

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

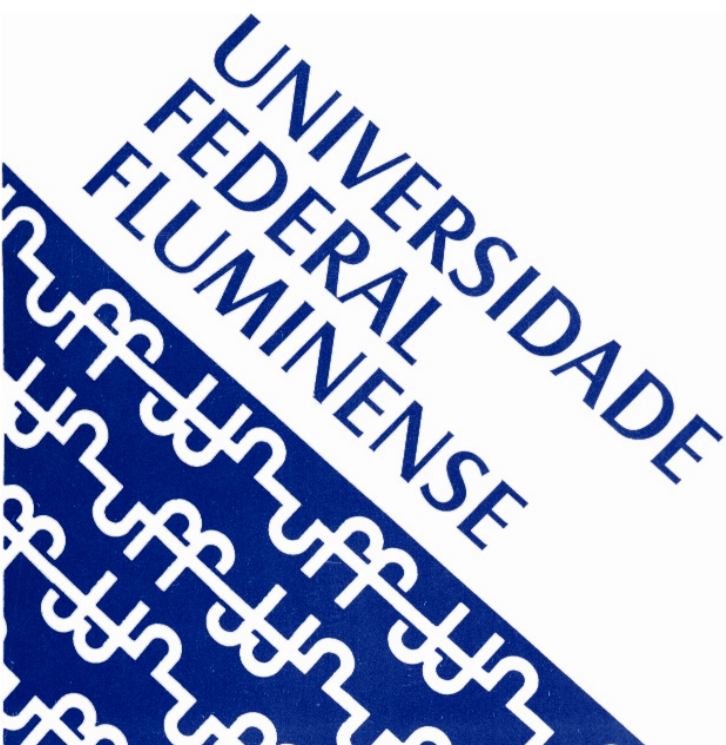
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

GABRIELA CALDAS GOUVEIA DE MELO

Experiências do circuito Superoitista no Rio de Janeiro
ANOS 1970-1980

Niterói
2021



GABRIELA CALDAS GOUVEIA DE MELO

Experiências do circuito Superoitista no Rio de Janeiro
ANOS 1970-1980

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual. Linha de pesquisa: Histórias e Políticas.

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói, 2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

D278e De Melo, Gabriela Caldas Gouveia
Experiências do circuito Superoitista no Rio de Janeiro
ANOS 1970-1980 / Gabriela Caldas Gouveia De Melo ; João Luiz
Vieira, orientador. Niterói, 2021.
213 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.53242246500>

1. Super-8. 2. Cinema carioca. 3. Experimentalismo. 4. Sala
Terra. 5. Produção intelectual. I. Vieira, João Luiz,
orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda **GABRIELA CALDAS GOUVEIA DE MELO**, na forma em que se segue:

Aos 14 dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e um às 14:30 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **GABRIELA CALDAS GOUVEIA DE MELO** formada pelos seguintes professores doutores: João Luiz Vieira (orientador – presidente da banca), Índia Mara Martins (UFF) e Rubens Luis Ribeiro Machado Jr. Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **Experiências do circuito Superoitista no Rio de Janeiro ANOS 1970-1980**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para, a seguir, também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca elogiou a amplitude da pesquisa e destacou o ineditismo da documentação levntada, que joga luz sobre a excepcional e pouco estudada produção superoitista carioca, em sua variada e rica expressão estética. O panorama apresentado no texto carrega, além de sua publicação, uma promessa de continuidade, seguindo as sugestões apontadas pela banca.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA () NÃO APROVADA ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, João Luiz Vieira, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

João Luiz Vieira (Orientador)

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior (ECA-USP)

Índia Mara Martins

A Luiz Rosenberg Filho e Clóvis Molinari Jr. (in memoriam) e a Sergio Peo e a Jorge O Mourão

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense por ter acolhido a minha pesquisa. Em especial ao meu orientador, Prof. Dr. João Luiz Vieira, pelo acolhimento, paciência e compreensão nesse período distópico de nossas vidas. Aos professores que aceitaram fazer parte da banca: Índia Mara Martins, por ser esse ser iluminado que desde meu primeiro dia no mestrado demonstrou acessibilidade e acolhimento, e Rubens Machado Jr. (USP) por toda inspiração, disponibilidade, generosidade ao longo desses 13 anos de amizade. A Luiz Garcia por ter me convencido a fazer o processo seletivo de mestrado e me ajudado na elaboração do projeto, aos amigos que estiveram comigo nesses anos: Caio Amado, Marina Cavalcante, Marcos Fernandes Jun Otsuka, John Max, Domingos Carvalho de Pinho, Bia Rocha, Mayra Juçá, Lucas Parente, Lucas Murari, Guiomar Ramos, Fúria (João Antônio Nascimento), Gurcius Gewdner, CH Malves, Lais Alves, Sergio Santeiro seja lendo meus textos, transcrevendo entrevistas ou criando conexões e contatos, as minhas pocs queridas que nunca me deixaram sozinha nesse período: Matheus Strelow, Uriel Pinho, Luiz Todeschini, assim como a Wesley Pereira de Castro que juntamente com Uriel Pinho contribuíram com ideias e correção textual para o texto final, aos meus pais Noélia e Gabriel Melo que acreditaram em mim, aos meus filhos Hannah e Horácio Caldas que suportaram minha ausência, ao companheiro Jamson Madureira e suas massagens especiais de relaxamento nos dias de pânico e nervosismo. Agradecimentos mais que especiais aos superoitistas, super humanos e super maravilhosos Sérgio Peo, Jorge O Mourão e Clóvis Molinari Jr. assim como ao meu querido amigo Luiz Rosemberg Filho que tanto me contagiou com seu pensamento, entusiasmo e pessimismo libidinoso em relação ao cinema brasileiro.

“Lutar com Super-8 é uma luta vã”

Jomard Muniz de Britto

RESUMO

A introdução da tecnologia Super-8 no Brasil, durante a ditadura militar, possibilitou o desenvolvimento de uma conjuntura que aliou a proliferação de imagens que escapavam à censura política em vigor à época. Esta dissertação trata do movimento do Super-8 de estética libertária no Rio de Janeiro nos anos 1970 – 1980, composto por filmes domésticos, políticos, experimentais e documentais. O objetivo é realizar a pesquisa a partir do levantamento de dados históricos: entrevistas, personagens, arquivos e filmes, no intuito de cartografar esse ciclo em uma sistematização histórica formal, trabalhando as suas dimensões e camadas culturais, políticas e artísticas.

Palavras-chave: Super-8, Cinema carioca, Experimentalismo, História do Cinema Brasileiro, Pós-Tropicalismo.

ABSTRACT

The introduction of Super-8 technology in Brazil, during the 1960's military dictatorship, enabled the development of a situation that combined the proliferation of images that escaped the political censorship in full force at the time. The proposed theme for this dissertation is the Super 8 movement of libertarian aesthetics in Rio de Janeiro in the 1970s – 1980s, encompassing: domestic, political, experimental and documentary films. The aim is to carry out the research based on different surveys of historical data: interviews, characters, archives, and films, in order to map this cycle in a formal historical systematization, working its cultural, political and artistic dimensions.

Keywords: Super-8, Rio de Janeiro, Experimentalism, History of Brazilian Cinema, Post-Tropicalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Catálogo da Mostra Marginália 70	2
Figura 2 - Fotos de anotações e poemas visuais, chamados por Jorge O Mourão, de “Cometidos”, datando de 18.10.1977	3
Figura 3 - recomendações de Jorge O Mourão, em mensagem	5
Figura 4 - Na foto, podemos ver as várias bitolas existentes	9
Figura 5 - Anúncio Mesbla, 1975.	16
Figura 6 - Anúncio Kodak 1970	17
Figura 7- Print dos letreiros iniciais do "Terror da Vermelha" de Torquato Neto	
Figura 8 - Poema roteiro do filme “Terror da Vermelha” de Torquato Neto.	21
Figura 9 - Prints tirados dos vídeos disponibilizados pelo site Procimar	23
Figura 10 - Sessão de superoitistas baianos na primeira programação da Sala Terra no Loft Do Mourão em novembro de 1981	29
Figura 11 - release original para comunicação/manifesto das atividades e programação da Sala Terra	32
Figura 12. Frame de A Gaiata Ciência de Clóvis Molinari 15min, 1979, RJ	34
Figura 13. Crítica de Haroldo de Campos distribuída na primeira Sessão da Sala Terra em 30 de outubro de 1981, ainda na Escola Superior de Desenho Industrial	35
Figura 14 - Fotos tiradas por Abrão Bermam para sua exposição em 1982	39
Figura 15 - Sessão de ofertas de equipamentos da Revista Fotoptica 1973	41
Figura 16 - Inscrição do primeiro Super Festival Nacional do Filme Super-8 publicada pela Revista Fotoptica	42
Figura 17 - Captura de telas tiradas da cópia digital do Rei do Cagaço disponibilizada pelo site da mostra cine	49
Figura 18 - Programação Super- 8 da Mostra Cultural de Verão da Aldeia de Arcozelo.	50
Figura 19. Cartaz Guerrilla Girls - Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?, 1989	58
Figura 20. Obra de Linda Nochlin - Buy my Bananas- 1972	59
Figura 21. Frame de "19872000 Minutos, Noves Fora?" Jorge O Mourão 1977	61
Figura 21. Otto Muhel, Akion 1966	61
Figura 22. Frame de Shave and Send - Jorge O Mourão 19	62
Figura 23 - Jorge O Mourão segura uma câmera Super-8 nos Archivos Impossibles	63
Figura 24 - Lista de Filmes do Jorge Mourão anotados por ele para o site Cine Brasil Experimental	65
Figura 25 - anunciada a primeira sessão da Sala Terra em 30 de Outubro de 1981 com a exibição de Nosferatu do Brasil	66

Figura 26 - Convite/ texto escrito por Maurício Lissovsky para a Inauguração da Sala Terra	67
Figura 27- Nos detalhes, anotações de Jorge O Mourão	69
Figura 28 - Clipping sobre funcionamento da Sala Terra em novembro de 1981	71
Figura 29 - Clipping sobre funcionamento da Sala Terra em novembro	72
Figura 30 - Clipping sobre funcionamento da Sala Terra em novembro	73
Figura 31 - Clipping sobre funcionamento da Sala Terra em novembro	74
Figura 32 - Release original de divulgação da exposição “Eterno Feminino” de Flávio Carvalho. 11/12/1981.	75
Figura 33 - Release original de divulgação da última sessão de 18 de dezembro de 1981, já anunciando as atividades do ano seguinte	76
Figura 34 - Sessão especial de retorno às atividades da Sala Terra e as novidades: Central de Cursos Compactos, Sala Terra 16 mm e Sala Terra Infantil em janeiro de 1982.	77
Figura 35 - Release com a programação da Sala Terra em 22/01/82	78
Figura 36 - Documentos sobre o Festival de Super-8 do Rio de Janeiro em 1982	79
Figura 37 - Textos de Arthur Omar e Jorge O Mourão, vencedor da categoria de melhor filme.	81
Figura 38 - Detalhes do carimbo e da contracapa dos Archivos Impossibles	83
Figura 39 - Sessão da Sala Terra no LOFT em 22/01/82 no Jornal do Brasil	84
Figura 40 - Sessão da Sala Terra no LOFT em 15/01/82 no Jornal do Brasil	84
Figura 41 - Release original para divulgação da sessão de 29 de janeiro de 1982	86
Figura 42 - Sessão Multimídia no LOFT no dia 7 de outubro de 1983	87
Figura 43 - Artigo de Janeiro de 04 de janeiro 1982 que faz um balanço das atividades culturais em 1981 e cita a Sala Terra como espaço alternativo para o Super-8 carioca	88
Figura 44 - Programa da I Mostra Internacional de Cinema Super 8 - Rio / 1983 Com a participação especial do Grife - Ação Super 8 SP	90
Figura 45 - Correspondência com Abrão Berman 1983	92
Figura 46 - Correspondência do Jorge O Mourão com o Centro de criação e Difusão de Super-8 da Comunidade Francesa na Bélgica	94
Figura 47 - Carta de repúdio redigida por Clóvis Molinari Junior ao departamento Cultural da UERJ por conta da retirada das exibições em Super-8 da programação. Em junho de 1985	95
Figura 48 - Exemplo de várias mídias superadas ao longo do tempo, hoje em dia a maioria é gerada para ser arquivada em memórias internas ou externas e em nuvens	97
Figura 49 - Jorge Mourão e Clóvis Molinari Jr. saindo da sessão da Mostra MFL em 2018	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	Error! Bookmark not defined.
CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS E ESTÉTICA DO SUPER-8	9
CAPÍTULO II: VIVÊNCIAS E SUBJETIVIDADES DO SUPER-8 NO BRASIL, COMO PREENCHER O VAZIO?	36
CAPÍTULO III: QUANDO IMAGENS IMPOSSÍVEIS SE TORNAM VISÍVEIS	54
Permanência e campo de ação	55
Os conceitos e os filmes.	57
CAPÍTULO IV: O CALOR REMANESCENTE	63
RESISTÊNCIAS DO SEM FIM: UMA LUZ QUE NÃO SE APAGA.	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
ENTREVISTAS	108
FILMOGRAFIA	108
ANEXOS	110
APÊNDICES - Entrevistas	112

INTRODUÇÃO

O escopo desta pesquisa é fazer um levantamento histórico, tendo como ponto de partida a ambiência cultural do Rio de Janeiro nos anos 1970 e 1980, ligada ao movimento Super-8: publicações, testemunhos, exposições e arquivos que fizeram parte desse período singular da cultura carioca. Para tanto, contamos com a colaboração de realizadores e relatos históricos fundamentais para a composição dessa cartografia. Foram feitas consultas a arquivos públicos e pessoais, jornais, revistas, catálogos, publicações alternativas da época e cinemateca, além de entrevistas e também o mapeamento, a catalogação e a análise de filmes.

A pesquisa possui como questões norteadoras: qual a relevância desses filmes para a compreensão da resistência ao regime militar? Até que ponto o corpus filmográfico da bitola Super-8 da cidade do Rio de Janeiro envolve comportamento contracultural na criação de linguagens pelo viés da invenção?

Um dos motores para o desenvolvimento desta proposta de pesquisa se deu a partir do primeiro contato com o acervo de filmes Super-8 experimentais brasileiros dos anos 1970 e 1980, durante um minicurso realizado no Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira em Sergipe, ministrado pelo Professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior, em 2009. Foi por meio do trabalho do professor Rubens Machado Júnior, em colaboração com o Instituto Itaú Cultural, que se executou a primeira telecinagem de uma curadoria de filmes Super-8 experimentais brasileiros no ano de 2001, resultando no crescente interesse por esses filmes quase nunca vistos e na maioria das vezes negligenciados pela historiografia do cinema brasileiro, ocasionando um relativo aumento na produção de artigos e teses sobre o assunto. Contudo, a bibliografia ainda é escassa e a catalogação e o registro dos filmes são insuficientes até mesmo pela fragilidade de seu médium e/ou pelas contingências históricas/estéticas/temporais dos filmes experimentais produzidos nessa bitola.

O objetivo desta pesquisa é justamente somar forças na empreitada de recuperar dados e informações ainda não/ou pouco sistematizadas dessa produção, mais precisamente, no estado do Rio de Janeiro. Rubens Machado Júnior (2011) aponta para urgência de uma pesquisa dessa natureza:

é difícil essa tarefa de falar sobre algo que ainda não está incorporado ao debate, não possui abordagens comparativas, algo sequer recenseado sistematicamente, quanto mais historiado e criticado, reverberado em alguma fortuna crítica. (MACHADO JUNIOR, 2011)

Ao final de 2017, foi lançado o dicionário *Super-8 No Brasil: Um Sonho de Cinema*, de Antônio Leão da Silva Neto, que amplia o levantamento iniciado por Rubens Machado Júnior. no sentido extra-experimental, funcionando como um dicionário quase completo por conta da hipótese de haver filmes que nem chegaram a ser recentemente exibidos ou mesmo digitalizados.

Figura 1 - Catálogo da Mostra Marginália 70



Fonte: Arquivo da autora

Como é o caso do Jorge O Mourão, que declarou em entrevista no início desta pesquisa ter mais ou menos cinquenta¹ filmes inéditos guardados em seus Arquivos Impossíveis (*Archivos*

¹ Recentemente o site do Projeto Cine Brasil Experimental publicou uma lista com trinta e um títulos de filmes Super-8 de sua autoria sendo eles: 1972 - Koki is Born (Nova York, EUA), 1972 - Soneto; Yeda Salles Marinho (Rio de Janeiro-RJ), 1972 - Elephants Memories (Nova York, EUA), 1973 - Toys party (Nova York, EUA), 1973 - Armona (Portugal, Single-8), 1973 - Mouffiches (Paris, França), 1973 - CIA (Paris, França), 1973 - Creche Sauvage (Paris, França), 1974 - Armação de pesca (Buzios-RJ), 1974 - Umbanda do Silêncio (Piauí), 1974 - Tango do caminhão, (Rio de Janeiro-RJ), 1974 - Smetak (São Paulo-SP), 1975 - Marisa Única no Loft (Rio de Janeiro-RJ), 1975 - Vai quem quer (Rio de Janeiro-RJ), 1975 - Lapa Story (Rio de Janeiro-RJ), 1975 - Bunda & Búzios (Buzios-RJ), 1976 - Eis! Noiva (Rio de Janeiro-RJ), 1976 - Carnaval (Rio de Janeiro-RJ), 1976 - Tangerine Dreams (Guarapari-ES), 1976 - Manipulation (Rio de Janeiro-RJ), 1977 - Candeias & seu quilombo (Rio de Janeiro-RJ), 1977 - Gungula, o último travesti (Rio de

Fonte: Acervo *Archivos Impossibles*, cedidas por Jorge O Mourão

Walter Benjamin (1994) escreve em “*Sobre o conceito de história*” algo pertinente ao escopo desse projeto: “A verdadeira imagem do passado ocorre rapidamente. O passado só pode ser apreendido como imagem que relampeja, para nunca mais ser vista, no momento da sua cognoscibilidade”. Para apreender alguns desses lampejos, fizemos uma prospecção na literatura da época buscando maiores informações, além de esquadrihar o que já foi publicado sobre o assunto no Brasil e no exterior³. A ideia era não fazer apenas um relato descritivo. Contudo, na prática, percebemos a dificuldade de aprofundamento, e emergiu a necessidade de ao menos registrar o pouco que conseguimos capturar dessa história no intuito de ampliar a sistematização e o registro dessa produção, possibilitando uma visualização mais nítida de aspectos particularidades do período.

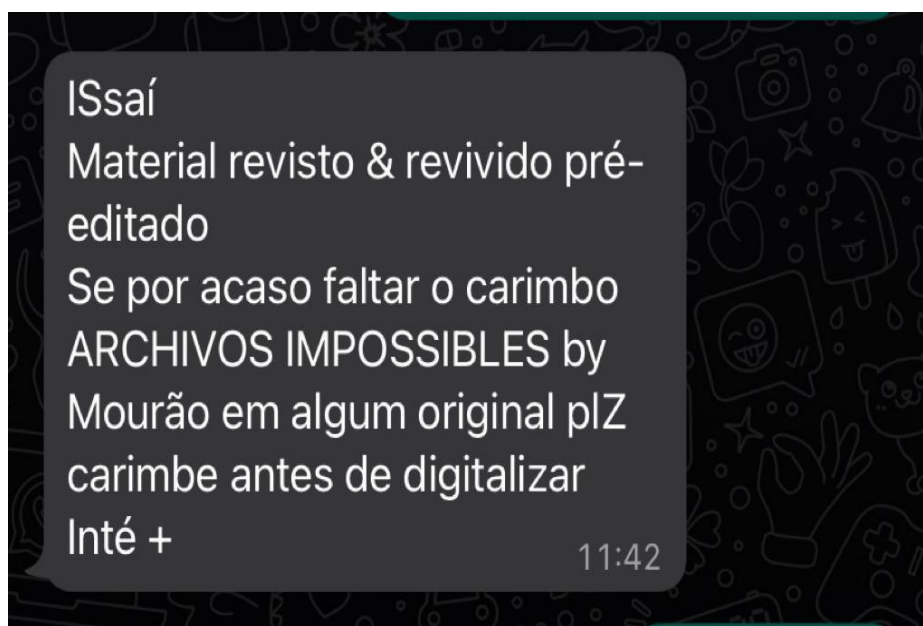
Jairo Ferreira (1986), em seu livro “*Cinema de Invenção*”, constata que o cinema experimental praticamente substituiu a inexistente crítica pela autocrítica, e o que ele chama de a “*retaguarda da vanguarda*” ser contra qualquer rótulo, fazendo do nada tudo, criando um projeto estético avançado onde se elimina o que não se é, para vislumbrar o que será. (FERREIRA/1986 p. 28). Assim, esta dissertação se estruturou a partir do recolhimento de dados históricos: relatos, levantamento de arquivos, filmes e personagens, para sistematizar a pesquisa, localizada na ambiência cultural no Rio de Janeiro deste período trabalhando nas camadas políticas, estéticas e culturais. Por ter sido atravessada pela pandemia mundial do Covid-19, a pesquisa foi prejudicada em seu acesso a fontes históricas: arquivos e filmes. Ressaltando inclusive o fato de sermos humanos, e também suscetíveis a todos os efeitos relativos à saúde física/mental que essa pandemia trouxe, devido ao isolamento social, adoecimento e perda de amigos e parentes próximos. Além das limitações materiais (esta pesquisadora não contou com bolsa de mestrado), tive que trabalhar por todo período dessa pesquisa cujo resultado, em uma autocrítica, precisou ser redimensionado, aquém do que inicialmente pretendido.

Pretensões e lamentações à parte, o impacto emocional causado pela morte de Luiz

³A imagieria única gerada em Super-8 nos anos 1970 é objeto de interesse mundo afora. A Mostra Marginalia 70 percorreu vários países como o México, França, EUA, Argentina...e no final do 2017 aconteceu a 4ª mostra "Tropicália & Beyond" na Tate Gallery em Londres e ISM ISM ISM/Los Angeles Film Forum em 2019. Onde foram exibidos filmes do Mourão, Sergio Peo e Oiticica.

Rosemberg Filho em 19 de maio de 2019, seguido do falecimento de Clóvis Molinari Júnior em 9 de junho de 2019, em um espaço de apenas 21 dias, atingiram profundamente o andamento da pesquisa, sendo esse último, o principal interlocutor, que juntamente com Jorge O Mourão, abria as portas do espaço de exibição de filmes Super-8 carioca, que funcionava no *Loft* de Jorge O Mourão na Lapa, chamado de Sala Terra, sendo um dos principais agentes responsáveis ao acesso para os arquivos e aos os filmes lá exibidos. Trazemos para esse trabalho uma parte da documentação dos filmes que foram exibidos na Sala Terra, a partir da pasta da Sala Terra esperada por mais de dois anos, a qual finalmente tivemos acesso em fevereiro de 2020 com recomendações e reformatações:

Figura 3 - recomendações de Jorge O Mourão, em mensagem



Fonte: própria autora

Os filmes mencionados nos documentos cedidos pelos Arquivos Impossíveis, em sua maioria, já tinham sido exibidos pela série de TV SUPER 8 - TAMANHO TAMBÉM É DOCUMENTO - idealizada, dirigida e apresentada pelo próprio Clóvis Molinari Junior no Canal Brasil. Com 13 episódios, a série teve sua estreia em janeiro de 2010, e eventualmente ficou disponível na internet. “Eventualmente”, porque logo após a morte de Clóvis a série foi retirada do ar por um período após a sua morte, retornando em 2020. A produção do Canal Brasil acabou sendo a nossa única forma de ver os filmes exibidos na Sala Terra. Clovis certa vez confidenciou o temor de que esses filmes caíssem no esquecimento e a sua necessidade de contar essa história

seria o motor para ter realizado a série que teria continuidade se não fosse pelo seu adoecimento.

Pois bem, essa série, essa segunda temporada seria com um diplomata que foi representante do Brasil na época da libertação dos povos africanos: Moçambique, Angola, imagens incríveis, tá comigo. E outras pessoas que ele bota no programa só que aí tô deixando no arquivo, se eu não tiver mais condições de fazer no Canal Brasil eu já falei com o Paulo Mendonça, André, eles querem, mas eu não tenho mais pique entendeu? Estou muito fraco! Mas se eu recuperar a força eu vou fazer a segunda temporada, mas, com o formato diferente (MOLINARI, 2018)

Acredito que se não fosse a doença, e por consequência, a sua morte prematura, Clóvis Molinari Junior seria a voz mais legítima para contar essa história, por ser testemunha ocular e um grande apaixonado pelo superoitismo. Quando da primeira vez que o encontrei no mezanino do café da livraria Travessa, ele relatou não estar se sentindo muito bem. Perguntei se ele gostaria que marcasse para outro dia nosso encontro e sua resposta foi:

Não...não, eu só tou num ritmo diferente, mas eu não gosto de falar desanimadamente desse assunto, entendeu? Porque eu sou um entusiasta de primeira hora, tomara que a gente tenha outra oportunidade pra passar a limpo e contar os detalhes.”⁴ (MOLINARI 2018).

Tivemos contato por mais ou menos um ano e nesse meio tempo encontrámo-nos muitas vezes em almoços no centro do Rio e conversas virtuais. Sempre adiamos para o futuro uma oportunidade de gravarmos mais entrevistas.

Infelizmente, só conseguimos gravar duas, na fase inicial da pesquisa, que estão integralmente transcritas nos anexos desta dissertação, em conjunto com mais entrevistas que selecionei. São elas: duas entrevistas de Clóvis, realizadas em 2018; uma entrevista de Jorge O Mourão realizada em 2018; uma entrevista de Luiz Rosemberg Filho de 2018; uma com Luis Arnaldo Dias Campos de 2018; uma de Sergio Péo, realizada em 2009; e a transcrição do evento “O Espaço Público Periclitante do Experimental Carioca”

Contamos também com a generosidade bruta de Jorge O Mourão que nos deu relativo acesso aos Arquivos Impossíveis, durante os dois anos em que frequentei o arquivo. Uso a palavra **relativo** porque Jorge O Mourão gosta de ter muito controle sobre o que é mostrado e acessado em seu Arquivo e seu temperamento, ao mesmo tempo antissocial/acolhedor amoroso/mal-humorado, é uma característica reconhecida por todos que convivem com ele. Inclusive Clóvis relatava a

⁴ Sempre que aparecer discurso direto nessa dissertação corresponderá a transcrição das entrevistas mencionadas

imprevisibilidade do Mourão, que já o fez dar viagens perdidas a seu endereço por decidir não abrir a porta. Conviver com Jorge O Mourão é uma aventura, a gente nunca sabe o que vamos encontrar, faz parte da dor e da delícia de conviver com um artista/superhumano/superoitista fascinante e em minha opinião detentor do pensamento mais complexo que conheci. Um artista radical que não faz concessões, sejam elas para quem for. Mourão vive a sua arte, Dionísio e Apolo se encontram como o mar ao sol em meu poema favorito de Rimbaud em ‘Uma Temporada No Inferno’.

Foi enfim achada!
Quê! A eternidade.
É o mar ao sol.
(RIMBAUD, 2001)

A formalização dessa pesquisa através da academia é uma contribuição para não nos esquecermos desse período difícil em que a prática cinematográfica se manifesta profusamente e se rebela em sua linguagem, alcançando um status de *quasi* memória.

Guardo a intenção de desenvolver essa pesquisa há pelo menos doze anos. A partir da fruição dos filmes *Esplendor do Martírio* (1974) e *A Pátria* (1977), despertei o interesse de me aprofundar, procurei o superoitista Sérgio Péo em uma visita ao Rio de Janeiro e fiz a primeira entrevista em 2009, mas pela distância e dificuldades de encontrar o suporte necessário para a fundamentação e fruição dos filmes, fui adiando a pesquisa até que, morando na cidade do Rio, tive a oportunidade de conhecer os superoitistas Jorge O Mourão e Clóvis Molinari Júnior. O encontro com esses realizadores reacendeu o desejo de retomar a investigação no sentido de resgatar, construir e sistematizar a pesquisa desse importante e obscuro período do cinema nacional. Desde então, eles se constituíram como principais fontes de informações, tanto por meio da concessão de entrevistas, quando por meio do acesso a filmes de seus acervos pessoais (em diferentes mídias) e a documentos e outras obras relacionadas ao período superoitista, objeto desta pesquisa, tendo participado inclusive do evento “Espaço Público Periclitante do Experimental Super-8 Carioca”⁵ organizado em junho de 2019 por esta autora, por meio de sua produtora Olhos

⁵ A programação de filmes incluiu *Pira* (1972) de Sérgio Peo, *A Pátria* (1977) de Jorge O Mourão e *A Gaiata Ciência* (1979) de Clóvis Molinari Júnior; e ainda debates com Sérgio Peo, Jorge o Mourão e Rubens Machado Junior.

Cozidos Filmes, em conjunto com a produtora carioca Risco Cinema.

Nesta dissertação, apresentamos um primeiro capítulo na íntegra, que destaca os antecedentes históricos do experimentalismo (BRAKHAGE, 1967; RENAN, 1970) no cinema em película de 8mm, uma bitola anterior ao Super-8. Descrevemos ainda algumas características desse experimentalismo no Brasil (FERREIRA, 1986; RUBENS MACHADO JÚNIOR, 2011). Recorremos também a entrevistas com realizadores para nos voltar à realidade nacional. Com esses procedimentos, contextualizamos historicamente o experimentalismo radical de alguns artistas naquele momento para abordar também a ambiência cultural onde essas experiências com o suporte Super-8 se deram, entre os anos de 1970 e 1980, durante o período da ditadura civil militar em curso no país, sendo que a primeira metade da década de 1970 coincidiu com período de grande repressão com o AI-5, que tinha sido decretado em dezembro de 1968. Já na segunda metade da década de 1980, começa o processo de abertura.

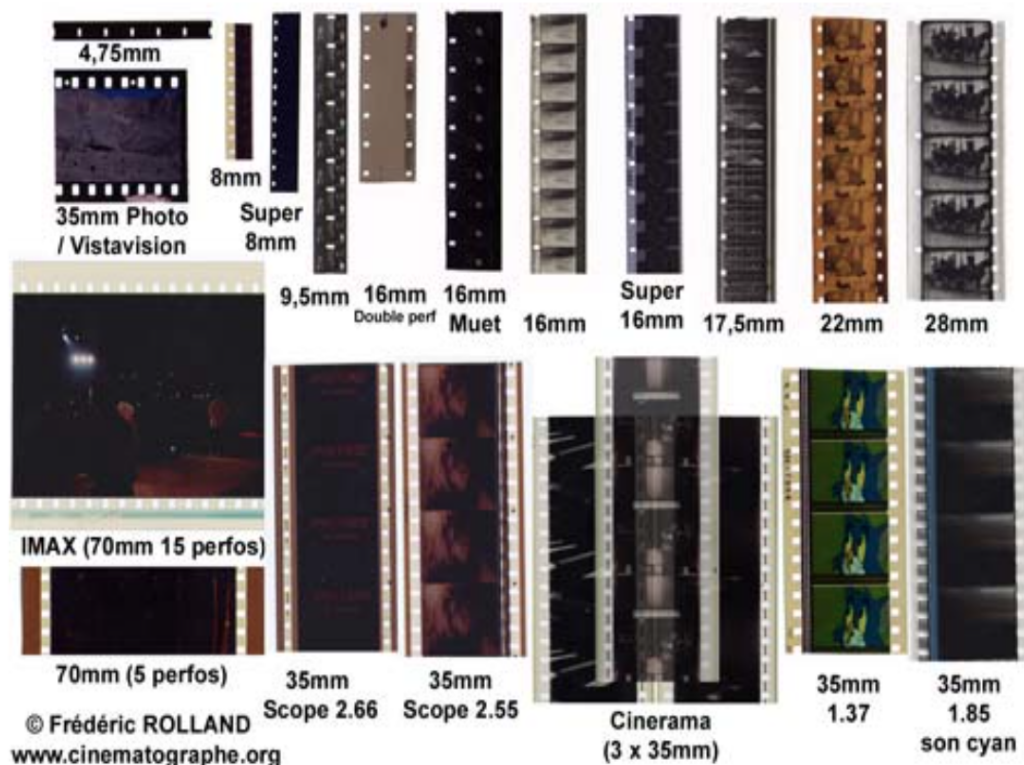
No segundo capítulo, a proposta é contextualizar de maneira mais detalhada o que Machado Júnior (2001) chama de Surto Superoitista por meio de um panorama da produção superoitista no Brasil, incluindo festivais em diferentes estados. Já no terceiro capítulo, nos aproximamos dos filmes *Pira* (1972), *Shave and Send* (1977), e *Brasil 1.872.000 / Noves Fora?* (1977) para abordar alguns de seus aspectos estéticos por meio de um cruzamento de análise fílmica com alusões a relatos dos realizadores concedidos a esta pesquisa em 2009. Cada filme suscita uma análise, em suas relações particulares com a história da arte e seu contexto histórico, delineado nos capítulos anteriores. Neste ponto, questões relacionadas aos papéis de gênero emergem como relevantes para o olhar desta pesquisadora.

No quarto capítulo fazemos um memorial descritivo das relações possíveis desta autora com suas fontes documentais, especialmente os Arquivos Impossíveis de Jorge O Mourão. Assim como o Super-8 enquanto objeto de pesquisa apresenta desafios para sua abordagem, a convivência com arquivos privados e seus curadores com objetivos próprios também foi um diálogo cheio de contingências e potencialidades. Ao final da dissertação, disponibilizamos ainda Apêndices com a transcrição de entrevistas realizadas com os superoitistas fontes desta pesquisa.

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS E ESTÉTICA DO SUPER-8

Numa obra em que apresenta um estudo pioneiro sobre o cinema ‘*underground*’ norte-americano – traduzido como “subterrâneo”, por Sérgio Maracajá, na versão disponibilizada no Brasil – o pesquisador Sheldon Renan (1967, tradução 1970 p. 05) afirma que “os filmes subterrâneos são de largura previsível, mas de duração imprevisível”. Ao falar que os equipamentos com película de oito milímetro são os mais fáceis que surgiram, em termos de utilização e acessibilidade, o teórico acrescenta: “por tradição, é um equipamento para cinema caseiro, assim como para os novatos na cinematografia criativa”⁶ (RENAN, 1967, p. 06).

Figura 4 - Na foto, podemos ver as várias bitolas existentes



⁶As menções feitas pelo pesquisador ao formato a 8mm *standard*, formato criado em 1932 pela Kodak no intuito de estabelecer um padrão mais acessível para os filmes domésticos do que a película 16mm. Somente na década de 60 foi lançado pela Kodak nos EUA, o formato Super-8 que vinha em um cartucho de plástico para facilitar o carregamento na câmera sem necessariamente expor o início do filme.

Enquanto impressão inicial, a distinção acima indica a relação frequentemente estabelecida entre a motivação principal para a aquisição desse tipo de equipamento – a filmagem de eventos familiares cotidianos – e a utilização subversiva que alguns realizadores fizeram deles, em alguns casos servindo-se da primeira aceção como justificativa para a segunda. Pensemos em vários momentos da filmografia de Stan Brakhage [1933-2003], que apesar de serem realizados em 16mm, filmes como *Sirius Remembered* (1959) 12 min 16mm, e *Window, Water, Baby, Moving* (1959) 12 min 16mm onde documenta situações corriqueiras de seu próprio cotidiano (uma noite de sexo com a sua esposa, o parto de um dos filhos, a decomposição do cachorro morto da família, etc.) sob estratégias filmicas radicalmente experimentais, realizando assim algumas de suas obras-primas extremamente pessoais.

Em seu antológico texto “Metáforas da Visão”, convertido em manifesto ‘*underground*’, Stan Brakhage (1967 *apud* XAVIER, 1983, p. 241) escreve: “imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto da vida através da aventura da percepção”. Nessa exortação aos poderes da visão, o cineasta acentua características que, por causa dos benefícios supracitados dos equipamentos em 8mm, converter-se-iam numa espécie de “estética do Super-8”.

De acordo com esta caracterização, os filmes realizados visando esta nova perspectiva eram regidos por critérios próprios de organização expressiva interna, diferindo-se bastante dos requisitos de ordem econômica que regem os filmes comerciais. E é isso que explica a extrema variedade de durações percebidas na filmografia ‘*underground*’, que podem apresentar apenas alguns segundos – vide as produções do grupo Fluxus, por exemplo – ou durar várias horas, conforme acontecia nas produções mais radicais do artista Andy Warhol [1928-1987]. “Um filme tem de ser, por exemplo, suficientemente longo para que o frequentador tenha a sensação de estar fazendo um bom investimento, mas sem ser mais longo do que lhe for possível assistir confortavelmente” (RENAN, 1967, p. 06). E, nesse sentido, vale lembrar que, para alguns realizadores, a duração específica de cada rolo de filme disponível interferia na extensão do filme a ser apresentado ao público.

Em seu manifesto, Stan Brakhage (1967 *apud* XAVIER, 1983, p. 352) diz que o seu maior sonho “é com a câmera misteriosa, capaz de representar graficamente a forma de um objeto depois

de ele ter sido removido do espaço do registro fotográfico”. Segundo ele, portanto, o “absoluto realismo” do cinema seria algo que ainda se encontra em nível potencial, porque não realizado, que ele define como uma espécie de magia. Isso contribui para uma reflexão inicial sobre a associação imediatista entre o que era filmado pelos equipamentos de 8mm⁷ e o documentário na medida que a precariedade da imagem é transformada em linguagem, gerando através do experimentalismo da forma, uma selvageria visual, liberta.

Se, por um lado, “os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos” (NICHOLS, 2001, p. 20), por outro, “ver é fixar... contemplar. A eliminação de todo o medo está na visão... que deve ser o alvo” (BRAKHAGE, 1967, p. 241). Ou seja, ainda que qualquer registro seja eminentemente documental em sua primeira exposição do que é filmado – uma tese Godardiana, aliás – o enfoque concedido ao que é registrado conduz a atenção do espectador para questões que interseccionam os seus arcaibouços próprios com as intenções dos realizadores. Ainda citando Stan Brakhage:

Uma vez a visão – deve ter sido um dom – aquela visão que parece inerente ao olho da criança, um olho que reflete a perda da inocência de forma mais eloquente do que qualquer outra característica humana, um olho que, desde cedo, aprende a classificar percepções, um olho que espelha o movimento do indivíduo em direção à morte pela sua crescente incapacidade de ver” (BRAKHAGE, 1967, p. 241).

Estabelecendo-se uma primeira aproximação entre o contexto internacional de experimentação da linguagem, através do aproveitamento de equipamentos como a câmara em 8mm, e as possibilidades de desenvolvimento eminentemente brasileiras, é importante ressaltar que “faz-se cinema dentro de uma realidade, como parte dela, usando-o como se usa um carro ou uma metralhadora” (FERREIRA, 1986, p. 34). E continua o autor: “Se esse cinema, nestes termos (numa visão pessoal, global), subverter o mundo, então que o cinema seja uma arma revolucionária, que incomode meio mundo e provoque crises” (idem).

Por motivos óbvios, a utilização do Super-8 no Brasil diferencia-se radicalmente do modo como ele é apropriado noutros países, de maneira que a concepção de ‘*underground*’ é transladada

⁷“A diferença entre o Super 8 e o 8mm regular é a perfuração, que foi diminuída no Super 8 para poder comportar a banda sonora. A película de Super 8 sonora apresenta de fábrica 2 pistas de som (estéreo), a principal B e a de apoio A”. (Fonte <http://www.mnemocine.com.br/cinema/super8filmes.htm#:~:text=A%20diagonal%20do%20quadro%20%C3%A9,%20a%20de%20apoio%20A.>)

para um cotejo muito específico. No país, fala-se em ‘udigrudi’, aproximação fonética que evidencia um senso de humor que problematiza a seriedade que dificultou a continuidade do Cinema Novo enquanto movimento de contestação, visto que o pretendido diálogo com o público era atravessado por uma inconveniente impressão de elitização. Com o segmento de produção em Super-8 nas correntes alternativas do que convencionou-se chamar de Cinema Marginal (ou “pós-novo”), a tônica dominante seria o desbunde, o “terremoto clandestino”, para aproveitar o título do subcapítulo de um livro do crítico Jairo Ferreira [1945-2003] sobre o “Cinema de Invenção” (FERREIRA, 1986).

Ao apresentar o cinema experimental enquanto projeto estético, Jairo Ferreira (1986, p. 19) o define como “um ensaio serial, paleolítico & atonal se não tratasse de luzes & sombras das cavernas intergalaxiais de uma nova mente & de suas novas irradiações poéticas, nem sempre agudas percepções de um novo continente musical, mas com frequência enfeitado por um cinema de outra des/ordem”⁸. Fica embutido em seu modo pitoresco de manifestação uma defesa de princípios ideológicos que corroboram o que foi afirmado no manifesto anterior de Stan Brakhage:

O artista tem sustentado a tradição do ver e do visualizar através dos tempos. Hoje, são poucos os que dão um sentido mais profundo ao processo de percepção e que transformam seus ideais em experiências cinematográficas, em busca de uma nova linguagem possibilitada pela imagem em movimento. Criam exatamente onde o medo, antes dele, gerou a necessidade maior. Estão essencialmente preocupados e lidam imagetivamente com... nascimento, sexo, morte e a busca de Deus” (BRAKHAGE, 1967 *apud* XAVIER, 1983, p. 343).

Naquele momento o cinema brasileiro, além de suas dificuldades intrínsecas e subdesenvolventistas, tem como agravante impeditivo a existência de uma forte censura institucional, relacionada ao golpe militar ocorrido na primeira metade do ano 1964, que se estendeu por mais de duas décadas, havendo um acirramento da vigilância com a promulgação do Ato Institucional número 5, em 13 de dezembro de 1968. A partir desta data, os filmes submetidos à análise da Censura “enfrentam um rigor muito maior para sua liberação. Os cineastas passam por um verdadeiro sufoco, sofrem humilhações, vivem situações Kafkanianas, ameaçadoras” (SIMÕES, 1999, p. 120). A geração Super-8 conseguia driblar esse tipo de vigilância a partir do aspecto de domesticidade relacionada ao equipamento. O que não impediu algumas situações

⁸ As citações do livro de Jairo Ferreira respeitarão o seu modo particular de escrita, caracterizado por um uso subversivo de símbolos ortográficos e das regras de pontuação.

violentas de apreensão de materiais filmados.

O filme Super-8 chama... onde quer que ele esteja... porque ainda é um filme, chama Novembro Triste é um filme feito em 1974 sobre as eleições daquele ano e era um documentário de criação...que defendia o voto nulo...e o filme foi levado quando o DOI-CODI⁹ invadiu a minha casa , eles saquearam a casa levaram livros fogão, geladeira, aparelho de som... e os dois carretéis, era um filme longo tinha uns 40 minutos, depois devolveram tudo, menos o filme, devolveram até a geladeira o Jornal O Dia até fez uma matéria: “A geladeira que entrou numa fria” mas o filme não devolveram (CAMPOS, 2018¹⁰).

À guisa de exemplo, os experimentos de Ivan Cardoso com o Super-8 são mencionados, no sentido de que, segundo um de seus maiores admiradores, suas propostas de subversão são acompanhadas por pertinentes noções de concepção e acabamento técnico, “sempre a serviço da re/criação de uma linguagem cinematográfica sintético-ideogrâmica onde invariavelmente é do signo que nasce a idéia” (FERREIRA, 1986, pp. 245-246). Que o digam os intertítulos inspirados do curta-metragem *Nosferato no Brasil* (1970), de Ivan Cardoso: “*onde se vê dia, veja-se noite*”!

Voltando-se à questão da pretensa oposição entre documentário e ficção a partir das imagens filmadas através do equipamento de 8mm, é necessário reiterar que:

A obra de caráter subterrâneo não se limita a qualquer das áreas de cinematografia, e na verdade se estende por ambas as categorias. O cineasta subterrâneo tem propensão a realizar filmes baseados na sua vida real (documentários), mas normalmente ele transforma as suas aparências e sua importância (transformatório e de ficção) no processo de filmagem e montagem. Ele se vale de pessoas e lugares que fazem parte d sua própria vida porque é com esses que mantém relações de sentimentos. Mas a vida real pode ser apenas a matéria-prima para ser manipulada de modo a atingir a forma que lhe atribui a própria perspectiva pessoal (RENAN, 1967, pp. 06-07).

Mais uma vez, ao abordar as questões autorais e/ou expressivas no contexto brasileiro, nos deparamos com a questão das irregularidades sociais e com os lastros históricos do subdesenvolvimento. Mesmo o Cinema Novo – que foi uma explosão de criatividade e denúncia

⁹ DOI-CODI é uma sigla utilizada para se referir aos Destacamentos de Operação Interna (DOI) e aos Centros de Operações e Defesa Interna (CODI), órgãos criados no contexto da ditadura militar que vigorou no Brasil entre os anos de 1964 e 1985.

¹⁰ Excerto de entrevista com o realizador Luiz Arnaldo Campos, mencionada em transcrição - disponível os Anexos dessa Dissertação.

sociológica, reconhecida internacionalmente – esteve à mercê de uma condição inevitável e característica, que foi o alcance limitado de suas produções. Esse movimento, inclusive, “nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado” (GOMES, 1980, p. 96). O Cinema Marginal iria num rumo completamente distinto...

O índice do livro “Cinema de Invenção”, publicado em 1986 pelo crítico Jairo Ferreira, é bastante elucidativo ao escolher um panteão de realizadores comprometidos com “a estética da luz”. Nas palavras dele, “se o experimental no cinema brasileiro (ou não) foi uma questão fundamentalmente de estética e será basicamente uma questão de estética, então é uma questão essencialmente de estética” (FERREIRA, 1986, p. 15). Parece truncado, mas há um crédito embutido nesse tom de manifesto.

Enfatizando a necessidade de ouvir os filmes com “olhos livres” e vê-los com “ouvidos livres”, Jairo Ferreira subdivide “o suprasumo do cinema de invenção” em capítulos singulares, que têm a ver diretamente com o escopo de nosso trabalho: alguns cineastas (Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, José Mojica Marins, entre outros) são atrelados a um processo histórico e, como tal, à “sintonia existencial”; outro grupo (Glauber Rocha, Luiz Rosemberg Filho, José Agrippino de Paula) corresponderia ao processo dialético da “sintonia intergalaxial”; uma terceira cepa (Mário Peixoto, Andrea Tonacci, Júlio Bressane, Walter Hugo Khouri e Ivan Cardoso) seria responsável pelo processo criativo da “sintonia visionária”. Caberá ao próprio autor o poder de síntese via processo estético, enquanto “sintonia experimental”, que abarca todos os anteriormente citados.

Ao defender que “a utopia do cinema pessoal é uma atopia” (FERREIRA, 1986, p. 279), o autor insiste que, antes de amar o cinema, ele ama a própria vida, correlação de amores este que tem a ver com o fervor característico da geração superoitaista do Brasil, afinal privilegiada em termos aquisitivos, visto que as câmeras e todo aparato necessário a fruição e realização dos filmes (projetores, rolos, moviola Super-8, revelação) eram dispendiosos exigindo condições financeiras favoráveis dos realizadores.

Isso, porém, estava longe de redundar em comodismo. Muito pelo contrário, aliás: a despeito de todos os privilégios de classe, esta geração de realizadores radicais adere progressivamente à subversão daquela tecnologia a priori voltada para filmes domésticos, com vistas à necessidade de refletir sobre os rumos do Brasil naquele momento histórico. Como diz um dos representantes desta geração, o cineasta Carlos Reichenbach [1945-2012]:

Ninguém gostava da expressão ‘marginal’; eu comecei a usar o termo ‘pós-novo’. O Cinema Novo lidava com certezas, apontava saídas; o pós-novo lidava com a dúvida, não via saída nenhuma, o desfecho era sempre uma estrada vazia. Tivemos o privilégio de viver muita coisa em muito pouco tempo: o ativismo político, o desbunde, a droga, a fase mística; tudo isso num espaço de cinco, seis anos (*apud* NAGIB, 2002, p. 373-374).

Essa distinção – que tornava o que viria a ser conhecido como Cinema Marginal associado a temáticas que ultrapassavam o que era ofertado pelo Cinema Novo ou pela Nouvelle Vague – tinha muito mais a ver com o cinema ‘underground’ norte-americano da década de 1950, conforme anteriormente mencionado. “Naquele momento, qualquer cineasta jovem, num país como o Brasil, perceberia, como percebeu, que aquele movimento não apresentava uma saída” (COSTA, 1970, p. 29). Não é por acaso, portanto, que se pode associar, dadas a devidas distâncias estruturais, o ímpeto da produção superoitista radical à verve ‘udigrúdi’, sendo o superoitismo limitado por uma maior precariedade técnica contudo dotado de soluções inventivas rebuscadas.

Em razão da associação dos filmes experimentais à contracultura e ao discurso do anticonsumo, visto que eram imediatamente entendidos, pelas suas próprias condições de feitura, à sanha de subversivos. “Muitos filmes foram retirados de circulação a pretexto de ‘más qualidades técnicas’. Trata-se de uma nova modalidade de censura: fica-se, sob a alegação *primarismo técnico*, completamente livre de julgamento político ou moral” (COSTA, 1970, p. 31 – grifo do autor).

A generalidade das condições supracitadas refere-se ao Cinema Marginal como um todo e está sendo utilizada aqui como embasamento para a nossa abordagem sobre a geração superoitista por causa da escassez de textos específicos sobre a mesma, sobretudo, nessas classificações iniciais. Portanto, serão de suma importância os trabalhos de pesquisa de Rubens Machado Júnior que se deteve sobre os filmes, realizadores e contextos da produção experimental brasileira a qual ele chama de Surto Superoitista. O qual esse ‘primarismo técnico’ revela-se como sua característica mais singular e que só está começando a ser valorizado mais recentemente, o próprio Rubens Machado revelou em uma entrevista concedida para essa dissertação e para pesquisadora Mayra Juçá, em junho de 2019, que é motivo de chacota entre seus pares da ECA- USP por pesquisar Super-8, : “não é algo que se legitimou artisticamente, o Super-8, nem , eu diria, cinematograficamente, a partir da mostra Marginália 70, todo mundo achou interessante mas como curiosidade, e tal antropológica mas não artisticamente”.

A produção superoitista de experimentação radical pode ser associada a espontaneidade e a diversidade estética de seus agentes produtores sendo eles artistas, estudantes, jovens de classe média branca, militantes políticos, agentes comunitários. Expressavam-se por meio de uma tecnologia precária, desenvolvida para registro cotidiano, permitiu aqueles jovens a experimentação de linguagens, disparando uma produção profícuca e até despreziosa no tocante a sua distribuição, as vezes destinada a realizar-se em si própria, restrita a um pequeno grupo, em um jogo de realização sem almejar nenhuma expectativa de discurso oficial, seja ele qual fosse ou como o próprio Rubens Machado Júnior sugeriu, dialogasse com esse discurso no momento de sua negação, através do deboche, escracho, ironia. Durante a pesquisa percebi que há um certo incômodo em restringir, categorizar esses jovens como “brancos de classe média” não pela dúvida quanto a sua classe social, nem talvez por uma questão de acesso aos equipamentos que eram relativamente baratos para quem tinha uma situação financeira confortável, “o preço de um eletrodoméstico” costuma-se dizer...

Ora, um equipamento como esse pervade o status de eletrodoméstico, pois trata-se de um item não essencial, e que para o usufruto de sua prática, mesmo em um âmbito doméstico, envolvia diversos outros custos como aquisição de projetor para fruição dos filmes, a compra de rolos de filmes virgens com duração média de 3 minutos cada, custos com revelação em laboratório especializados, etc; não seria algo tão acessível assim, até porque não havia uma referência de um mundo pautado pela produção de imagens se compararmos a hoje em dia, não havia essa pulsão naquele Brasil de então, além do fato que não cabia no orçamento de uma família de renda baixa no Brasil dos anos 1970.

Figura 5 - Anúncio Mesbla, 1975.

1970

**na Mesbla
É ANIVERSÁRIO**

ofertas ☆☆☆
que são presentes para você!

Filmadora Comet Super
8 mm foco fixo a partir
de 1.50 m até infinito.
Objetiva F.2.8 com mo-
derno e bonito estojo.
Fácil manejo. Esta sen-
sacional filmadora custa
apenas: De 799,00 por
somente.....

777,
em 100 parcelas
de R\$ 7,77

64,50

Câmera Olympus automática
e manual. Distância de foco
Foco fixo com batisca e mo-
derno estojo. Câmera de 35
mm. Disponível para este ano
apenas: De 899,00 por
somente.....

789,
65,50

Mesbla
PASSEIO MEIER TIJUCA NITERÓI V. REDONDA

Fonte: internet

Figura 6 - Anúncio Kodak

**FAÇA CLIQUE
PARA TUDO
NESTE CARNAVAL.**

**Filme ou fotografe com
filmes Kodak, câmaras Kodak,
e revelação Kodak.**

Fonte: internet

Analisando as figuras acima, a primeira, uma peça publicitária em comemoração do aniversário da rede de lojas de departamento franco-carioca, Mesbla de 1975, uma câmera Super-8 é anunciada por 777,00 cruzeiros, quando o salário mínimo daquele ano, segundo o Decreto nº 75679, de 1975 era de CR\$532,80, mesmo levando em consideração a possibilidade de comprar a crédito, exemplifica que não se trata de um equipamento tão acessível assim. Já na segunda imagem encontramos uma peça publicitária da Kodak indícios do perfil do consumidor médio a quem esse anúncio se destina: homem branco, jovem, com dinheiro o bastante para comprar não somente uma filmadora quanto uma câmera fotográfica, trajando uma fantasia de grego, fazendo ‘um clique para tudo’ no carnaval.

Por outro lado, havia o superoitismo comunitário: de associações de moradores a exemplo

de um rolo perdido encontrado em uma das Associações de moradores da Favela da Maré¹¹, projetos sociais como o que Sérgio Peo era envolvido na Rocinha nos anos 80, assim como a pesquisadora Moema Pascoini pontuou na oficina Cinema de Margens: Aspectos do Super-8 no Brasil, realizado em Aracaju em agosto de 2021, que havia o hábito de emprestar/dividir os equipamentos, ou seja, acaba sendo uma prática de amigos em torno de um objetivo: experimentar linguagem fazendo filmes. Nas palavras de Luiz Rosemberg Filho:

“...eu acho, o que espantava muito as pessoas era que o Super-8 era mais radical. O Super-8 não tinha censura, eles faziam e dificilmente eu ficava sabendo de um filme que tivesse sido censurado por que eles nem levavam pra censura... Era muito mais radical... eu acho que essa, essa conceituação de que é, de que, a classe média. Glauber era de classe média, Joaquim Pedro era de classe média, Leon Hirszman era de classe média, Luis Rosemberg Filho era de classe média, todos nós éramos de classe média. Atribuir a classe média só o Super-8 é babaquice. Eu acho infantilidade, é uma maneira de não discutir a importância que tinham aqueles jovens naquele momento, né? Acho que falar isso hoje é de um extremo reacionarismo. Rosemberg (2018).

O filme Super-8 revelado é uma película fina que se rompe e estraga facilmente, não possui negativos, havendo somente uma original de cada filme. O que tornava a fruição desses filmes, além das exhibições ocorridas nos anos 1970, extremamente difícil. A mídia se propagou no Brasil na conjuntura ditatorial do final dos anos 1960, na bitola “8mm” e na bitola Super-8. A partir da segunda metade dos anos 1970, essa produção foi impulsionada pelo circuito de festivais que exibiam a bitola e que acabaram por incentivar filmes de linguagem mais livre e jocosa. A grande qualidade dessa mídia é que, se considerarmos o seu contexto histórico, o exercício subversivo da criatividade na experimentação de linguagens acolhendo a sua limitação técnica fazendo do defeito o efeito.

Reiterando o que dizemos até aqui: a década de 1970, foi um período dos mais criativos do cinema do nacional, a exemplo do chamado cinema de invenção, termo usado pelo crítico e cineasta Jairo Ferreira, realizado nas bitolas 16mm e 35mm (no final dos anos 1980 também chamado de cinema marginal, experimental ou *udigrúdi*¹²) como também um outro tipo de cinema realizado

¹¹ Tive acesso filme durante um evento de cinema amador organizado pelo projeto de extensão Lupa da UFF em 2018, onde houveram projeções de Super-8 amador, esse em especial foi trazido por um aluno da UFF morador da Maré, que achou o rolo perdido, encontrando no evento a oportunidade de ver o seu conteúdo pela primeira vez em uma sessão emocionante.

¹² Termo adotado por cineastas do Cinema Novo como chacota a esse cinema, fazendo um paralelo entre *udigrúdi* e o

nas bitolas 8mm e Super-8mm de produção intensa, sem pretensões, feito com poucos recursos e de distribuição alternativa, mesmo quando tinham os festivais os realizadores costumavam acompanhar seus filmes por medo do extravio no correio, segundo Rubens Machado Jr. alguns desses filmes foram perdidos dessa forma.

A partir de 2001, o pesquisador Rubens Machado Júnior organizou um levantamento de seiscentos e oitenta e um filmes na bitola Super-8, sendo quatrocentos e cinquenta vistos e somente cento e vinte selecionados para a *Mostra Marginália 70* da qual foi curador. Em seu texto de apresentação, *Mostra Marginália 70: o Experimentalismo no Super-8*, afirma que mais da metade dos filmes experimentais brasileiros foram realizados na bitola Super-8 e, em sua maioria, entre as décadas de 1970 e 1980. Já foram tecidos comentários acerca da “irreprodutibilidade técnica”¹³ dos filmes superoitistas, em razão de suas condições estruturais (fragilidade da película etc.). Dito isso, a *Marginália 70* se realizou a partir do trabalho de curadoria do pesquisador e do trabalho de limpeza dos filmes e telecinagem em betacam (magnética) pelo Itaú Cultural com ajuda de uma equipe especializada para a limpeza dos rolos da Cinemateca de São Paulo, o que possibilitou o conhecimento dessa produção de forma mais sistematizada e com o recorte do experimentalismo à comunidade de pesquisadores e crítica especializada, com um influxo relativamente pífio que conforme o próprio Rubens Machado, avaliou.

Nessa experiência, chama a atenção o tratamento de cor dado às obras. Rubens Machado Júnior relatou a dificuldade de comunicação com os coloristas, os quais ele chama de “estrelas” que se recusaram, ou melhor não respeitavam a natureza histórica/documental daquelas obras em virtude de um diletantismo estético, o que o obrigou a pedir para refazer o trabalho, como no caso do “*Palhaço Degolado*”, de Jomard Muniz de Brito, cujas cores “estridentes ou muito saturadas”, desagradaram o técnico que fez a correção de cor preferindo transforma-las em cores frias de tom azulado. (Machado 2019). Mais recentemente, em 2020, foi lançado na internet o site do excelente Projeto Cine Brasil Experimental empreitada capitaneada pela pesquisadora Liciane Mamede, onde foram disponibilizadas novas digitalizações em HD de filmes Super-8 de Edgar Navarro, Jorge O Mourão, Sérgio Peo assim como os de outros autores de filmes experimentais em bitolas 16mm e

underground americano “Quando se fala em “cinema marginal”, ninguém, ou quase ninguém, gosta da etiqueta. No entanto, ela persiste, em parte devido à associação problemática entre transgressão estética e violência de assaltantes, num transporte que, no entanto, sugere algo a respeito da produção e do seu contexto: um país marcado pela guerrilha urbana em resposta àquele que foi o período mais negro da ditadura.” (XAVIER, 2004.)

¹³Trocadilho utilizado pela primeira vez no texto do catálogo da mostra *Marginália 70*, uma referência clara ao ensaio de Walter Benjamin A obra de Arte na época de sua reproduzibilidade técnica. (MACHADO JÚNIOR, 2001)

35mm. Essas digitalizações em HD foram feitas pelo laboratório Procimar, no site do laboratório eles fazem questão de diferir Telecinagem que é um método alternativo bastante utilizado - conhecido também como “telechinelagem” quando realizado por amadores de forma caseira - que consiste em filmar as imagens projetadas em uma folha de papel branca, método inclusive bastante difundido entre Superoitistas que acabaram por “salvar” alguns filmes do esquecimento.

“*O Terror da Vermelha*” filme do Torquato Neto rodado em Teresina em 1972, quando o poeta retorna a sua terra natal para uma desintoxicação ficando voluntariamente internado por dez dias, no Sanatório Meduna (PASCOINI, 2018 p. 52) encontra com alguns rapazes que gostariam de entrevista-lo, ele aceitou com a condição de ver a matéria antes da publicação e logo se juntou ao corpo editorial do jornal alternativo *Gramma* em uma carta a Hélio Oiticica escreveu:

Estou te mandando essa coisa – Gramma – anexa, acho que você compreenderá: isso é uma espécie de “milagre”: você não conhece o Piauí e esse jornal, feito de repente por uns sete a oito meninos aqui de dentro, com idade variável entre 16 e 20 anos, tem, para nós que começamos a bagunça com Presença e Flor do Mal, uma significação gratíssima. Eles tratam de problemas daqui mesmo (veja que maravilha de capa), mas com uma radicalidade que a superprovíncia não conseguiria suportar e que nem mesmo no Rio, eu acho, foi conseguido. [...] Aqui em Teresina estou fazendo uns filmes com o pessoal do Gramma, todos em super oito, de metragem média. Difícil falar deles agora. Mais tarde veremos. (NETO in PIRES, 2004, p. 283-284 apud BARRETO 2018 p.53)

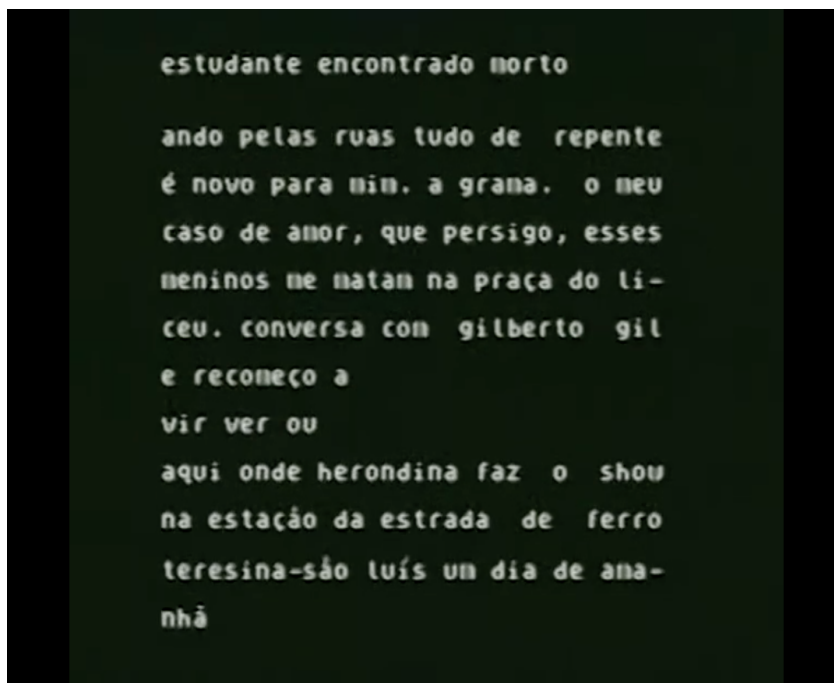
O Terror da vermelha foi realizado conjuntamente com a turma do GRAMMA em 1972 e montado postumamente por Carlos Galvão em 1973 que fez a edição dos nove rolos de três minutos com a ajuda de uma moviola e uma coladeira, a trilha sonora foi gravada em uma fita cassete com a seleção musical dos discos que Torquato usava durante as exibições dos rolos sem cortes. Houveram exibições em Teresina e posteriormente o filme fora selecionado para participar da Mostra Marginália 70 em 2001 e segundo Rubens Machado (2019), o processo de telecinagem foi feito a partir de uma fita VHS, disponibilizada pela viúva de Torquato Neto, Ana Maria de Araújo Duarte com uma seleção musical diversa da fita cassete com a compilação de Carlos Galvão:

Um fator importante a se levar em consideração ao analisar o filme *Terror da Vermelha* é o fato de que, apesar de Torquato ter ensaiado possibilidades para a montagem, como dito anteriormente, a obra foi finalizada somente após a sua morte, já no ano de 1973, por Carlos Galvão. De acordo com Galvão, algumas exibições da obra foram feitas em Teresina logo após as

filmagens, ainda com os rolos sem cortes. Durante a projeção, Torquato Neto colocava alguns discos para tocar, montando ao vivo a trilha, ação característica dos filmes realizados na bitola super-8 que, por questões financeiras ou por limitações técnicas, não tinham as músicas gravadas em uma banda sonora diretamente na película. (PASCOINI, 2018 p.55)

Já na década de 90 o filme volta para as mãos para a viúva de Torquato Neto, na ocasião da realização do documentário *Torquato Neto, o anjo torto da tropicalia* - De Ivan Cardoso com uma trilha sonora diferente da primeira montagem e sem os letreiros iniciais com as indicações de montagem deixadas pelo Torquato Neto.

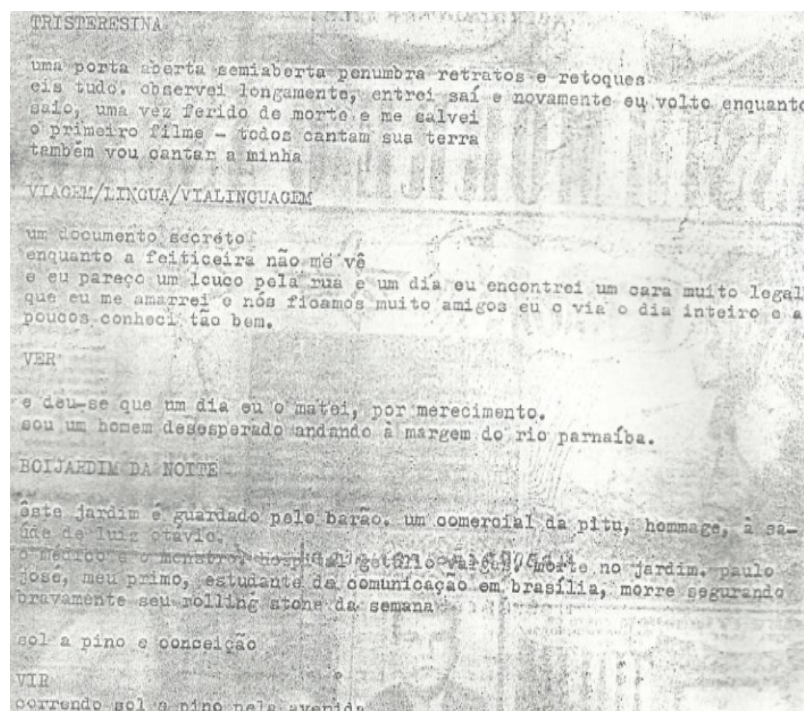
Figura 7 - Print dos letreiros iniciais do Terror da Vermelha



Fonte: a autora, a partir de cópia no Youtube¹⁴

Figura 8 - Poema roteiro do filme “Terror da Vermelha” de Torquato Neto.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7xR20yNQSA>



Fonte: Silva et. al. (2013)¹⁵

Entende-se por **Telecinagem** É o método pelo qual converte-se o filme fotoquímico em sinal de vídeo. Esse processo pode ser feito de diversas formas: através de uma máquina de telecine onde cada fotograma do filme é lido por um CCD eletrônico e assim convertido em SD, Beta como foi o caso da telecinagem realizada para Mostra da Marginália 70. Na **Digitalização Quadro-a-Quadro**, os fotogramas são escaneados em Full HD 1920 x 1080, havendo uma maior definição das imagens, possibilitando a correção do foco e luminosidade modificando a experiência visível do filme em relação ao original tornando-os mais nítidos com uma textura mais digital. Após esse processo, as imagens podem ter uma correção de cor interferindo nas cores, brilho, contraste e tonalidade da imagem. O que pode acontecer é que, eventualmente, essas digitalizações em HD revelam uma experiência bem diferente, ou - nas palavras do pesquisador Lucas Parente, em uma provocação numa conversa informal - revela “o filme oculto”, ou seja, um outro filme já e pode sofrer a intervenção do padrão adotado pelo laboratório, gosto, referencial histórico de quem estiver realizando o trabalho, como o que quase aconteceu com o *Palhaço Degolado*, conforme explica Rubens Machado Jr. no relato supratranscrito.

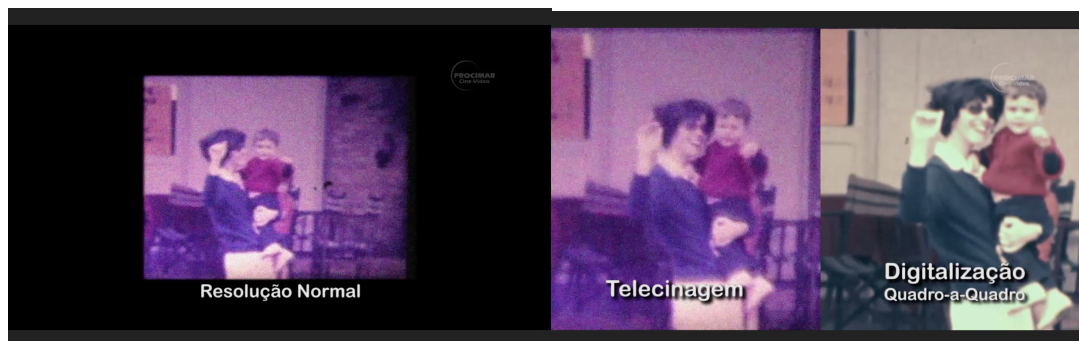
¹⁵ Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-alternativa/o-cinema-pela-otica-do-jornal-gramma>

Ficamos com as perguntas: devemos nos pautar pela nitidez celebrada pelo olhar contemporâneo? As gerações posteriores a esse espaço/tempo conseguirão ao menos ver/experienciar o que fora essa categoria de filme? E, finalmente, o quanto essas interferências em prol de uma visualização em alta definição podem interferir no entendimento de seu contexto histórico/estético? seja na compreensão da mídia em si, e/ou no uso criativo/experimental da precariedade enquanto linguagem.

Em uma conversa recente com Ivan Cardoso, numa tentativa frustrada¹⁶ de entrevista para essa dissertação, ele afirmou para nossa surpresa “que odiava Super-8”. Todavia, o mestre do “Terrir”¹⁷ não estava se referindo a sua célebre/extensa/extraordinária filmografia em Super-8, mas aos filmes de uma época, que para ele é posterior. Talvez por ter começado em 1969, assim que essa tecnologia chegou ao Brasil, trabalhar filmando em Super-8 para os filmes de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane na produtora *Belair*. Em suas palavras: “o LOFT do Mourão, de quem eu gosto muito, veio depois quando o Super-8 já tinha acabado. Eu ouvia falar do *Loft*, mas nunca estive lá”. Nesse momento pude ter uma amostra viva de como aqueles filmes eram vistos por alguns críticos, dando pistas do porquê da invisibilidade herdada, salvo o trabalho corajoso de pesquisadores que insistem em não olvidar essa história.

Nas fotos subsequentes retiradas do site do Laboratório Procimar, somos levados a ver as diferenças e “vantagens” do método.

Figura 9 - Prints tirados dos vídeos disponibilizados pelo site Procimar



Fonte: site Procimar¹⁸

¹⁶ Ele falou um pouco, e marcou uma ligação posterior a qual ele não retornou.

¹⁷“O terrir é a máscara do terror que assombra a visão de Ivan Cardoso. Carnavaliza a própria paixão terrorífica, que diz *terroriso*, mais do que *terrir*” (REMIER, 2008 p.16)

¹⁸ Disponível em: <http://www.procimar.com.br/digitalizacao-de-filmes-8mm-super-8-16mm-e-35mm/>

Desenvolvido como um aperfeiçoamento da bitola 8mm, o Super-8 tinha como intuito possibilitar o registro da vida doméstica, filmes amadores como nascimentos, primeiras comunhões e aniversários. Lançado no mercado pela Kodak em mil novecentos e sessenta e cinco, um ano após a instauração do regime militar, sua popularidade no país durará praticamente o mesmo tempo da ditadura, entre meados da década de sessenta até meados dos anos oitenta. Rubens Machado Júnior, em sua fala no evento: O Espaço Público e Periclitante do Experimental Super-8 carioca em junho de dois mil e dezenove:

...veja bem, ele é lançado no mercado em 65, mas demora pra pegar, começar a vender e começar a baixar o preço...como essa fotometragem automática que já vinha no Super-8, era colorido, tinha um zoom embutido, você via pela objetiva, era visor reflex então você já via como estava saindo o enquadramento, era uma coisa muito fácil em relação às máquinas acessíveis anteriores... Muito cedo a partir do final dos 60, 70 os primeiros filmes começam a serem registrados... eu fiz uma pesquisa grande e vi que realmente tinham filmes ali a partir de 69/70 foram até 82 e 83 depois caiu bastante a produção., os festivais se extinguiram e o vídeo começou a ficar acessível, mais barato e a película por problemas de material químico e de economia, subiu de preço... (MACHADO JÚNIOR, 2019)

O que posteriormente foi convencionado pelo próprio Rubens Machado Júnior como *Surto Superoitista*, aconteceu por todo país com suas particularidades e semelhanças¹⁹. Talvez o maior ponto em comum entre esses filmes seja a necessidade de um respiradouro expressivo que fugisse das amarras impostas pela ditadura ou, como aponta Rubens Machado Júnior, da concretização das intenções expressas pela tese/manifesto *Estética da Fome* de Glauber Rocha, buscando realizar um cinema de estética brasileira, em contraposição aos padrões hegemônicos do modelo narrativo-representativo-industrial²⁰ *hollywoodiano*. Nas suas palavras: “Talvez o Super-8 tenha realizado a mais funda repercussão da Estética da Fome em termos de realização poética, no plano da criação de formas cinematográficas no país.” (MACHADO JÚNIOR, 2011 p.33).

¹⁹ Para a Mostra Marginalia 70 foram recebidos filmes de 21 cidades brasileiras (Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Campinas, Santos, Rio, Goiânia, Belo Horizonte, Governador Valadares, Vitória, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Caruaru, João Pessoa, Teresina, Fortaleza, São Luís e Manaus (MACHADO JÚNIOR, 2001)

²⁰ De acordo com André Parente (2011, p. 12): “Entende-se por modelo N.R.I. Modelo Narrativo- Representativo-Industrial enquanto um modelo hegemônico de espetáculo, composto de uma narrativa herdada do romance do SEC XVIII/XIX”

Por se tratar de uma tecnologia relativamente barata e acessível à classe média da época, foi sendo apropriada para um uso outro, mais inventivo, um dispositivo para além do uso doméstico, logo se convertendo em um instrumento de resistência e de experimentação radical. Esses “guerrilheiros estéticos” utilizavam as pequenas “pistolas” com as quais atiravam contra o autoritarismo vivenciado nos anos de chumbo. Considerando que a historiografia clássica do cinema brasileiro, apresenta várias lacunas, seja por escassez de fontes primárias a exemplo dos filmes da “*Belle Époque*” desaparecidos em sua maioria em incêndios. Tragédia não somente relegada ao passado, vide o incêndio da cinemateca no dia 29 de julho de 2021, destruindo 4 toneladas de documentos raros e insubstituíveis da história do cinema brasileiro, assim como parte do acervo de Glauber Rocha. Ou pelo apagamento sistemático por conta do recorte histórico, preferência deste ou daquele movimento/autor pelos historiadores. Por conseguinte, a partir dos anos oitenta, aumentou a necessidade de uma revisão historiográfica do cinema que se opunha a aproximação totalizante da chamada “*Big History*”, mais interessada em autores, marcos históricos e datas, do que aos processos socioculturais em que os filmes se inserem. Philippe Gauthier (2011) faz uma crítica ao surgimento do termo “*New History*”, primeiramente por acreditar que o 34º Congresso de Filmes de Arquivo realizado em Brighton em 1978 não se trata da pedra fundamental da *New Film History*, desenvolvida em contraposição à chamada História do Cinema Tradicional, de abordagem evolutiva não processual, feita em sua maioria por entusiastas não acadêmicos. Uma nova abordagem histórica já vinha sendo desenvolvida pelo menos 100 anos antes, mas não era aplicada aos estudos de cinema. Ela chega à historiografia do cinema com uma metodologia mais rigorosa no sentido de não se ater somente aos filmes, o que se pensa deles, mas também considerar outras fontes: tecnologia utilizada, salas de exibição, contextualização histórica, recepção, até mesmo na preocupação de demonstrar as dificuldades encontradas na pesquisa, essa nova abordagem, mais rigorosa, se preocupa com as pequenas histórias, com as contribuições individuais de agentes que participam do processo histórico. O autor acredita ser inapropriado utilizar a denominação Nova História do Cinema por se tratar de um desenvolvimento teórico-metodológico iniciado anteriormente ao congresso de Brighton. Além disso, de acordo com ele, por ser uma historiografia praticada majoritariamente no âmbito da academia, seria mais justo o uso do termo “*Scholarly Film History*”, para designar essa nova aproximação historiográfica nos estudos de cinema.

Logo, como supracitado, o Super-8 no Brasil, conseqüentemente torna-se uma lacuna

historiográfica, por conta da dificuldade primária de seu objeto:

Os anos 70 configuram, em todo caso, uma espécie de apogeu dessa produção, pelo menos do ponto de vista quantitativo. A produção experimental realizada em Super-8 nessa década é grande e não tem sido discutida desde então, quando por seu turno foi muito pouco vista, somente em sessões alternativas, alguns festivais de modo atomizado, depois disso não mais. Isto equivale a dizer que tais obras não têm sido mais vistas ou revistas por qualquer público, e nem mesmo por pesquisadores, desde os anos 1970-1981, época de sua maior produção e difusão. (MACHADO JÚNIOR, 2010, p. 2)

Outra dificuldade, diz respeito ao fato de que o Super-8 muitas vezes não foi nem mesmo considerado como cinema, ou considerado apenas uma forma lúdica de se fazer um cinema “menor” deixando de fora esse importante e frutífera parte da produção do cinema nacional.

...a questão do cinema é quem faz cinema é cineasta ou bitolasta? A questão de bitola é a questão de recursos técnicos ou de recursos financeiros para fazer, o que importa é o resultado.... O Super-8 devido a acessibilidade, a portabilidade, sobretudo quando surgiu nos anos 70 que no Brasil, aqui teve aquele período “fantástico” que a gente conhece, era uma pistola de bolso e tendo a característica de ser 3 minutos, e você botar bala na agulha, que era o cartridge, e você ter os recursos de jogo de grande automatismo da técnica (...) mas a grande possibilidade que se tinha, é sair com uma coisinha desse tamanho num é? aqui, falando no Brasil evidentemente, mas é a portabilidade de captar uma imagem dentro da sua imageria ai cada um fazia do jeito que quer...a coisa de você conseguir impressionar com a imagem e se expressar do modo que tem... (MOURAO, 2019)²¹

Havia também aproximações mais convencionais na produção de filmes em Super-8. A exemplo de Abrão Berman, que teve uma formação em cinema no *Institut de Hautes Études Cinématographiques* na França ao final de 1960. Ao retornar para o Brasil, fundou a produtora GRIFE, na qual realizaram-se exposições de arte com o suporte Super- 8, filmes-teste para campanhas publicitárias, cursos e os *Super Festivais Nacionais do Filme Super-8* em São Paulo; além de um programa de auditório na TV CULTURA onde se incentivava a produção de filmes Super-8 por alunos do Ensino Fundamental e Médio: *O Ação Super-8* (CRUZ, 2016). Afora alguns filmes dos alunos transparecerem um aspecto experimental, a exemplo do curta *Rainha do Lar* (1981) feito pelos alunos do Colégio São Francisco Xavier²², ao som de "*Bohemian Rhapsody*" do

²¹ Transcrição de uma fala do Jorge O Mourão no Evento Espaço Público Periclitante do Experimental Super-8 no Rio de Janeiro em 2019.

²² Programa disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FpTjBtJeeII> acessado em 5

Queen, em que uma família após realizar ações cotidianas era disposta em estado catatônico no sofá, de frente para a “rainha do lar” - o aparelho de televisão, a produção de Berman era mais ligada a narrativas ficcionais ou documentais, entendida como uma linha divergente, por primar pela excelência técnica em detrimento da invenção em si.

Jorge O Mourão, artista plástico, ator, escritor, jornalista e superoitista, dono do selo *Archivos Impossibles*, relatou em uma entrevista concedida a esta pesquisa que, no Rio de Janeiro, o Super-8 era feito por ativistas, entusiastas que seguiam uma linha libertária, enquanto a produtora de Abraão Berman realizava uma produção mais convencional. Havia certa rixa entre Rio e São Paulo, portanto os realizadores não participavam dos festivais do GRIFE. Como afirma Mourão (2018): “(...) E ele tinha o seu valor, mas a gente que não gostava dele, da concepção dele, da proposta mercantil do caminho”. Recentemente em outubro de 2021 no curso ‘História do cinema Super 8 brasileiro: entre polêmicas, ciclos regionais e festivais de cinemas’ do Museu de Imagem e Som de São Paulo ministrado pelo pesquisador Flávio Rocha que tem como escopo de seus estudos os festivais de Super-8 e as atividades do GRIFE – Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, e mais particularmente de Abraão Berman, em uma provocação surgiu a dúvida se a produção Superoitista carioca havia repercutido diferentemente das outras regiões do país, além dos filmes de artistas, das obras de Ivan Cardoso, Jorge O Mourão e Sérgio Peo sendo esse dois últimos resgatados ao público pela curadoria do Rubens Machado Jr. para mostra do Itaú Cultural, já que a obra de Ivan Cardoso, segundo ele mesmo em uma conversa, confirmou que:

A primeira (telecinagem) foi feita ainda nos anos 80 pelo Calil nos bons tempos da EMBRAFILME. Depois, os meus filmes incluindo os Super-8 foram lançados no mercado americano em VHS, em 1993/4 pela *Something Weird* a mesma distribuidora que lançou o Coffin Joe na América e depois a BMG Ariola fez uma terceira telecinagem quando fez um lançamento aqui em VHS, imitando os americanos em 1996/1997, eu não lembro direito a data da exposição do Itaú...
(CARDOSO 2021)

a sobre a repercussão do superoitismo carioca é um reflexo direto da falta de uma sistematização, publicações, documentação inerente à produção carioca que se manifestava muito mais no âmbito do cineclubismo local sem ter circulado em festivais nacionais salvo algumas esporádicas participações, o que não desmerece sua profícua produção e/ou também pelo carioca ser detentor

de um “ensimesmamento cultural” (MACHADO 2021) o que acaba tornando um lugar árido para pesquisa de modo geral. Rubens Machado Júnior relata a dificuldade de entrar em contato com os Superoitistas cariocas, quando estava desenvolvendo a pesquisa dos filmes para a mostra do Itaú Marginália 70:

...na minha pesquisa, foi um dos lugares onde eu tive mais dificuldade de pesquisar foi no Rio. (Jorge Mourão) - Ah é por que? Rubens Machado - Porque?! você que me pergunta? (Fiquei dois anos atrás dele! (Risos)... olha conheci o Rosemberg por ser cineclubista e foi na revista Cine-Olho... foi o único que lembrou do Jorge Mourão, ... toda sexta feira eu ia lá ficava telefonando pro brasil inteiro... dava telefonemas internacionais para localizar essas pessoas, porque eu tinha alguns catálogos de festival, ia conversando e pegando nome de terceiros, ...eu tava desistindo já, ... e já tava chegando a Mostra, quando me aparece... tava em Trancoso... O Peo também difícilimo... (MACHADO 2018)

Em relação ao intercâmbio com seus pares de outras regiões, os cariocas eram fechados conforme indica a participação de filmes cariocas em festivais fora do Rio de Janeiro era mínima uma média de 2 filmes por festival (ROCHA 2014), entretanto havia um acolhimento e curiosidade dos filmes de outras regiões como por exemplo de superoitistas Paranaense e Curitibanos que passaram pelo LOFT, inclusive na primeira sessão da Sala Terra:

Figura 10 - Sessão de superoitistas baianos na primeira programação da Sala Terra no Loft Do Mourão em novembro de 1981

INCERTOS IMPOSSIBLES 06/11/81
BY [illegible]

AMAZÔNIA, TERRA DE NINGUÉM — Documentário de longa metragem de François Corbinéau. Narrado em português. Hoje, às 20h e domingo, às 18h30m, no **Cineclube Jean Renoir**, Rua Jacinto, 7. Domingo, após a sessão, debates com o diretor.

Uma visão crítica do trabalho de evangelização desenvolvido pela Missão Americana protestante junto aos índios Wai-Wai no Território de Roraima.

SUPER-8 NO CURVELO — Exibição de **Abílio Matou Paschoal**, de Paula Ribeiro; **Experiência 2 Transformado**, de Fernando Pélen; **Uma Película de 1 1/2**, **Onde os Homens Derrubam o Barraco**, de Jorge Felipe e **Retira Catilhada**, de Araújo Araújo. Domingo, às 19h, na **Pça. do Curvelo**, em Santa Teresa. Entrada franca.

SALA TERRA SUPER-8 — Exibição de **Abílio Matou Paschoal**, de Paula Ribeiro; **Uma Película de 1 1/2**, de Jorge Felipe; **Fiat Lux**, de José Araraipe Jr. e **Experiência II**, de Fernando Pélen. Complemento: **Cine-jornal Lente Divergente**. Hoje, às 18h, no **Loft**, Av. Mem de Sá, 41. Entrada franca.

TRILOGIA DE MÁXIMO, de G. Kozintsev e L. Trauberg. Primeira parte: **A Juventude de Máximo (Lunost Máxima)**, de B. Tchirkov, S. Kainkov e A. Kulakov. Sábado e domingo, às 19h, no **Cineclube Barravento**, Rua Senador Muniz Freire, 60, Tijuca. Produção soviética em preto e branco, com legendas em português. A trajetória de Máximo, militante do Partido Bolchevique, desde sua participação nas lutas operárias até a Revolução de Outubro de 1917. Debates após a sessão. Sessão comemorativa do 3º aniversário do cineclube.

UMA MULHER SUAVE (Une Femme Douce), de Robert Bresson. Com Dominique Sanda, Guy Frangin e Jane Lobre. Domingo, às 19h, no **Cineclube Godard**, Rua Andrade Neves, 315.

O CINEMA EXPERIMENTAL ALEMÃO DOS ANOS 70 — Exibição de **Schnee-Tady**, **Hotel e Demon**, de Heinz Emigloz. Hoje, às 12h e 19h, na sala 506 K ala Kenned PUC. Rua Marquês de S. Vicente, 225.

O CINEMA ERÓTICO-REVOLUCIONÁRIO DE DUSAN MAKAVEJEV I — Apresentação de **Wilhelm Reich: Os Mistérios do Organismo (W.R. Misterije Organizma)**, de Dusan Makavejev. Com Milena Dravic, Ivica Vidovic e Jagoda Kaloper. Legendas em português. Hoje, às 22h, e sábado, à meia-noite, no **Ricamar**, Av. Copacabana, 360.

AS OLIMPIADAS DE 80 (Olimpiade 80), de Yuri Ozerov. Documentário de longametragem. Narrado em português. Sábado, às 21h, no **auditório da ABI**, Rua Araújo Porto Alegre, 71/9º.

O CINEMA ERÓTICO-REVOLUCIONÁRIO DE DUSAN MAKAVEJEV II — Exibição de **Sweet Movie (Sweet Movie)**, de Dusan Makavejev. Com Carole Laurie, Pierre Clementi e Anna Prucnal. Legendas em português. Sábado, e domingo, à meia-noite no **Ricamar**, Av. Copacabana, 360.

PROGRAMA PICASSO — Exibição de **O Olhar Picasso (Le Regard Picasso)**, de Neyly Kaplan. Narrado em português. Complemento: **Picasso, Romancero do Pintador**, de Jean Desvilles. Narrado em francês. Domingo, às 18h30, na **Cinemateca do MAM**, Av. Beira-Mar, s/nº.

O CINEMA ERÓTICO-REVOLUCIONÁRIO DE DUSAN MAKAVEJEV IV — **Montenegro ou Porco e Pérolas (Montenegro)**, de Dusan Makavejev. Com Susan Anspach, Eirland Josephson e Per Oscarsson. Versão falada em inglês, sem legendas. Única apresentação. Domingo, às 22h, no **Ricamar**, Av. Copacabana, 360.

primeira sessão
no L O F T
~~José Araraipe Jr. 1981~~
6 novembro 1981

6 X 1 8 1

Ao analisarmos a produção superoitista desses anos nos deparamos com uma profusão de aproximações e conceitos:

Sem pensar em termos muito particulares, não faltaria ocasião para num exame detido falarmos de filme estrutural, abstrato, de found-footage, onírico, conceituai, minimalista, materialista, prop-art, construtivo, pop, noturno, vivencial, primitivista, odara, neoconcreto e assim por diante. Se podemos apostar na pertinência destes termos genéricos na futura análise dos filmes escolhidos, mais interessante seria tentar haurir nos próprios filmes conceitos mais singulares. A riqueza das proposições já foi anunciada pelos próprios realizadores, e escancara várias pistas possíveis: o cinema rudimentar, o cineviver, a antropofagia erótica, o terror, o cinema ovo, a vanguarda acadêmica, o megalomaniaco neocinemanovíssimo, o cinema de salão, o anarco-superoitismo (MACHADO JÚNIOR, 2001, p. 9).

De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (2004 *apud* COSTA, SANTOS, MUSSE, 2015 p. 5), o pós-Tropicalismo, em que a marginalidade urbana e o comportamento subversivo eram a bola da vez, tornara-se uma forma de contestação do sistema, acompanhada da desilusão com a esquerda política e uma preocupação em intervir na cultura de massa. Batia-se de frente com as instituições tradicionais, era difundidas a experimentações com drogas e liberação sexual. A música, principalmente o *Rock*²³, era um elemento fundamental e presente em muitos filmes. A exemplo do *Explendor do Martírio* de Sérgio Péo, filme experimental realizado no Rio de Janeiro durante a Copa de 1974. Como a descrição do filme indica, “o filme permeia os questionamentos e dúvidas ao autoritarismo imposto à geração dos anos 70 e remete o espectador ao perfil de linguagem de comunicação utilizada nesta época”²⁴. Rodado em sua maior parte enquanto o país assistia a Copa do Mundo em 1974, o filme se estrutura através de ações de intervenção urbana e performance. A forma que utiliza a cidade como elemento discursivo é reveladora de uma situação de fronteira onde se ocupam espaços urbanos, criando uma mitologia própria dentro uma vivencia *hippie*. O experimentalismo era cotidiano seja na forma de falar, conviver, amar, assim como no fazer cinema ou um “quasi-cinema”, termo criado por Hélio Oiticica para suas experiências-cinema juntamente com Neville d’Almeida nas suas buscas por uma linguagem nova onde o cinema não se reduziria a uma categoria da arte, mas sim a um instrumento de experimentação aberta

²³ Para Hélio Oiticica Rock é importante porque é sempre a invenção do Rock.”. (Queiroz.2012 p.12)

²⁴ Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0qEblw-TBos> Acessado em 2 de maio de 2018

(QUEIROZ, 2012 p.13).

A precariedade Super-8 é coerente com a ideia de uma arte que se nega a oferecer uma síntese consoladora, mas se oferece ao exercício da subversão. No *Esplendor do Martírio*, o corpo político fica evidente quando o jovem estudante de arquitetura Aloísio Alves se coloca diante de um monumento a ser inaugurado na praia de Copacabana, mimetiza os gestos dessa estátua que representa um jovem soldado e depois a ataca com uma pedra, causando um confronto corporal com o segurança, resultando na prisão de toda a equipe (Peo e Aloísio).

Ao repropor a beleza estética presente no martírio de São Sebastião, Peo convida o observador ao ativismo político, reacendendo o sentido da resistência à ditadura militar, fragilizado pelos múltiplos casos de desaparecimento, exílio e tortura. “Por onde você anda, será que você anda por mim?” diz o letreiro escrito e adornado por flores pelo artista plástico Eduardo Barreto. A frase “por onde você anda” parece se repetir no filme *Brasil 1.872.000 / Noves Fora? (1977)*, realizado por Jorge O Mourão, quando brota o enunciado “olha por onde anda”, sugerindo, no primeiro caso, uma referência aos diversos desaparecidos e, no segundo, uma advertência: olha por onde você anda para não desaparecer.

A resistência que as áreas – cinema e literatura nesse caso – apresentam aos experimentalismos e seu apego às formas tradicionais de expressão – como a escrita do português formal dos dicionários ou a submissão do espectador de cinema à ditadura da tela fixa e estática em uma parede – incitavam o “ataque” desse artista que produzia a partir das bordas e brechas desses espaços de criação e fruição. Em ambos os casos, a ordem era “abrir a linguagem”. Assim como a escrita deveria estar vinculada a uma relação mais orgânica entre o falado e o escrito, Hélio reivindicava uma nova forma de se entender a relação entre o espectador e o espetáculo no cinema. (COELHO. 2008 *apud* QUEIROZ, 2012 p. 50)

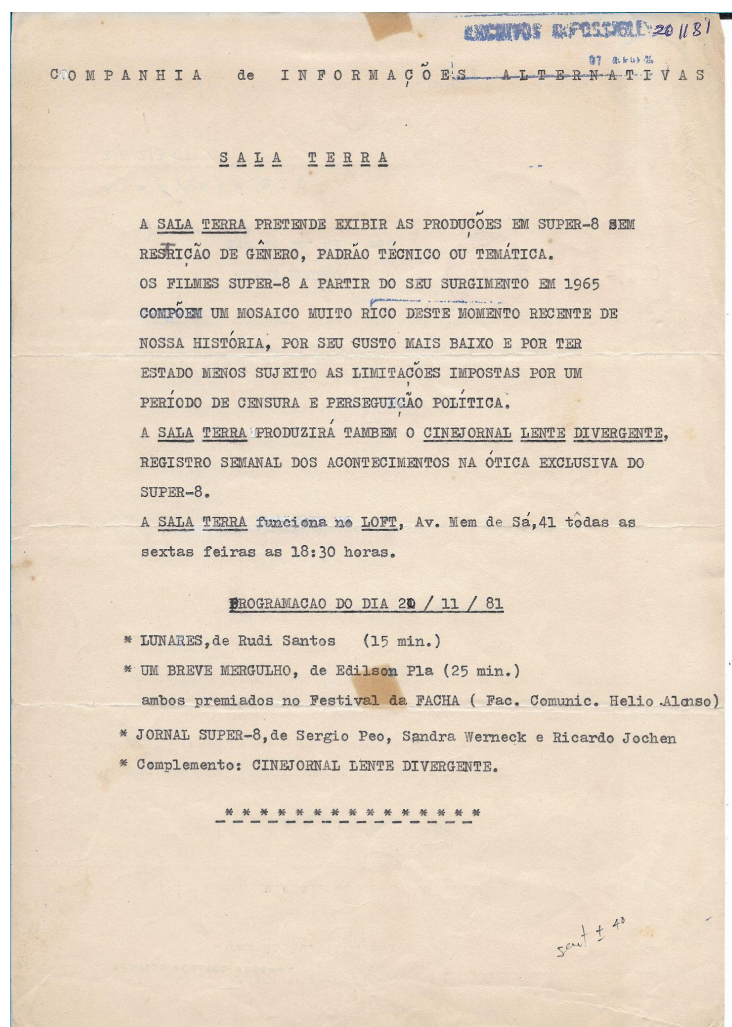
Vale destacar que os filmes não eram submetidos à censura, portanto eles praticamente não existiam oficialmente, o que contribui para uma parca catalogação e registro dos surtos regionais. As exibições dos filmes eram realizadas em espaços alternativos, reuniões de estudantes, universidades, festas, e até em uma igreja²⁵. Geralmente os filmes tinham pouca divulgação para não provocar suspeita ou repressão. No caso da Sala Terra, havia divulgação pelos correios e pelos

²⁵ As exibições do Cine Clube Glauber Rocha eram realizadas dentro em uma igreja, cujo Padre era progressista e permitia as sessões (Molinari Jr.MOLINARI JÚNIOR, 2018)

jornais por se tratar de um período de relativa abertura.

No documento abaixo, vemos um release original para comunicação/manifesto das atividades e programação da Sala Terra. Nessa programação há a participação do Sergio Peo, Sandra Werneck, Ricardo Jochen no *Cinejornal Lente Divergente*, e a exibição dos filmes premiados no Festival Facha, (Faculdades Hélio Anlonso): *Lunares*, 15 min de Rudi Santos e *Um breve Mergulho* 25 min de Edilson Plá.

Figura 11 - release original para comunicação/manifesto das atividades e programação da Sala Terra



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Todavia, as sessões da Sala Terra em 1982, realizadas no LOFT do Mourão, sede dos

Archivos Impossibles na Lapa, eram divulgadas para imprensa através de um *release* enviado pelo próprio Mourão com a programação. Luiz Rosemberg Filho (2018) afirmou em uma entrevista para essa pesquisa que:

Eu tenho críticas ao Super-8 assim: da mesma maneira que o cinema autoral 35mm não criou um circuito de exibição, o Super-8 fez a mesma coisa .. não criaram um escoamento da produção então ficava uma coisa muito fechada neles mesmos, dificilmente você conseguia saber onde se passava um filme Super-8, você sabia que passava na casa do Mourão, no Loft dele e mais nada. E o Super-8 poderia ser um viés de sobrevivência das pessoas... acho que esse é o grande erro do cinema brasileiro do Super-8 ao 35 ninguém pensa nunca no sentido do escoamento da produção, o cara faz o filme e para!... não que você vai achar que você vai viver do Super-8... quantas pessoas de talento inclusive os próprios superoitistas ... não voaram, ficaram no Super-8 mas muito fudidos como quase todo mundo do cinema de invenção. (ROSENBERG FILHO, 2018)

A Sala Terra foi um projeto iniciado pelo Clóvis Molinari – um pesquisador, curador e superoitista nascido em Catanduva (SP). Clóvis chegou ao Rio de Janeiro em 1974 para estudar história na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Lá havia um departamento cultural que era dirigido por Paloma Amado, filha de Jorge Amado, em plena ditadura militar. Nas palavras do Clovis (2018), em entrevista concedida a esta pesquisa: “eram os intelectuais aceitos pelo governo militar, não que eles fossem adesistas mas não eram da esquerda repudiada”. Entre eles o Jorge Amado, o Rodrigo Costa Filho, a Paloma Amado, o Silvio Correia Lima do estado do Piauí, esses dois últimos eram gestores do departamento cultural da UERJ e conheceram o Clovis através de um Festival de Cinema Super 8 dentro da própria universidade, no qual Clovis ganhou o grande prêmio, com seu filme *Um Quintal no Fundo do Mato* 1974.

O trabalho chamou a atenção de Paloma Amado que ofereceu uma sala no prédio da Universidade para a realização de um curso de cinema, ministrado pelo próprio Molinari e sob a supervisão de Silvio Correia Lima. O curso teve adesão de alunos de várias áreas como biologia, engenharia e filosofia. Em frente a sala tinha um corredor que se transformou em um espaço de liberdade, “ali a gente consumia de tudo que a gente queria, transávamos com quem a gente queria, filmávamos, discutíamos passávamos a madrugada num barzinho tomando cerveja e comendo ovo colorido” (MOLINARI JÚNIOR, 2018).

A partir do curso, foram realizados filmes em Super-8 com equipamentos da UERJ. O

primeiro deles, *A Gaiata Ciência* (1979), foi realizado com a colaboração e inspiração do Professor de filosofia Cláudio Ulpiano que participa do filme com a narração de aforismos filosóficos acerca da passagem do tempo. Após a experiência no curso, nasce a ideia de formar junto com colegas da UERJ o *Ateliê de Super 8*, que tenta fundar em colaboração com a ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial - o cine clube do coletivo Das Trixuplas, nome dado ao coletivo que se formou a partir do grupo da UERJ.

Figura 12. Frame de *A Gaiata Ciência* de Clóvis Molinari 15min, 1979, RJ

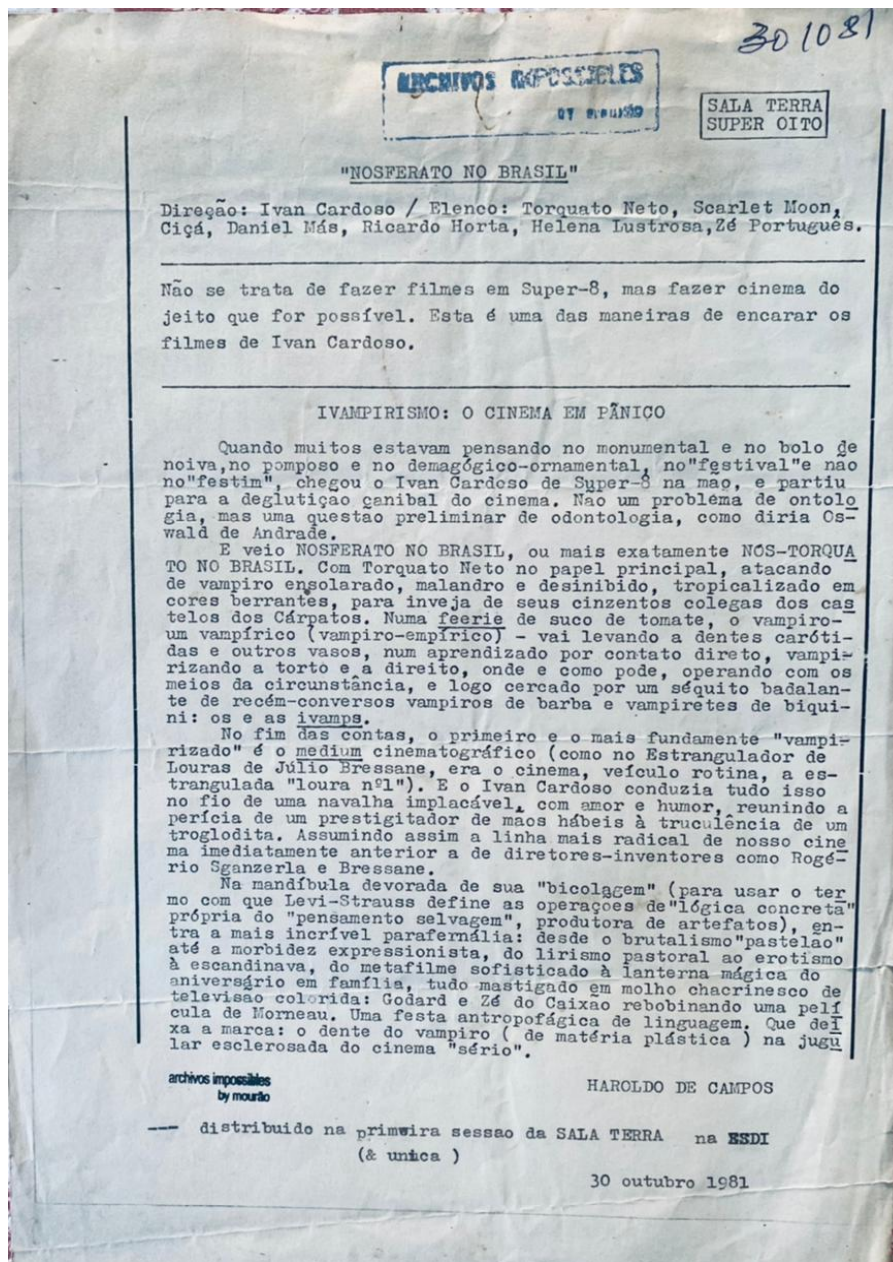


Fonte: Digitalização da própria autora a partir de arquivo digital cedido por Lucas Molinari

A primeira sessão se deu na Lapa, na sede da escola, mas a exibição de *Nosferato no Brasil* (1970), de Ivan Cardoso, escandalizou a diretora Carmen Portinho que, apesar de sua entusiástica participação nas décadas de 1920 e 1930 em prol da conquista feminina e do reconhecimento profissional das mulheres, censurou as exibições futuras por conta de uma cena de lesbianismo, provocando o fim das ações do cine clube naquele local. Nesta mesma plateia estava Jorge O Mourão, que convidou o grupo para fazer as sessões no seu *Loft*, “era só atravessar a praça”. O LOFT de Mourão era um espaço de experimentação, galeria, *studio* e exibições de filmes, onde também foram gravadas cenas de filmes como *Lira do Delírio* (1978) de Walter Lima Jr. e *Rio Babilônia* (1982) de Neville d’Almeida, em que Jorge O Mourão tem participação especial como ator, cenógrafo e produtor de elenco.

Se esta é a realidade carioca, em relação à qual precisaremos nos deter, convém antes averiguar as características de outros surtos regionais do Super-8, além de reiterar a importância dos festivais de divulgação da nova bitola, o que será feito no capítulo seguinte.

Figura 13. Crítica de Haroldo de Campos distribuída na primeira Sessão da Sala Terra em 30 de outubro de 1981, ainda na Escola Superior de Desenho Industrial



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

CAPÍTULO II: VIVÊNCIAS E SUBJETIVIDADES DO SUPER-8 NO BRASIL, COMO PREENCHER O VAZIO?

Celso Favaretto em seu livro *A contracultura entre a curtição e o experimental*, abre o seu livro citando Artaud em uma carta para Jacques Riviere em 1924: “(...) um homem toma posse de si mesmo por meio de lampejos, e muitas vezes quando toma posse de si não se encontra nem se alcança. (...)” (ARTAUD, apud FAVARETTO, 2019)

Nada mais apropriado para falar da produção contracultural daquele período, e nada mais apropriado para falar do surto superoitista no Brasil, fenômeno que se espalhou pelo Brasil afora, em uma época que se falava de um “vazio cultural” expressão utilizada naquele momento por uma vertente crítica para apontar a inviabilidade da produção artística /cultural dos anos setenta, interrompida pela censura e perseguição aos produtores culturais cujos projetos tencionavam “as relações entre experimentalismo, política, vanguarda” (FAVARETTO 2019. p. 9). O período que o autor contextualiza é o do Ato Institucional número cinco, AI-5, baixado em treze de dezembro de mil novecentos e sessenta e oito, durante o governo do general Costa e Silva, vigorando até dezembro de mil novecentos e setenta e oito, sendo em sua primeira metade, um dos momentos mais duros da ditadura civil militar empresarial no Brasil (1964 a 1985), período de intensa perseguição aos chamados “inimigos da pátria” ocasionando exílio e o silenciamento de artistas e intelectuais do país.

Contudo o autor revela que tal crise cultural era relativa quando defende que:

O estado da cultura brasileira no início da década de 1970, com destaque para as experiências contraculturais, precisa ser esclarecido, para que se possa considerar que o período não foi o do vazio cultural, mas repleto de outras significações culturais, artísticas e políticas de fronteira, interessadas em novas formas de subjetividade (FAVARETTO 2019, p.60)

Neste capítulo trazemos outras vivências, relatos em torno do Super-8 e um pouco de sua

circulação em festivais e cineclubes. Os festivais funcionavam como importante incentivador das produções de Super-8, eram nesses encontros onde havia a troca de informações, discussões acaloradas, manifestos, torcidas e vaias.

Para Rubens Machado Júnior:

...em setenta e cinco começa a abertura, a censura fica um pouco mais branda para certos circuitos, tem uma diferença que começa a se notar, se proliferam festivais de Super-8, um dos quinze festivais estavam nos anos setenta espalhados pelo Brasil, então essa proliferação, você tinha um lugar pra exibir seu filme todo ano, se inscrever, um pouco analogamente ao que tinha sido o ciclo de festivais de música popular brasileira, virou uma coisa que contaminou muito os filmes, os filmes começaram a dialogar com o público e fazer filmes para festival, para chocar para fazer uma coisa diferente do já que tinha feito, ou uma crítica, ou ir além do que os premiados do festivais passados tinha feito... (MACHADO, 2018)

Os festivais para além de serem um agente aglutinador de superoitistas, funcionava também como uma força propulsora da atividade do superoitismo em toda a sua multiplicidade de expressão.

De acordo com o verbete sobre “Super-8” publicado por Arthur Autran (2004) para a “Enciclopédia do Cinema Brasileiro”, o desenvolvimento de uma bitola inicialmente amadora chegou ao Brasil na década de 1970, graças sobretudo aos esforços introdutórios do cineasta Abrão Berman, que, junto à publicitária Maria Luísa Alencar, fundou, em 1972, o GRIFE – Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais.

Não obstante apesar do uso da palavra **Experimentais**, no nome do grupo, o experimentalismo não era predominantemente concebido enquanto linguagem por Abrão Berman, que se servia do Super-8 para “contar histórias”, inclusive num viés que se aproximava dos documentários jornalísticos. Entretanto, a sua empolgação em relação ao produto era tamanha que, em 1973, foi organizado o Super Festival Nacional do Super-8, o primeiro da cidade de São Paulo, tendo havido uma experiência anterior em Campinas, dentre várias experiências nacionais, que abundavam até o início da década de 1980, ainda que nunca tenha havido um circuito comercial que se dispusesse a exibir esse tipo de filmes, de maneira contínua.

Para o autor do verbete:

a produção em Super-8 pode ser dividida em quatro tipos, segundo os objetivos de quem a realiza: *produção destinada a consumo familiar*, ou seja, registro de aniversários, casamentos, etc.; *produção institucional*, isto é, filmes feitos com o intuito de divulgar empresas, produtos, etc produção

de ensaio para outras bitolas, mais ‘profissionais’; e *produção experimental*, tanto do ponto de vista temático quanto estético, que, por motivos econômicos ou políticos, não poderia ser realizada de outra forma” (AUTRAN, 2004, p. 529, grifos nossos).

Comumente referido como “o pai do Super-8 no Brasil”, Abrão Berman formou-se em Direção de Cinema, no final da década de 1960, na *Haute École d’Études Pratiques* das Cinéma, em Paris, mas é lembrado pelo seu principal feito: a fundação GRIFE, entretanto, Abrão Berman ainda é pouco valorizado como autor, ainda que tenha realizado uma elogiosa série de cine-retratos, sendo o mais famoso “**Dercy Gonçalves**” (1981), protagonizado por Dercy Gonçalves [1907-2008]. No curta-metragem em pauta, a atriz explica como aderiu ao seu peculiar estilo de expressão, marcado pela riqueza de palavras, e reflete acerca de suas considerações sobre a vida e a finitude do ser humano, ao mesmo tempo em que é mostrada sendo agraciada num palco, por ocasião da comemoração de seu aniversário.

Um de seus curtas-metragens é “*Brasil ou Aquarela do Brazil*” (1973), com acento ostensivamente político. Nele, uma trupe de atores – entre eles, Edwin Luisi, Estela Freitas e Ivete Bonfá – dança ao som de uma versão ‘disco’ e em inglês da música “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. A performance, que força um entusiasmo para ressaltar a sensação de tédio a partir da usurpação de valores nacionais, é entremeada por depoimentos dos atores, que falam sobre as dificuldades de regulamentação da profissão e o caráter eminentemente revolucionário da mesma. Uma das atrizes diz mais “sobreviver que viver”, um ator menciona uma peça em que “a voz do povo” é interpretada por alguém sem voz e todos enfatizam a relevância de seus feitos. Ao final, a comemoração diante de uma encenação realizada com sucesso.

O seu documentário “*Os Cinemas Estão Fechando*”, iniciado em 1977, mas foram acrescentadas novas sequências em anos posteriores. Neste média-metragem, o diretor registra a quantidade exorbitante de salas de cinema fechadas por conta da alegada crise advinda da exibição de filmes na TV. Não obstante o estilo convencional, cuja narração empostada assemelha-se à locução de uma rádio reportagem, trata-se de um primoroso testemunho sobre algo que demarcou traumáticamente a geração do cineasta: a conversão das salas de cinema em estacionamentos ou templos religiosos.

Além de enumerar a situação de salas fechadas nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro, este filme apresenta-nos, como solução contrastante, as estratégias de sobrevivência levadas a cabo pelos cinemas de rua parisienses, num modelo que antecipa a atual estrutura dos multiplexes em ‘shopping centers’.

Num artigo em primeira pessoa publicado na edição número 47 da revista Filme Cultura – lançada em agosto de 1986 – o diretor fala sobre as versões estendidas de seu filme:

“Quando, em outubro de 1982, minha primeira exposição fotográfica ocupou uma das salas do Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, eu me senti aliviado. Uma sensação também de posse de imagens, que me dava o poder de fazer permanecer para sempre. A exposição, com a projeção do filme, atraiu muita gente. E muitas reclamações pela ausência de outras salas de inúmeros bairros de São Paulo, o que me fez iniciar logo a caça às imagens. E enriquecer meu arquivo, atingindo quase 50 falecidos cinemas” (BERMAN, 1986, p. 110).

Figura 14 - Fotos tiradas por Abrão Berman para sua exposição em 1982





Fonte: BERMAN (1986)

No texto, o autor explica sobre quando começou a sentir o fascínio pelas salas de cinema descreve algumas memórias infantis e explica que a primeira versão do filme sofreu um corte imposto pela censura estatal, em razão de ele associar a responsabilidade pelo fechamento de algumas salas ao rigor na proibição dos filmes para menores de 18 anos, o que afugentaria as audiências das novas gerações. E conclui: “se o cinema ficar limitado a ser visto unicamente através de uma tela de televisão, ele perderá justamente a sua essência: o clima mágico que envolve o espectador no escuro da sala” (BERMAN, 1986, p. 110). Provavelmente hoje ele ficaria escandalizado com a forma de ver filmes e as várias formas em que a imagem em movimento é produzida e difundida. O digital trouxe consigo muitas vantagens de acessibilidade e inclusão, entretanto o uso dessas mídias para a experimentação radical ainda não emergiu desse mar de imagens como Jorge O Mourão bem observou em sua fala no evento O espaço público periclitante do experimental Super-8 carioca realizado na Cinemateca do MAM em 2019:

...hoje em dia as câmeras digitais só faltam dizer ó: apita e filma ali porque é tudo automático então a sucessão da portabilidade da captação de imagens tá aí e evidente, o que eu pergunto e o que eu questiono eu não sei se ideologia da captação de imagem que mudou completamente. é corresponde a algum

efeito vibracional de vida e tal onde estão os chamados superoitistas?... o que é importante é que hoje todo mundo é cineasta, jornalista, caralhista e tal é o conteúdo do que faz, porque a forma tá aí para quem domina essas modernagens. (MOURÃO 2019)

Figura 15 - Sessão de ofertas de equipamentos da Revista Fotoptica 1973

correio

Qual o melhor filme colorido de 35 mm, para lugares sombreados? Os que tenho usado dão como resultado muito azul. (J.M.N., Lorena)

Não dá para indicar o melhor filme colorido para lugares sombreados, porque... não existe. Com qualquer um, o resultado em geral é semelhante de uma forte injeção de cor azulada — reflexo do céu azul e de objetos que circundam a cena em sombras. O melhor mesmo, em vez de trocar e tentar novos filmes, é usar um filtro de correção, capaz de absorver o azul, isto é, um filtro de cor oposta: magenta. Esses filtros são encontrados em várias graduações de intensidade e quase sempre são de gelatina. Muito cuidado ao manuseá-los.

Como obter mais profundidade com o uso de flash e melhor sempre a "côpia" é do regulagem do flash. Pode ser de filme, da sua incapacidade de responder à gravação das altas luzes e da área de sombra. Em outras palavras, é uma questão de latitude de exposição. Procure usar um filme de sensibilidade maior do que vem utilizando. Um filme que tenha maior latitude de exposição e, conseqüentemente, melhor resposta, para não queimar os primeiros planos, nem subexpor os planos posteriores. Um filme de 400 ASA, por exemplo.

Quando uso minha lente "close-up", devo deixar a focalização no infinito ou na distância mínima, para daí partir para a focalização? (S.T., São Carlos)

Como você sabe, as câmeras fotográficas estão equipadas com objetivas que podem focalizar qualquer objeto, de uma distância longínqua (infinito), até uma distância mínima, marcada na escala de focalização. Ao se acrescentar uma lente de aproximação, acontece obviamente uma mudança na distância focal da objetiva. Pode-se então colocar em foco objetos que estão mais próximos do que a mínima distância permitida na objetiva normal. Exemplificando: com uma lente de aproximação colocada sobre uma objetiva de 50 mm de distância focal e que pode fotografar até 0,45 m (quarenta e cinco centímetros) de distância, pode-se fotografar objetos situados entre 0,45 m e 0,25 m, aproximadamente. Faça a experiência com a sua câmera monorreflex, para entender melhor o processo: acrescente a lente de aproximação e focalize para o infinito. Verifique agora como é possível ter em foco um objeto que estará muito próximo da distância mínima da lente normal. Verificou? A seguir, vá girando o dispositivo de focalização. Você vai conseguir por em foco objetos cada vez mais próximos, cada vez mais próximos.

novidades

■ NÃO É POR FALTA DE PROJETO QUE VOCE NÃO VAI FILMAR

Há três novidades no mercado que você pode comprar hoje mesmo: 1) Projetor Ohnar, mod. Sound-o-Matic. Possui objetiva f/10,2 zoom 1:1,5/20,32 mm, passagem do filme totalmente automática, velocidades de 18-24 q.p.s., saída para alto-falante, carretel com capacidade de até 400 pés, entrada para gravação direta, amplificador todo transistorizado. Projeta para frente e para trás e vem equipado com motor e mixagem.

2) Projetor Bauer, mod. T-16, alemão. Possui zoom de 1,3/15-25 mm, alto-falante embutido, amplificador transistorizado, velocidades de 18-24 q.p.s. Passagem automática de carretel a carretel.

3) Projetor sonoro estereó Heumar, mod. ST-42, francês (TTL). Possui "sem Bernthot" zoom de 1,3/17-28 mm, velocidades de 18-24 q.p.s., três cabeças magnéticas, carregamento e rebobinagem automática, amplificador transistorizado, cortinas e coladeiras.

■ SEU PROXIMO FILME PODE SER UM DESENHO ANIMADO!

É só querer. Filmador capaz de fazer isso, você pode ter hoje mesmo. Acabou de ser lançada nas lojas a Yashica Electro 8 LD4, para filme Super 8, que além das três velocidades (18-24-36 quadros por segundo), permite também a filmagem pose-pose, para a produção de desenhos animados! Outra característica desta câmera é a possibilidade de diluir a imagem no contêiner e no fim da filmagem. Possui objetiva característica desta câmera: f/1,8 a 48 mm, que pode ser movida à mão ou automaticamente. E, medição automática pelo sistema TTL.

■ AUTOMATISMO? CHEGOU! ADUI E PAROU!

A nova Asahi Pentax ES é uma câmera totalmente automática, tão automática que só não escolhe o assunto pra você. Quer ver uma coisa? Basta regular a abertura para assegurar uma exposição perfeita. Sempre, a qualquer hora. O obturador? Além da eletrônica e patenteado de funcionamento ultra-simples: enquanto você olha através do visor e toca suavemente o botão do disparador, o modificador TTL já indica a velocidade de obturador. Quando você apertar o disparador até o fim, o obturador já se adaptou automaticamente à velocidade ideal e indicada. Só isso. Além das velocidades infinitas (vão de 1/1000 e 8 segundos) a Asahi ES opera também a velocidades intermediárias como 1/444, 1/777 etc. Toda essa automatização está no corpo da câmera, para permitir o uso de todas as lentes e todos os acessórios Takumar e até foles e tubos de extensão. Ela vem equipada com uma Super-Multi-Coated Takumar de 50 mm ou de 55 mm.

■ FILMADOR EUMIG

Mod. Vienneite 8, dotado da objetiva Makro-Venmar 1:6,7/56 mm, pulsador para saber o estado das pilhas, dispositivo para correção de abertura do diafragma em casos especiais, controle eletrônico. 10 pagamentos de Cr\$ 428,40, ou, se preferir, em até 40 meses.

ofertas

■ FILMADOR ROLLEI SL 84

Objetiva zoom, visor reflex, velocidades de 18-24-36 q.p.s. e quadro-a-quadro, 10 pagamentos de Cr\$ 810,00 ou em até 40 meses.

■ CAMARA MIRANDA SENSOMAT

Objetiva 1:1,8, fotômetro através da objetiva, visor e objetiva câmbio, escala de sensibilidade de 25 a 1600 ASA, 10 pagamentos de Cr\$ 247,00 ou em até 40 meses.

■ PROJETO FIXO ROLLEI

Mod. P11: focalização, avanço e retrocesso dos slides por controle remoto, lâmpada de 500 Watts com duas intensidades. Para os formatos 35 mm e 6x6, 10 pagamentos de Cr\$ 560,00 ou em até 40 meses.

■ GRAVADOR HITACHI 232 E

Sistema cassete, estereó, modo funciona a pilhas e na eletricidade: 2 microfones, 2 caixas acústicas, 2 controles de nível de gravação (VU meter), 2 controles independentes de tonalidade. Potência de saída de 3 watts, 10 pagamentos de Cr\$ 209,00 ou em até 40 meses.

■ LANTERNA KINDERMANN

Tipo globo, para câmera escura, nas cores: laranja, para papéis de ampliação; amarela, para papéis de contato; vermelha, para filmes ortocromáticos; verde-escura, para filmes panchromáticos. O preço? Apenas Cr\$ 55,00.

■ GRAVADOR SONY 232

Aparelho estereofônico, deck, funcionando pelo sistema de fita de carretel, com absoluta fidelidade de som. Compre sem entrada, com 10 pagamentos de Cr\$ 289,20, ou, se preferir, em até 40 meses.

■ FILMADOR EUMIG

Mod. Vienneite 8, dotado da objetiva Makro-Venmar 1:6,7/56 mm, pulsador para saber o estado das pilhas, dispositivo para correção de abertura do diafragma em casos especiais, controle eletrônico. 10 pagamentos de Cr\$ 428,40, ou, se preferir, em até 40 meses.

■ GRAVADOR NATIONAL 262 US

Cassete, estereó deck, com filtros de ruído, conta-giros de três algarismos, auto-stop. Controle de nível de gravação por alavancas desliza-doras, 10 pagamentos, sem entrada, de apenas Cr\$ 212,00 ou em até 40 meses.

■ CAMARA MIRANDA SENSOREX

Objetiva 1:1,8, fotômetro através da objetiva, visor e objetiva câmbio, escala de sensibilidade de 25 a 1600 ASA, 10 pagamentos de Cr\$ 247,00 ou em até 40 meses.

■ PROJETO FIXO NORIS

Mod. P11: focalização, avanço e retrocesso dos slides por controle remoto, lâmpada de 500 Watts com duas intensidades. Para os formatos 35 mm e 6x6, 10 pagamentos de Cr\$ 560,00 ou em até 40 meses.

■ TELESCOPIO OPTIMA 450X

Celeste e terrestre, com três oculares, filtro, buscador Barlow, tela de projeção e comandos microscópicos. Em 5 pagamentos de Cr\$ 315,40, sem nenhum acréscimo.

■ PROJETO NORIS D 100

Aparelho automático para filmes 8 e Super 8, com dispositivo para parada de cena. Projeta nos dois sentidos e é dotado de lâmpada de halogênio. Você pode comprá-lo, sem entrada, em apenas 10 pagamentos de Cr\$ 258,70. Ou longo prazo financiado: em até 40 meses.

■ PROJETO EUMIG MARK 710

Aparelho dotado de colocação automática do filme, que admite os formatos 8 e Super 8. Suboro. Gra-vação a partir de um cassete, 10-cassete, rádio, etc. O modo de pagar? Que tal 10 pagamentos iguais, sem acréscimo, de Cr\$ 487,20? Ou em até 40 meses.

■ FILMADOR CANON 814

Modelo Eletronic, câmara no formato Super 8, equipada com lente macrozoom 8x de aproximação. Possibilidade de filmagem quadro-a-quadro e encorciamento de cena. Ponto de construção robusta permite filmar com estabilidade. Conjuntos de pagamento: 10 de Cr\$ 399,80 ou em até 40 meses.

■ GRAVADOR TEAC A-20

Fabricado pela Teac Corporation de Tóquio, este é um deck estereó para os entusiastas do som-fidelidade. Controles individuais de gravação e de reprodução e conta-giros com três algarismos são algumas de suas características. 10 de Cr\$ 250,00 ou em até 40 meses.

■ CAMARA MIRANDA SENSOREX

Formato: 24 x 36 mm. Objetiva 1:1,8. A focagem é feita pelo sistema reflexivo, através da objetiva. Está equipada com uma célula de CdS que reflete a imagem para o visor. 10 pagamentos de Cr\$ 250,00 ou em até 40 meses.

■ PROJETO FIXO NORIS

Modelo V 24, com controle remoto para avanço e retrocesso do slide. Lâmpada de halogênio de 24 V, 150 watts. Duas intensidades de luz. Você pode comprá-lo sem entrada, em 10 pagamentos de Cr\$ 138,00.

■ BINOCULO RAINBOW — ZOOM

8x20/50. Lentes com tratamento anti-reflexivo. Vem com estojo de couro e correias. O preço? Pode ser a preferir a vista, em até 40 meses. Ou sem entrada e sem acréscimo, em 10 pagamentos de Cr\$ 194,00.

■ GRAVADOR SONY 122

Deck estereó, sistema cassete, com tomada para fone de ouvido, seis pistas (4 estereó e 2 mono), amplificador com circuito solid-state. 10 pagamentos de Cr\$ 204,20.

■ PROJETO NORIS D 100

Aparelho automático para filmes 8 e Super 8, com dispositivo para parada de cena. Projeta nos dois sentidos e é dotado de lâmpada de halogênio. Você pode comprá-lo, sem entrada, em apenas 10 pagamentos de Cr\$ 258,70. Ou longo prazo financiado: em até 40 meses.

■ BINOCULO ASAHI PENTAX

12x50. Lentes com tratamento anti-reflexivo. Vem com estojo e correias para transporte. 10 de Cr\$ 171,90 ou em até 40 meses.

■ GRAVADOR OXI 220

Aparelho estereofônico, deck, sistema de fita de carretel. Escolha a forma de pagamento: 10 prestações de Cr\$ 192,40 ou financiamento em até 40 meses.

■ CAMARA MIRANDA SENSORET

Máquina de funcionamento totalmente automático, dotada da objetiva 1:2,8/38 mm, medição de luz através da objetiva, visor e objetiva câmbio. O pagamento pode ser feito em 10 prestações de Cr\$ 121,00 ou em até 40 meses.

■ PROJETO KRISPER DUAL 8

Mod. 914, para filmes 8, Super 8 e single 8. Objetiva 1,5-20/32 mm (zoom). Colocação automática do filme. 10 prestações de Cr\$ 118,00.

■ GRAVADOR HITACHI 730 D

Deck estereó com três velocidades e três cabeças. Saída para fone. Condições de pagamento: a vontade. 10 prestações de Cr\$ 269,00 ou em até 40 meses.

■ TEDDOLIT D.F.V.

Repetidor com imagem direta ou invertida, acondicionado em estojo super-reflexivo. Tripé em madeira de lei. Quanto? 10 prestações de Cr\$ 816,50, sem acréscimo ou em até 40 meses.

■ FILMADOR NORIS 6000

Câmera automática, formato Super 8, com adaptador para sincronismo som-imagem. Três velocidades. Condições de pagamento: 10 prestações de Cr\$ 385,00, sem acréscimo ou em até 40 meses.

■ TANQUE ISE

Para uma espiral 35 mm: Cr\$ 85,50. Para uma espiral 35 mm ou 2120: Cr\$ 83,20. Para duas espirais 120 ou 435 mm: Cr\$ 141,60. Qual você vai escolher?

■ BINOCULO CANON

8x30. Lentes com tratamento anti-reflexivo. Vem com estojo e correias. 10 prestações de Cr\$ 114,50.

Fonte: <https://revistas.biblioteca.ims.com.br/fotoptica/1973/revista/publicacao59/14/>

As atividades predominantes do GRIFE eram os Festivais Nacionais do Filme em Super-8 que ocorreram entre 1973 e 1984, sendo patrocinados por empresas de revelação que concediam prêmios estimulantes aos futuros cineastas que desejavam trabalhar com este formato de filmagem. “Num contexto onde havia poucas escolas de cinema, o GRIFE ofereceu cursos de cinema em Super-8 em São Paulo assim como por todo Brasil. Além disso, prestava serviços profissionais utilizando-se dessa bitola para agências de publicidade e grandes empresas como: Chevrolet,

Globo, Arno, Olivette, etc. Outra ação de muito destaque ligada ao GRIFE foi o programa de televisão *Ação Super8*, apresentado pelo próprio Berman. Veiculado semanalmente pela TV Cultura de São Paulo, de 1975 a 1981, foi o único programa dedicado ao cinema Super8 na televisão brasileira”.

Figura 16 - Inscrição do primeiro Super Festival Nacional do Filme Super-8 publicada pela Revista Fotoptica

1º SUPER FESTIVAL NACIONAL DO FILME SUPER 8 MM

O Grife e a revista Novidades Fotoptica se preparam para um novo Festival: encontro, confronto, escola, comprovação de talentos e incentivo a amadores e veteranos de todo o Brasil que filmam em Super 8. Se você pretende fazer parte e provar também que bitola não é "documento" na realização cinematográfica, ponha já sua Idéia em movimento, cuide para que o filme seja tecnicamente o mais perfeito e envie-o acompanhado da Ficha de Inscrição que está na página ao lado. O prazo encerra-se dia 8 de agosto.

- 1 Poderão participar filmes em Super 8 mm, em velocidade de 18 ou 24 quadros por segundo, de qualquer gênero, com duração máxima de 30 minutos, sonoros. A sonorização deverá ser magnética, com pista aplicada sobre a própria película.
- 2 A inscrição será feita mediante entrega do filme, acompanhado de ficha de inscrição, material informativo (resumo do argumento, sistema adotado para as filmagens etc.) e, se possível, fotografias de cenas ou de filmagens. As fotos não serão restituídas.
- 3 Um mesmo candidato poderá inscrever até 3 (três) filmes. Para cada filme deverá preencher uma ficha de inscrição.
- 4 Não serão aceitos filmes com defeitos materiais: emendas defeituosas, perfurações danificadas etc. O filme deverá ter ponta no início, suficiente para colocação no projetor. O Festival não será responsável pelo desgaste decorrente do uso normal do filme.
- 5 O filme deverá ser entregue em bobina própria, embalado em lata ou estojo de proteção, constando de rúbrico com título do filme, duração, velocidade, nome e endereço completo.
- 6 O Festival é de caráter nacional. Poderão participar concorrentes amadores e profissionais de qualquer parte do País. As despesas de envio de filmes de concorrentes residentes em qualquer localidade fora de São Paulo correrão por sua conta. As despesas de devolução ficarão a cargo do Festival.
- 7 Local para recebimento dos filmes: Grife — Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais — a/c Abrão Berman, Rua Estados Unidos, 2240, C.E.P. 01427, Jardim América, São Paulo, Capital.
- 8 Prazo para recebimento dos filmes: até às 18 horas do dia 8 de agosto. Encerrado o prazo, nenhum filme será aceito.
- 9 Os filmes inscritos passarão por uma seleção prévia. Somente participarão do Festival os que apresentarem qualidades mínimas de acabamento, técnicas e artísticas.
- 10 A lista oficial dos filmes participantes, previamente selecionados, será divulgada 5 dias antes do início do Festival. Os filmes concorrentes serão exibidos nos 3 primeiros dias do Festival. No quarto dia serão revelados e projetados os filmes vencedores e entregues os prêmios.
- 11 O júri do Festival será constituído de elementos ligados aos meios culturais cinematográficos. A direção do Festival designará o Presidente do júri. Não poderá fazer parte do mesmo quem tenha, em qualquer instância, colaborado com um filme em concurso.
- 12 As decisões do júri são irrevogáveis.
- 13 A direção do Festival resolverá todos os casos não previstos no Regulamento.
- 14 Os filmes dos concorrentes de São Paulo serão devolvidos em 10 ou 15 dias após o encerramento do Festival. Os de outros Estados, em 15 ou 20 dias. A direção do Festival se autoriza a promover projeções dos filmes ou não, dentro desse prazo.
- 15 Serão concedidos prêmios em material cinematográfico, troféus e medalhas, para as seguintes categorias: 1.º, 2.º e 3.º colocados (filmes que reúnem as melhores condições técnicas e de realização, bem como formas de transmissão do seu conteúdo e sua comunicação com o público. Melhor Fotografia Melhor Filme de Inovação (aquele que apresentar pesquisas inéditas dentro da bitola). Melhor Interpretação Masculina Melhor Interpretação Feminina Melhor Trilha Sonora Melhor Solução de Apresentação (letrados de abertura, títulos). Outros prêmios especiais, poderão ser criados no transcorrer do Festival, de acordo com decisão do júri. Os filmes não premiados no Festival receberão um cartão de prata.
- 16 A participação no Festival implica na aceitação deste Regulamento.

FICHA DE INSCRIÇÃO
I SUPER FESTIVAL DO FILME SUPER 8 MM — GRIFE/FOTOPTICA

NOME DO REALIZADOR:

Data e local de nascimento:

Endereço:

Atividade profissional:

TÍTULO DO FILME:

Gênero: Duração: Velocidade:

Época da realização: Local:

Resumo do argumento:

.....

EQUIPE TÉCNICA:

Argumento:

Fotografia/Câmera: Roteiro:

Demais membros: Som:

Atores:

MATERIAL APRESENTADO

Fotografias () em número de

Texto () Assinatura:

Data: Recebido por:

Comprovante de recebimento do filme
(esta parte deverá ser preenchida pela organização do Festival)

Recebemos o filme:

Portador: Em / / 1973

Material: Fotografias () Texto ()

Recebido por:

GRIFE — Rua Estados Unidos, 2240, fone 80-1704, São Paulo

I SUPER FESTIVAL NACIONAL DO FILME SUPER 8 MM

Fonte: <https://revistas.biblioteca.ims.com.br/fotoptica/1973/revista/publicacao60/16/>

No caso do *Super Festivals* GRIFE teve o apoio da Fotoptica em todas suas edições (ROCHA 2018), pois sabiam que ao apoiar esses eventos estimularia a venda de seus produtos.

Henrique Macedo antigo diretor da rede lojas Fotoptica entrevistado pelo pesquisador Flávio Rocha sobre a parceria com a Fotoptica :

Fazia um marketing. Fazia parte de um marketing global, né? Eu era jovem

artista e eu decidi fazer.... apoiar todas as atividades artísticas. Com a certeza de que os artistas que gostavam de arte eram formadores de opinião e que isso levaria as pessoas a quererem comprar na Fotoptica. Porque a Fotoptica aparecia em todas as exposições de fotografias, museus, em grupos de fotografia e apoiei tudo que era de vídeo. Primeiro tudo que era de Super8 e apoiei o GRIFE em tudo. Por que era os jovens...os jovens...os consumidores de amanhã... e realmente os jovens... a Fotoptica foi líder de mercado durante todo o tempo que eu dirigi a Fotoptica, que foi de setenta e três a oitenta e sete...e foi por causa disso... porque... por causa desse marketing de atrelar o nome da Fotoptica ao movimento cultural paulista. (ROCHA 2018, p. 60)

Com o declínio do Super-8, em razão da popularidade crescente do videocassete, em meados da década de 1980, o programa apresentado por Abrão Berman foi extinto e ele começou a dar aulas em instituições como o Senac, a Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Ainda na TV Cultura, ele apresentou um programa de dança chamado “Jogo de Cintura” e, além disso, chegou a ser convidado para trabalhar como diretor de comerciais, no formato 35 mm, deixando esta possibilidade profissional em aberto. Abrão Berman faleceu em 04 de junho de 1990” (RIBEIRO et. alli, 2015, pp. 33-34).

Segundo o acervo do MIS – Museu da Imagem e do Som – os seguintes títulos dirigidos pelo realizador estão preservados:

- “ * *Marilyn*, Dir. Abrão Berman, 1970 – 1973, 5’
- * *Caretas*, Dir. Abrão Berman, 1970 – 1973, 2’40”
- * *Cinemanía 50*, Dir. Abrão Berman, 1970-1973, 5’
- * *Coiores*, Dir. Abrão Berman, 1970-1973, 5’
- * *Calendário*, Dir. Abrão Berman, 1970-1973, 2’34”
- * *São Paulo vista por Abrão Berman*, Dir. Abrão Berman, 1970-1973, 2’40”
- * *Os cinemas estão fechando*, Dir. Abrão Berman, 1977, 27””.

Confirma-se, assim, a importância deste incentivador da difusão do Super-8 no Brasil, apesar de a cena superoitista experimental carioca não aderir muito as suas ações talvez por sua abordagem ser predominante documental e/ou tecnicista, não sendo necessariamente um experimental, ou talvez pela célebre rixa entre Rio de Janeiro e São Paulo o fato é que poucos

filmes cariocas participaram do Festival Nacional do Grife ou até mesmo dos festivais como Jornada Cinema da Bahia, nas palavras de Jorge O Mourão: “o carioca não é sério aqui a gente não se organiza²⁶”.

A despeito disso, os surtos oitentistas regionais como Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Sul ocorriam com intensidade variável, de modo que os eventos de alguns estados brasileiros l, merecem destaque. Um deles, por afinidade eletiva, é o Festival Nacional de Cinema Amador de Sergipe (FENACA), promovido entre 1972 e 1981, graças a uma iniciativa da Universidade Federal de Sergipe, dentro da programação do Festival de Arte de São Cristóvão (FASC) e sob a coordenação de Djaldino Mota Moreno, cineclubista local.

Devido a esse festival, uma geração ativa de realizadores cineclubistas surgiu em Aracaju, realizando, em sua grande maioria, produções documentais, havendo esforços pioneiros de Yoya Wurch e Ilma Fontes na produção de ficções existenciais em curta-metragem, com os filmes *Arcanos (O Jogo)* (1980) 35mm e na bitola Super-8 *O Beijo* (1980). Esse último causando muito escândalo por conta de envolver o beijo entre duas mulheres, as próprias autoras Ilma e Yoya, filmadas por César Macieira, despidas, ao som de *Just Like a Woman* de Bob Dylan.

Destaca-se também o filme “dadaísta” de Caio Rubens Amado, *O Faraó* de 1972, participando da primeira edição do Festival:

“O filme foi feito por três pessoas: eu, Vinicius (Dantas) e Clayton (Sandes)..., mas tinha a mostra de cinema Super-8... A gente resolveu exibir um filme meio dadaísta ... durante muito tempo a tela fica em branco e era uma experiência multimídia porque o filme sozinho era apenas um elemento... a gente distribuía um texto, o enredo do filme não estava no filme... fazia parte do enredo do filme a associação do que estava na tela e o que a pessoa lia, e o que a pessoa lia era uma história completamente amalucada sobre a invasão do Faraó do Egito... inspirada no livro que nunca li de Carl Sagan “éramos deuses astronautas” que virou um assunto de conversas de bar... o Faraó para evitar que uma coisa muito ruim acontecesse ele teria que viajar pro futuro e atacar um lugar... e ele apelou para os deuses astronautas que botaram eles em uma máquina do tempo e eles viajaram pro futuro e invadiram a cidade de Aracaju, e eles filmaram a cidade então as imagens do filme seriam as imagens da cidade... e paralelamente a isso a gente apresentava uma música, então associava o texto, a tela e a música que era em uma fita cassete... a música era uma área da ópera Aída cujo tema é o Egito a junção da imagem do texto e da música era a experiência geral ninguém entendeu nada e as imagens ficaram muito ruins teve um problema

²⁶ Excerto retirado da transcrição de uma entrevista com o autor - vide Anexos.

na revelação e o povo não entendia nada porque dessa música, cadê os egípcios que não aparecem na tela era uma experiência dadaísta e acabamos levando o prêmio...” (MATTOS, 2021 Caio Amado entrevista concedida a essa pesquisa)

Segundo o coordenador do Festival, Djaldino Mota Moreno, em 1982 não fora realizado o X FENACA, o que foi prejudicial para o estímulo da geração superoitista local, visto que estes festivais é que contribuía para um escoamento e visibilidade da produção efetivamente sergipana, ainda que as realizações fossem qualitativamente irregulares ou excessivamente homogêneas, em termos de produção, visto que estavam relacionadas a um mesmo grupo de amigos, em razão de as câmeras estarem sob posse de pessoas específicas. Nas palavras do coordenador:

A não realização do Festival fez com que se apagasse o ânimo dos amantes do Cinema em Sergipe. Além disso, o alto custo dos filmes – sem perspectiva de mercado ou incentivo financeiro por parte dos órgãos culturais responsáveis por uma política cultural, que, na realidade, não existe em Sergipe – e a não aquisição de obras filmicas por entidades públicas ou privadas acabou por enterrar o entusiasmo dos realizadores sergipanos (MORENO, 1988, p. 23).

Vale acrescentar que, em 1984, houve uma Mostra Retrospectiva do Filme Sergipano, e um dos filmes resgatados foi justamente o premiado curta-metragem *Carro de Bois* (1979), dirigido por Floriano Santos Fonseca e fotografado por Marcelo Déda Chagas [1960-2013], que posteriormente tornou-se o Governador do Estado. Esta produção em Super-8 foi definida como “um documentário essencialmente realista, de extrema sensibilidade, sobre um dos mais bonitos símbolos da terra e do homem sertanejo” (MORENO, 1988, p. 89) e recebeu o prêmio de Melhor Filme de Sergipe na sétima edição do FENACA, realizado entre 28 de novembro e 02 de dezembro de 1979.

Um dos festivais mais tradicionais do Brasil, no que tange à valorização da bitola lançada em 1965 pela empresa Kodak, ocorreu entre 1970 e 1982 na cidade paulistana de Campinas, sendo realizado até hoje, enquanto homenagem. Sendo o primeiro festival específico de filmes produzidos neste formato ocorreu em 14 a 16 de março de 1973, com o nome “I Concurso de Filme Experimental em Super 8mm”. Segundo o catálogo, este concurso tinha por finalidade “estimular a formação e o desenvolvimento de profissionais criativos para um mercado de trabalho novo e vários (cinema, TV, publicidade, informática, educação) e potencialmente promissor, como o é o

do Brasil, onde ainda muito tem que ser feito no campo da Informação e Comunicação” (‘apud’ ROCHA, 2015, pp. 62-63). Como ocorria com essa fase inicial dos festivais, seguindo as exortações técnicas levadas a cabo pelo idealizador Abrão Berman, o incentivo à profissionalização era um dos principais estímulos, não havendo uma preocupação tão central nas questões estilísticas, à maneira dos manifestos que marcaram a história permeada por ciclos do cinema brasileiro. No entanto houve a discussão sobre quem levaria o primeiro prêmio

Na verdade, a grande dúvida era a respeito de se premiar um filme tecnicamente perfeito, ou os filmes que: “(...) não eram tão perfeitos, do ponto de vista técnico, mas eram talvez mais originais no conteúdo.”¹⁰¹ Assim, o primeiro lugar ficou entre o filme *O Quintal*, de Luiz Antônio Pio, o qual para muitos não devia em nada para uma produção em 35 mm, e o filme *O Homem Aranha contra o Dr. Octopus*, de Otoniel Santos Pereira, que trazia uma estética e uma proposta diferenciada em relação a sua narrativa. Nessa primeira edição do festival a estética venceu a técnica, e o filme de Otoniel Santos foi coroado o grande vencedor. (ROCHA, 2018 p 70)

No primeiro Super Festival de Super-8 do GRIFE em São Paulo em 1973, por sua vez, quarenta e sete filmes foram selecionados, havendo alguns que foram censurados, como chaga particular dessa fase histórica de nosso país. Em seu regulamento publicado na revista *Fotóptica* 60, lia-se o seguinte: “a exigência maior (do Festival): ‘O que importa é que o filme seja tecnicamente o mais perfeito’. O GRIFE insiste muito nesse ponto. Para mostrar que Super8 mm é cinema é preciso, segundo os organizadores do festival, demonstrar que ele não sofre mais de doenças infantis como falta de foco, fotografia deficiente, ‘colagem’ e não montagem, etc.” (‘apud’ ROCHA, 2015, p. 65).

Por motivos óbvios, a grande maioria dos participantes deste festival eram filmes oriundos da cidade de São Paulo, mas havia também uma produção local campineira e outros do Rio de Janeiro. O cineasta Jorge Bodanzky e o crítico Jean-Claude Bernardet foram membros do júri, sendo que este segundo, demonstrava-se um tanto insatisfeito com o excesso de formalismo ou experimentalismo demonstrado pela maior parte dos realizadores.

A estrutura da premiação, dessa primeira edição, foi pensada para coroar as três melhores produções exibidas na mostra, além de contar com mais seis prêmios diversos. Afora isso, nas regras do festival também havia a possibilidade que outras premiações pudessem ser criadas conforme decisão

do júri. Os prêmios foram cedidos pelas Lojas Fotoptica e consistiam, nessa primeira edição, principalmente por equipamentos cinematográficos (ROCHA, 2015, p. 68).

Conforme muito bem detalhado por ROCHA (2015, p. 71), nesta primeira edição do evento os vencedores foram:

- * Melhor filme do festival: ***O Homem Aranha contra o Dr. Octopus*** (Otoniel Santos Pereira);
- * 2º lugar: ***Takes*** (Fausto Pires de Campos e Ulrich Bruhn);
- * 3º lugar: ***Gigó*** (Nayde Selva);
- * Prêmio especial do júri: ***O Quintal*** (Luiz Antonio Pio);
- * Melhor filme de animação: ***Treinamento*** (Jorge Izar);
- * Melhor documentário: ***Sumário*** (Ciro Meringolo, Gerson Camargo e Fernando Mascaro);
- * Melhor fotografia: ***Vila Velha*** (Roberto Saul);
- * Melhor trilha sonora: ***Homem Aranha contra o Dr. Octopus*** (Otoniel Santos Pereira);
- * Melhor apresentação: ***A Visita*** (Albino Antonio Silva e Antonio Lissaldo);
- * Melhor inovação: ***Prah frente Brasil*** (Jorge Bouquet);
- * Melhor ator: Paulo Hesse (filme ***O Quintal***);
- * e melhor atriz: Luiza Alvino (filme ***A Visita***).

Neste mesmo período, destaca-se também o surgimento da Jornada de Curta-Metragem da Bahia, que a princípio não havia uma categoria exclusiva para inscrições de trabalhos realizados em Super-8, mas que em 1973 passou a receber vários filmes neste formato, segundo o pesquisador Flavio Rocha nessa edição, por exemplo, houveram trinta e um filmes inscritos em Super-8.

Apesar de já na primeira edição da Jornada, em 1972, estar prevista a possibilidade de inscrição de filmes em Super8, além de 16 mm e 35 mm, e ter sido realizado um simpósio onde se discutia as Perspectivas de profissionalização do Super8, foram apenas seis inscritos com fitas nessa bitola. Todavia, em 1973, na sua segunda edição, esse cenário muda consideravelmente, tendo 31 filmes em Super8 inscritos. (ROCHA, 2018 p 64)

A despeito das particularidades técnicas características da imagem gerada por essa bitola, Rubens Machado Júnior, que esteve presente em algumas edições deste festival relata que que:

Alguns festivais eles permitiam inscrição de Super-8, como a Jornada de Salvador, fazia sessões misturando as 3 bitolas, 35mm, 16mm, você não sabia que filme era de que bitola, você tinha que consultar o programa, então era até divertido porque não era perceptível quando bem projetado, se você prestar muita atenção na textura em uma série de detalhes, porque tem filmes que parecem 35mm em Super-8. (MACHADO, 2018)

No contexto de Super-8 baiano vale destacar a presença de Edgar Navarro. Ele iniciou sua trajetória no cinema através de suas experimentações estéticas com o Super-8, sem dúvida, juntamente com Ivan Cardoso, pode ser considerado um dos mais conhecidos superoitista brasileiro. Os filmes Super-8 de Edgar Navarro chocam e se popularizaram por seu viés experimental/anarco/escatológico/psicanalítico. Há nos filmes Super-8 de Edgar Navarro, uma preocupação em escandalizar através de uma materialidade anárquica que é evidenciada como um testemunho corpóreo/político contra a moralidade vigente como explana o pesquisador Geraldo Roizman:

...epatér la burgeoisie, ou surprendre a expectativa e romper com um comportamento dito respeitável. O corpo, neste sentido, se apresentaria neste momento histórico como eixo fundamental de quebra de padrões... e o superoitismo veio juntar este engajamento ao universo cinematográfico de democratizar o processo artesanal ao nível do faça você mesmo, libertador, portanto, de esquemas de produção num momento do país da explosão da tensão entre forças sociais conservadoras e repressivas e as libertárias vinculadas à contracultura, ao tropicalismo, ao sexo, drogas e rock and roll, o comportamento outsider, hippie, a loucura e a psicodélica (ROIZMAN 2020 p. 372)

O curta-metragem *Alice no país das mil novilhas* (1976) teve sua exibição proibida por “apologia ao consumo de alucinógenos” causando uma grande frustração em seu autor, já os curtas *O rei do cagaço* (1977) e *Exposed* (1978) possuem uma natureza escatológica que chocam ao filmar, são pertencentes a chamada tríade freudiana.

Como representantes da única experiência concreta de desprezo ao “vil metal” na história do Ocidente, os jovens adeptos do pensamento libertário da contracultura, lembra Maciel, “tiveram o topete, a petulância de dizer que dinheiro é o que é: uma merda” (2007, p. 72). E Navarro, defendendo que “no final, toda merda vira flor, que vira merda de novo”, parece materializar

essa ideia de modo bastante radical nesse filme autodefinido como “anal” (CARVALHO, 2016, p. 50)²⁷

“Luz, arroz e feijão” os dois últimos filmes ganharam projeção pelo impacto nas Jornadas Brasileiras de Curta-Metragem, realizadas em Salvador, a partir de 1972. As participações de Edgar Navarro eram esperadas seja pelo conteúdo escrachado de seus filmes como também pelas suas performances como no dia da exibição de seu filme *Exposed*, ficando nu em protesto por seu filme não ser citado no debate mediado pelo crítico José Carlos Avellar.

Figura 17 - Captura de telas tiradas da cópia digital do Rei do Cagaço disponibilizada pelo site da mostra cine



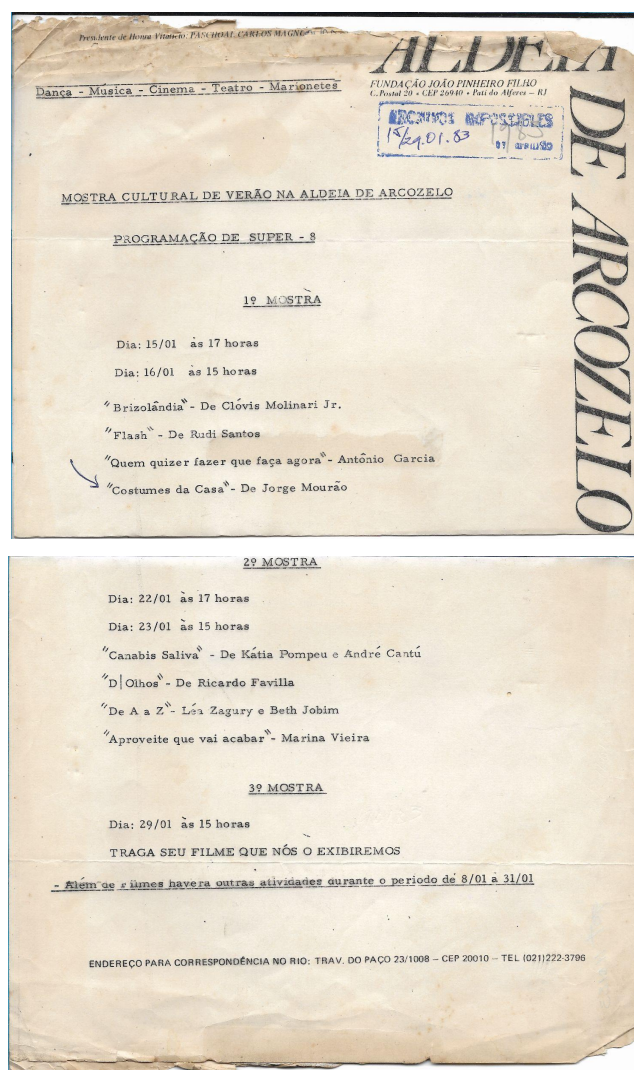
E o Rio de Janeiro? Não houve muitos festivais para essa bitola no Rio, ou pelo menos não chegaram a nossas mãos muitos indícios dessa documentação, a não ser o festival da UERJ pelo relato de Clóvis Molinari Júnior, um programa sobre uma edição de um Festival que aconteceu em Bom Jardim em junho de 1982, e as mostras: Mostra Cultural de Verão Na Aldeia de Arcozelo, I Mostra Internacional de Cinema Super 8 que aconteceu no MAM em 1983, Rio de Janeiro com a participação do GRIFE- Ação Super-8, *Photo-Eletric Arts Foundation of Canada* e a Federação Internacional de Cinema Super-8. Esse dado tomou o próprio Rubens Machado Júnior de surpresa quando Jorge O Mourão o interpelou no debate do evento no MAM em 2018:

Opa opa, sorry, não. Teve festival! um aqui, mais de um até, e modestamente eu ganhei o melhor filme, agora... É em São Paulo, que é reconhecidamente muito mais sério que no rio, aqui se dilui tudo e só podia partir de um paulista ilustre como você para fazer a pesquisa... Aqui não se faz porra nenhuma tudo se dilui. Mas aí a referência que se tem de Super-8 de São Paulo, é o

²⁷ Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/3359/3069

Abrão Berman, que é considerado fez um trabalho técnico, mas é o careta do Super-8 o Abrão Berman, e aqui é aquela diluição... Só você conseguiu, dois anos pra encontrar eu o Peo e sei lá mais o quê... De conseguir esse resultado, agora é a espontaneidade não é privilégio dos cariocas, mas isso corresponde a falta de seriedade o carioca, às vezes não é sério, desorganizado, ele se organiza pra fazer futebol, escola de samba, tráfico no morro, a gente só se organiza por isso, o resto se dilui. (MOURAO, 2018)

Figura 18 - Programação Super- 8 da Mostra Cultural de Verão da Aldeia de Arcozelo.



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Além desses Festivais e mostras, durante a pesquisa encontramos também referências ao o Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/Mesbla (1965 e 1970), que recebeu filmes de todo o Brasil com o enfoque em filmes da bitola 16mm, contudo em sua primeira edição, aceitou filmes da bitola 8mm, (nenhum filme Super-8 participou do festival) Carlos Alberto Abreu Peba cineasta envolvido com a CORCINA, (1978 e 1983), cooperativa carioca que produziu por volta de 50 filmes e com o Grupo Câmara (1966-1971) nesse último Carlos Alberto Abreu Peba conta que:

Produzimos o longa *Como vai, vai bem?* com Paulo José e Flávio Migliacio, em 1968, com 8 episódios, onde os 2 atores apareciam caricaturados de episódio para episódio. Nos inspiramos num longa italiano, *Os monstros*, do Dino Risi. Meu episódio é que encerra o filme e acabou dando o título, pois termina no folclórico programa do Chacrinha.” (PEBA 2018)

O autor ainda relatou para essa pesquisa que participou da primeira edição do Festival de Cinema Amador Mesbla com o seu filme mudo “*Imagens*” 19’, 8mm de 1965. O curta retrata as ruas desertas do centro do Rio de Janeiro esvaziadas no fim de semana, a partir da frase de sua autoria: “Uma cidade é feita de pedra mas sua história é feita por gente”, ele constrói uma narrativa muda, intercalando planos da cidade enquanto pedra, em contraposição de planos da cidade enquanto gente: “Eu tinha 19 anos e entrei nessa de fazer o filme porque queria ser cineasta e fiz um curso de direção no MAM com o Ruy Guerra, peguei a câmera emprestada do pai de uma amiga”

Para Sérgio Peo, o Rio de Janeiro tinha um movimento de produção de Super-8 considerável na década de setenta, em quantidade, e por ser uma produção visceral, tendo ele próprio começando em 1972 com *Pira*, e mais oitos filmes que em sua maioria encontram-se perdidos entre eles: *Maré* 1974, *Póstuma* 1974/1975, *Ame* (sobre a morte do Vladimir Herzog com Sergio Samaral poeta), *Porto das Caixas*, um documentário sobre uma manifestação religiosa numa cidade do interior do Rio, e o *Esplendor do Martírio* (1974) que está disponível a apreciação na web. Além desses listados pelo próprio autor em um exercício de lembrança para essa pesquisa, o Sérgio Peo lembrou que fez alguns outros filmes com o artista plástico Eduardo Barreto entre 1972 e 1974, o mesmo que fez a performance com sangue e os desenhos dos créditos em *Esplendor do Martírio* com quem perdeu contato. Uma curiosidade é que em 2000 o mesmo Eduardo Barreto passou uma temporada de mais ou menos três meses em Aracaju, hospedado pela superoitista sergipana Ilma Fontes.

Peo recorda que havia também um grupo de Foz do Iguaçu no Rio de Janeiro chamado:

Cinema de Rua, o qual ele atualmente perdeu contato, mas também era um polo de exibição e produção superoitista. Ainda ressaltou a importância do CINEAV do Sérgio Santeiro, e do Mourão nesse movimento: “Em 1976, foi o ano do Parque Lage, com a oficina do Sérgio Santeiro e também tinha o Mourão que foi importante” Busquei informações sobre essa atividade no site da Escola de Belas Artes, no qual elucida que o Programa da Escola de Belas Artes no Parque Lage tinha como prioridade, divulgar e discutir arte pela linguagem do cinema, filmes sobre artistas e movimentos artísticos, assim como a exibição de alguns filmes brasileiros, contando com o apoio das Cinematecas dos Consulados da França, dos Países Baixos, Suíça entre outros. Essa proposta da inclusão do cinema na Escola começou na gestão de Rubens Gerchman, (1975-1979) porém com outra pegada; era um cineclube de estudantes – a “*Oficinema*”, organizada por Sérgio Santeiro, e tinha o escopo a divulgação assim como a produção de cinema independente. O Cineav, na gestão de Frederico Morais, ganhou um panorama de mostra, com uma seleção pré-definida de filmes relacionados à temática das artes visuais. Filmes apresentados: *Farnese*, (Super-8) de Olívio Tavares Araújo, 1970; *Arte hoje*, (Super-8) de Antônio Manuel, 1976; *Iberê Camargo*, de Mário Carneiro, 1983; *Um sorriso por favor (Goeldi)*, de José Sette de Barros, 1981; *Museu Nacional de Belas-Artes*, de Gustavo Dahl, 1971, entre outros.

Sergio Santeiro em uma entrevista para o Projeto “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso” fala sobre a oficina:

Eu mesmo tive no meu curso de cinema, de repente eu fiz lá uma, essa coisa de passar filme para os outros. Uma das coisas que era o formato com que eu me preocupei era um pouco de, era o que eu chamava de cineclube de produção. Você passava filmes, você arrecadava uma graninha tosca para com isso comprar filmes super-8 e com isso fazer os filmes, a turma fazer os filmes. Nisso foram feitos 3 filmes, um deles notável e coincidentemente não ficaram. Não restaram eu acho. Mas tinha... e aí a pista, o roteiro, pré-roteiro para os filmes era no caso, foram matérias de jornal que eu peguei na época e uma delas, a primeira delas que foi a Sandra Werneck que fez, que era um filme ótimo, que era com um menino do Morro de São Carlos que a Lélia Coelho Frota, que eu tinha publicado num artigo. Então eu falei para a Sandra, "então vai lá e faz" o filme com o super-8, essas coisas. (SANTEIRO, 2015)²⁸

Rubens Machado Júnior em sua reflexão sobre o Espaço Público do Periclitante

²⁸ Disponível em: <http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>

Experimental Super-8 Carioca reforça que o mapeamento do Super-8 é muito escasso e fez questão de listar alguns filmes Super-8 que transcrevemos nos anexos para que fique oficialmente listado e acessível para futuras pesquisas nesse verdadeiro "triângulo das bermudas" que o Super-8 Carioca se encontra.

CAPÍTULO III: QUANDO IMAGENS IMPOSSÍVEIS SE TORNAM VISÍVEIS

*** Pira - de Sérgio Peo: O meio e a precariedade lúdica da memória.**

“Piração, a mãe da pira (ação). Pode ser um jogo de memória.”

A palavra “pira” cuja origem etimológica vem do Grego: πυρά, pyrá, de πυρ, pýr, fogo, se remete a uma urna funerária e foi a palavra escolhida por Sérgio Péo para intitular o seu curta experimental de novembro de 1972. A cidade do Rio de Janeiro sempre aparece como um “território em disputa” em seus filmes, seja no ataque a um patrimônio público, ou na proposta de uma ocupação outra nos espaços públicos, intervindo no fluxo cego da cidade. O geógrafo Rogério Haesbaert (2014 p.6) entende Território enquanto permanente movimento de des-reterritorialização envolve também o binômio ordem-desordem”. Então ao abordar a cidade na chave da arte conceitual, Sérgio Péo propõe uma fragmentação do espaço urbano através do “desordenamento” desse lugar no intuito de promover um diálogo, um novo sentido para aquele espaço. Em suas palavras: “O Pira era isso, era reunir as pessoas para se manifestarem no meio da rua no centro da cidade, e para começar inclusive a questionar um cerceamento da liberdade que se tornava muito presente.” (PEO, 2009).

Pira (1972) inicia apresentando a cidade do Rio de Janeiro com uma câmera de movimentação frenética, cortes rápidos e enquadramentos fragmentados onde aparecem pedaços de corpos, uma mão segurando um copo, cerveja, uma representação da cidade do Rio de Janeiro em azulejo, o luminoso de uma farmácia e o enunciado “O Juízo Final é Agora”, seguido de planos detalhes de frangos assando em um forno de padaria. “O Juízo Final é Agora” é repetido pelo menos duas vezes, a última, enquanto a câmera enquadra um bueiro junto do qual está uma guimba de cigarro e o enunciado escrito a giz no asfalto, quando uma mulher negra se agacha, pega a guimba, e, fumando-a agachada, encara a câmera. O que sobrou da banda sonora do filme²⁹, a voz de Sérgio Péo nos alerta “Piração, a mãe da pira (ação). Poder ser um jogo de memória. Parto ponto.”

Rubens Machado Júnior aponta que “A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 70, imposição, em parte, de uma segmentação fragmentária de experiências, forçada pela ditadura civil e militar” (MACHADO

²⁹ O Super-8 original que foi digitalizado para a Mostra Itaú Cultural está com a banda sonora comprometida.

JÚNIOR, 2010 p.2). Logo, a cidade e espaços abertos tornam-se locação viável comum a várias produções do período³⁰, os filmes eram realizados de forma livre sem pretensões de atingir reconhecimento, fama ou sucesso comercial. “[...] Desde que seja com o coração selvagem e a todo vapor: tela livre. De todos os círculos. Filmes novos, invenção.” (TORQUATO NETO, 1982 *apud* DEMÉTRIO 2004, p.3). Configura-se a ideia do superoítista enquanto “franco atirador” (MOURAO, 2018): “As câmeras eram pequenas, até mesmo porque se fossem maiores seríamos prontamente abordados por alguma autoridade”. Elas estavam por toda parte nas manifestações, nas universidades, nas mãos de artistas e poetas que utilizavam o novo suporte. O experimentalismo era cotidiano seja na forma de falar, conviver, amar, assim como no fazer cinema ou um “quasi-cinema”, termo criado por Hélio Oiticica para suas experiências-cinema juntamente com Neville d’Almeida nas suas buscas por uma linguagem nova onde o cinema não se reduziria a uma categoria da arte, mas sim um instrumento de experimentação aberta (QUEIROZ, 2012 p.13).

A resistência que as áreas – cinema e literatura nesse caso – apresentam aos experimentalismos e seu apego às formas tradicionais de expressão – como a escrita do português formal dos dicionários ou a submissão do espectador de cinema à ditadura da tela fixa e estática em uma parede – incitavam o “ataque” desse artista que produzia a partir das bordas e brechas desses espaços de criação e fruição. Em ambos os casos, a ordem era “abrir a linguagem”. Assim como a escrita deveria estar vinculada a uma relação mais orgânica entre o falado e o escrito, Hélio reivindicava uma nova forma de se entender a relação entre o espectador e o espetáculo no cinema. (COELHO, 2008 *apud* QUEIROZ, 2012 p. 50).

Permanência e campo de ação

Em *Pira* (1972), percebemos uma inconformidade com o espaço/tempo. É como se o filme fosse um ensaio, para uma tomada de território a partir de ação de seus *performers*, seja na mulher negra que dialoga com os frangos do forno da padaria, posando com os braços abertos em frente a caixas de frangos vivos em uma granja (numa ode ao sacrifício do porvir daqueles animais), seja na ação da próxima *performer* que atravessa, com uma venda nos olhos e enrolada em um lençol branco, um cruzamento cheio de pedestres em movimento. Decerto a práxis superoítista desses

³⁰ De acordo com Machado Júnior (2010, P. 3) Pode ser acompanhada ao longo da década sua evolução circunstanciada pelo que seria mais filmável, sobretudo em direção aos espaços abertos, a descoberta de seu teor urbano, existencial, público e político. Bastante recorrente na produção mais radical, uma determinada ironia se constrói, em glosas ou ataque simbólico aos monumentos culturais dispostos no espaço público da cidade e, como se pode verificar em filmes como EXPLENDOR DO MARTÍRIO (Rio, 1974, 9’), de Sérgio Péo, FABULÁRIO TROPICAL (Recife, 1979, 5’), de Geneton Moraes Neto, e GATO / CAPOEIRA (Salvador, 1979, 12’), de Mário Cravo Neto.”

anos corrobora com a ideia de construção de uma nova territorialidade, no sentido de um imaginário territorial propondo uma transformação desse espaço. Rogério Haesbaert esclarece que:

O des-ordenamento (com hífen) envolveria, então, práticas políticas de transformação territorial, abordadas sempre a partir dos sujeitos que as promovem, o que inclui tanto o ordenamento hegemônico quanto o subalterno ou contra-hegemônico. A desordem não seria o oposto da ordem, mas uma espécie de sua face “não-conservadora”, no sentido da mudança que ela pode promover, tanto num sentido positivo quanto negativo, o momento da desordem visto também como o momento da mudança. (HAESBAERT, 2014 p.7).

A desordem proposta em Pira é revelada com uma tomada de ação: “Comece agora, brinque na chuva, corra na chuva com as outras crianças. Passe o bastão no momento exato, pegue e corra, corra e corra” A precariedade da banda sonora não prejudica a percepção da transição do poema processo ao território, processo em que a obra se configura. Sérgio Péo frisa que:

...pelo menos em nossa prática o jeito de reorganizar essa sociedade a partir de nossa experiência, eu acho que essas experiências não foram dar em lugar nenhum de fato, mas provocaram uma série de reflexões, uma série de comportamentos no âmbito da arte que veio nesse sentido da arte conceitual, porque não era interessante para mim ser pintor de obras estáticas... E essa busca pela independência de uma linguagem que fosse rápida que alcançasse as pessoas e formasse opinião acabou que me puxou e me levou para um tipo e movimento que existia na época que era a poesia independente, que era publicar em mimeógrafo e levou a reunir grupo de estudantes e particularmente o Super-8, o que cinema Super-8 começou a deflagrar. (PEO, 2009).

A escolha de Péo por uma montagem de contraste ideológico, como os televisores com desenho futurista dos Jacksons, em contraposição ao casal da terceira idade de mãos dadas, parece se repetir em todo filme, criando uma noção de contra ordem, ao mesmo tempo forjando uma tensão de algo que está para acontecer e não acontece. A exemplo das esquematizações escritas como se fossem planos de filmagem ou de um assalto, deixa no ar uma ambiguidade. Algo que está para outra coisa, ou que não é totalmente, sendo impossível de aprisionar em um significado único. “Início do Campo. Cuidado. Atenção. Início do jogo: sinal é a sua luz e a faixa seu caminho” escrito a giz no chão. O plano de ação configura-se na transformação do espaço urbano em um espaço particular. Ao trazer um mobiliário para emular uma sala de estar em plena calçada, com uma corda amarrada como se fosse uma força e com uma revista manchete pendurada com a foto do recém-

reeleito presidente americano Richard Nixon na capa, posicionado com se fosse uma luminária no meio da sala. Sérgio Péo intervém na ordem dos fluxos urbanos, criando um novo espaço político habitado por novos sentidos, e experiências revelando aspectos cotidianos até então adormecidos para aquelas pessoas que ali passavam. Ademais a possibilidade de inaugurar uma territorialidade expressiva onde a sua práxis acolhe novas subjetividades e questionamentos. Os Super-8 do Peo são como chamamentos, convida o espectador a pensar. Despertando a ação. Nada mais atual em tempos de asfixia política, no entanto trata-se de uma outra Pira (Ação).

Os conceitos e os filmes.

O professor Rubens Machado Júnior defende que na análise de filmes utilizem-se estratégias de rememoração para o conjuramento sensível do que permanece do filme, a memória de seus aspectos mais interessantes. Ao analisar trechos dos filmes: *Shave and Send* (1977), *Washington Square* (1981) e *Brasil 1.872.000 / Noves Fora?* (1977) realizados por Jorge O Mourão tendo como participante/agente sua então companheira Teresa Brandão, escolhi relacionar esses dois filmes por conta do impacto causado pela presença de Teresa desde que os vi pela primeira vez. Laura Mulvey em seu artigo de 1971 “Prazer visual e cinema narrativo”, traz algumas questões sobre a representação do corpo feminino pelo cinema narrativo hollywoodiano. Munida de conceitos psicanalíticos, ela parte do princípio de como o cinema controla a diferenciação sexual das imagens, nas suas palavras: “incontestado o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante” (MULVEY, 1983 p. 440) e propõe um outro cinema “alternativo” no sentido de novas concepções de trabalho em um âmbito da experimentação que serviriam de contraponto ao modelo narrativo industrial:

O cinema se transformou nas últimas décadas. Não é mais o sistema monolítico baseado em grandes investimentos de capital conforme exemplificado da melhor forma por Hollywood nas décadas de 30, 40 e 50. Avanços tecnológicos (16mm, etc.) alteraram as condições econômicas da produção cinematográfica, que agora pode ser tanto artesanal quanto capitalista. Assim, é possível o desenvolvimento de um cinema alternativo. Não importa o quanto irônico e auto-consciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. (MULVEY, 1983, p. 439)

Nesse sentido, ao reconhecer o cinema experimental como uma outra forma de representação dos corpos, podemos adequar suas teses para o contexto do Super-8 carioca? Mais especificamente de Jorge O Mourão?

Em todas as culturas encontra-se representações dos corpos nus, desde a arte no período paleolítico a exemplo da Vênus de Willendorf; a Grécia antiga, onde os atletas competiam nus para melhor visualização da perfeição de seus corpos, ou a obra de Praxíteles onde esculpia deuses despidos, assim como a arte escultórica africana. Mas ao considerarmos como a imagem do nu feminino se apresenta reiteradamente ao longo da história da arte, questionamos: quais os lugares ocupados por essas mulheres? Só homens produziam arte?

O coletivo *Guerrilla Girls* faz intervenções com *outdoors* nas portas dos museus com estatísticas acerca da participação de mulheres como autoras no acervo exposto, a exemplo da intervenção do *Met Museum*, onde um *outdoor* fora posicionado em sua entrada expondo a quantidade de obras produzidas por mulheres em exibição, acompanhada da pergunta: “a mulher precisa estar nua para entrar no museu?” seguida das estatísticas de quantas obras representavam mulheres nuas. Mesmo depois de anos de ações desse tipo por parte do grupo, o número de mulheres autoras com obras exibidas segue bem inferior na maioria dos museus ao redor do mundo (assim como na história do cinema).

Figura 19. Cartaz Guerrilla Girls - Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?, 1989

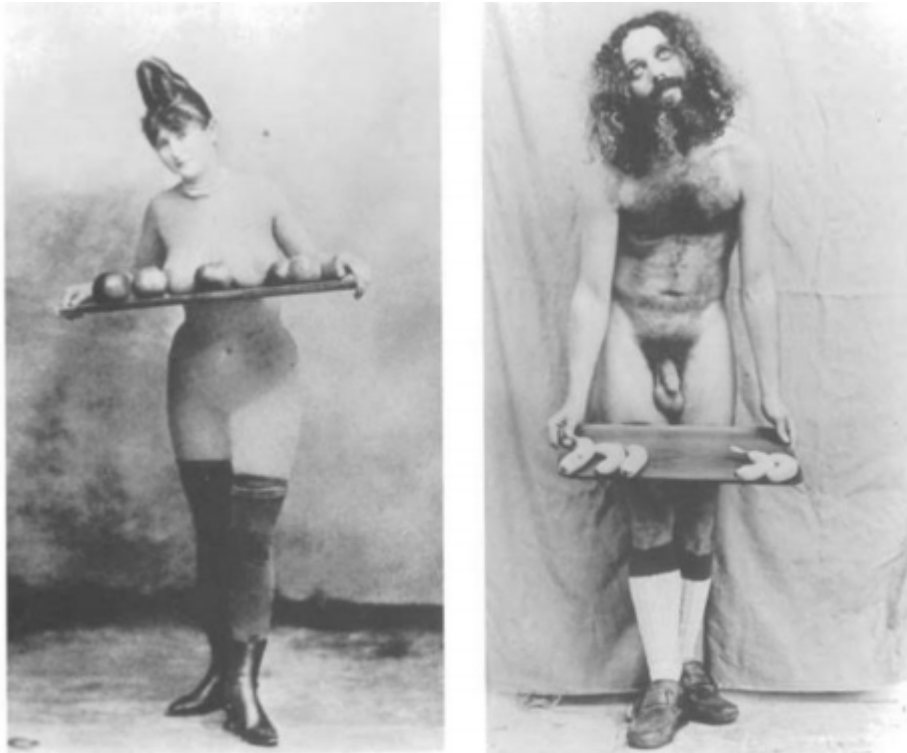


Fonte: Imagem da web

Em 1972, a artista Linda Nochlin satirizou uma foto do Séc. XIX intitulada “Compre

minhas maçãs” com uma mulher despida vendendo uma bandeja de maçãs segurando-a na altura dos seios, com a foto “Compre minhas bananas” com um homem despido na mesma posição só que segurando a bandeja na altura do pênis, essa obra revela a preocupação do pensamento feminista vigente com a representação do corpo feminino.

Figura 20. Obra de Linda Nochlin - Buy my Bananas- 1972



Fonte: Imagem da web

O artigo de Mulvey reflete as preocupações do feminismo desse período, no sentido do esforço em tensionar a representação do corpo feminino ao tomar emprestado de Freud o conceito de *escopofilia* para embasar sua tese “como um dos instintos componentes da sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto, ele associou a escopofilia com o ato de tomar a outras pessoas como objetos” (MULVEY, 1983 P. 440). Já a artista visual experimental Carolee Schneemann usava seu corpo como meio e matéria para romper com o conservadorismo associados ao erotismo e a representação da sexualidade. Para ela, não haveria diferenciação entre o seu corpo em toda sua complexidade sensível e os meios expressivos, tornando-se o corpo também matéria, assim como tinta, filme, fotografia, história (MOURÃO P., 2017).

Ao analisarmos a presença de Teresa Brandão primeiramente no filme *Brasil 1.872.000 /*

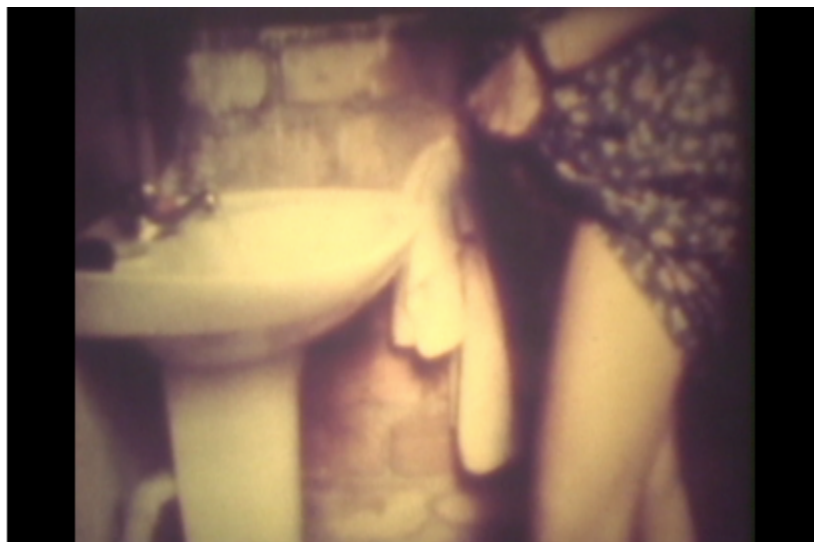
Noves Fora? (1977) no qual, em meio ao caos artístico do *Loft* do Mourão, ouvimos a voz deste perguntando: “Quer com força? Quer com força?” e uma voz feminina gemendo: “sim aaaooohhh”, ouvimos o casal fazendo sexo entre “faz assim” e “mexe essa bunda” imagens desfocadas de objetos aleatórios do *Archivos Impossibles* tornam-se visíveis até o áudio ser interrompido abruptamente e vemos a imagem de um cartaz (não dá para precisar o objeto em si) com a frase “é chegada a hora”. Enfim, o erotismo está presente, mas a quem é endereçado? Conseguimos diferenciar aquele corpo de mulher na composição em que está contido? Em seguida, Teresa aparece frugalmente lavando a sua vagina na pia do banheiro, MEDO MEDO ME DO palavras que sobem a escada do LOFT, estaria relacionado ao contexto histórico repressivo em que o casal estava submetido ou em sua estada/fuga para Brasil no intuito de fugir da perseguição da Interpol por conta das conexões ilícitas de Jorge relacionada ao tráfico internacional de drogas? O próprio título do filme faz referência ao tempo de espera no Brasil até poder retornar ao estrangeiro. Se a intensidade existencial de Jorge e Teresa não separam arte e vida, esse corpo se apresenta ou é apresentado?

Devo confessar que falar da representação dos corpos dessas pessoas em estudo, mesmo com lapso temporal de 42 anos, confortada com a naturalidade brutal da presença de seus corpos e a crueza do discurso erótico, ainda causa um certo desconforto³¹ apesar dos meus 49 anos de pista. Em *Shave and Send* (1977) o casal é fotografado por uma terceira pessoa, desta vez estão em um *loft*³² em Nova York onde Mourão desenvolve todo um percurso de suas mãos em seu corpo nu e peludo, para depois se lambuzar de creme de barbear formando camadas texturizadas de modo que, sob o olhar desta pesquisadora, comunica-se com os vídeos dos Acionistas de Viena, talvez se trate de um tipo de Acionismo Tropical.

³¹ Na primeira sessão do filme que estive presente no CCBB em 2018, ouvia-se na plateia gemidos escandalizados do público

³² Uso a grafia LOFT em caixa alta ao me referir ao espaço na Lapa e loft em itálico e letra minúscula ao me referir a um imóvel de vão único

Figura 21. F rame de "19872000 Minutos, Noves Fora?" Jorge O Mourão 1977



Fonte: própria autora, a partir de cópia digital

Figura 21. Otto Muhel, Akion 1966



Fonte: Imagem da web

Figura 22. Frame de Shave and Send - Jorge O Mourão 19



Fonte: própria autora, a partir de cópia digital

Laura Mulvey, em seu manifesto, quer destruir o prazer visual no sentido de desarmar bombas ocultas colocadas sub-repticiamente pelo discurso patriarcal nos filmes narrativos de Hollywood. Esse cinema industrial, narrativo hegemônico no seu entender objetifica o corpo feminino. Ainda não descobri quais bombas preciso desarmar. Com essa pesquisa, ainda não tenho respostas para as perguntas aqui lançadas. Mas acredito que a presença de Teresa esteja mais no âmbito de uma performance, uma parceria ou um tipo de testemunho escrito com seu próprio corpo contra a ordem estabelecida. Ou seja, Tereza acredita na revolução. Ou talvez a resposta esteja no enunciado proferido por Jorge O Mourão em uma sequência do Super-8 *19872000 Minutos, Noves Fora?* (1977): “a necessidade de se manifestar é maior do que a codificação da linguagem”.

CAPÍTULO IV: O CALOR REMANESCENTE

Neste capítulo descrevo a experiência imersiva que tive nos *Archivos Impossibles*, na medida que vou revelando-os, como uma espécie de memorial descritivo/diário de pesquisa/atemporal, na esperança de atingir campos sensíveis de uma memória situada no porvir.

Figura 23 - Jorge O Mourão segura uma câmera Super-8 nos *Archivos Impossibles*



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

Ao longo desta pesquisa visitei muitas vezes a sede atual dos “*Archivos Impossibles*”³³, e todas as visitas foram diferentes, “a gente nunca sabe o que esperar”, conforme mencionado anteriormente, esperamos quase dois anos para encontrar a pasta da Sala Terra e somente após horas e horas de conversas, planos de filme, brigas, quedas, cachaças e arroz com muito alecrim, fui aprendendo a entender como as coisas poderiam funcionar naquele caos. A surpresa de entrar naquele ambiente abarrotado de papéis, objetos antigos, poeira, jornal, livros, cometidos, discos, gambiarras, como se entrassem em uma mistura de sebo com canteiro de obras. Talvez a sensação

³³ Todas imagens escaneadas que aparecem aqui neste capítulo a Fonte é dos *Archivos Impossibles*, quando não for indicaremos a procedência no texto.

de fora do tempo de um alfarrábio repousando no movimento frenético de uma construção *4ever in progress*.

Aprendi a caminhar conforme indicação, e a evitar as arestas pontiagudas, fios, que sobravam pelos caminhos ou no ligar e desligar da luz do banheiro na gambiarra. No início uma simples conversa via whatsapp era como se me convidasse para um labirinto no melhor estilo: “*Eu tô te explicando. Prá te confundir. Eu tô te confundindo. Prá te esclarecer. Tô iluminado. Prá poder cegar. Tô ficando cego. Prá poder guiar.*” Esta letra do músico/compositor tropicalista baiano Tom Zé, ilustra o exercício mental exigido de uma espécie dialética/hipertextual/conflituosa da paciência. Tanto minha, quanto a de meu interlocutor, *Christiane F.* encontra *Bukowski* na mesa do *Chapeleiro Maluco*. E este último serve um passado pungente que transborda no inevitável agora, e agora?

Não há possibilidade de colocar em palavras todos os “igarapés”, forma pela qual ele apelida os caminhos diversos que suas proposições podem tomar. Comunicar-se com o Mourão é como aprender uma nova língua, você vai tateando uma prática até se sentir confortável, mas nunca será o bastante para chamar essa língua de sua, e definitivamente não é um estado de conforto. Para exemplificar a *riddle* da linguagem, vou transcrever literalmente uma conversa de um dos nossos encontros neste dia Jorge O Mourão me recebeu mui bem humorado por tido uma epifania (deveria existir uma partitura de palavras para dar conta da entonação/velocidade variante):

AH SIM! O K-lor Remanescente... isto é, uma sensação, que eu já tive antes, mas assim... tá gravando mesmo essa porra? Ou tem dúvida? Tem essas dúvidas ah sim tem essasdúvida que é dessas mudernagens o caralho...tá gravando mesmo? Eu quero saber porque se, se não eu vou pegar o meu, agora a dúvida é técnica, aí você mandando pelo zap claro é outro negócio, é outro caminho contínuo com espaço para gravar o *ADversário*... mas daí nem te conto.... são outros caminhos, outras pelejas, outros caminhos, outras carreiras... O calor remanescente... isso é uma noção... quer dizer noção agora né, que vou explicar... mais que um sentimento, mais que uma sensação, porque essa sensação leva pro sentimento que é o calor remanescente... ou boto sentimento, o remanescente, sentimento é um calor remanescendo, ih rapaz aí já joga lá pro quase né? uma ideia do renascimento... Mas é... tinha esse caso... mas anyway... hehe... é o seguinte: aqui bicho, que eu cozinho, você viu né? horas depois eu passo e sinto um calor remanescente, já esfriou, não tem nada aí , daí você bota a mão, mas não tá, e é .. sabe que demorei um pouquinho, achei engraçado me lembrei, aquele exercícios insones de relacionar... já tinha tido essa sensação... mas não com o fogão né?”

E foi aprendendo essa linguagem ‘batuque-*nik*’ que fui decifrando o enigma de Jorge, logo

que percebi que não se tratava de um processo tão usual assim. Ainda bem né?

A Sala Terra espaço de exibição de filmes- Super- 8 fundado pelo Clóvis Molinari Junior a partir das atividades do Ateliê da UERJ, o qual desenvolvia um Cineclube (Racio-Cine) e um Curso de cinema Super-8 mediado pelo Clóvis, dessa movimentação formou-se o coletivo de entusiastas do Super-8 chamado de Dastrixupas e foi esse grupo que fundou a Sala Terra conforme supracitado no capítulo primeiro desse trabalho, teve sua primeira exibição no prédio da Escola Superior de Desenho localizada na Rua Evaristo Veiga 94, Lapa e por conta da exibição de um filme do Ivan Cardoso o qual tinha uma cena de lesbianismo, a Sala Terra teve a primeira e última exibição no local o filme anunciado foi o *Nosferatu no Brasil*, contudo o Ivan Cardoso levou e exibiu esse outro o qual não temos o nome.

Figura 24 - Lista de Filmes do Jorge Mourão anotados por ele para o site Cine Brasil Experimental

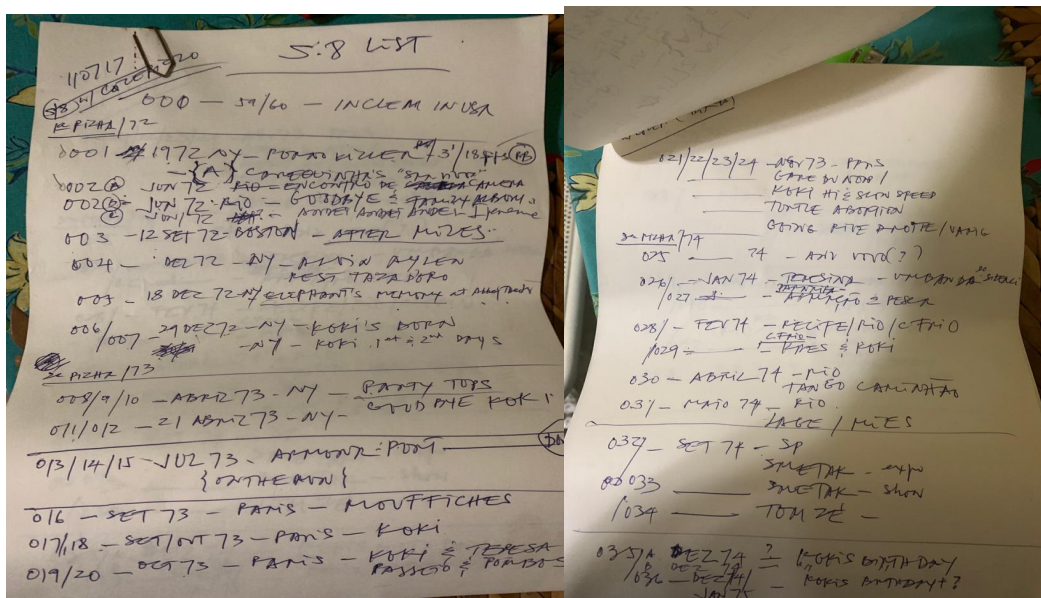


Foto: própria autora

Abaixo um clipping de jornais onde é anunciada a primeira sessão da Sala Terra em 30 de outubro de 1981 com a exibição de *Nosferatu do Brasil* de Ivan Cardoso, o Cinejornal Lente Divergente:

**Figura 25 - anunciada a primeira sessão da Sala Terra em 30 de Outubro de 1981
com a exibição de *Nosferatu do Brasil***

CONTINUAÇÕES

★★★★
ELES NÃO USAM BLACK TIE (Brasileiro), de Leon Hirszman. Com Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Alberto Riccelli, Bete Mendes, Milton Gonçalves e Rafael de Carvalho. **Palácio-2** (Rua do Passaio, 38 — 240-8541): 14h, 16h20m, 18h40m, 21h. **Caruso** (Av. Copacabana, 360 — 227-3544), **Ópera-2** (Praia de Botafogo, 340 — 246-7705), **Carioca** (Rua Conde de Bonfim, 338 — 228-8178): 14h30m, 16h50m, 19h10m, 21h30m. **Santa Alice** (Rua Barão de Bom Retiro, 1995 — 201-1299): de 2ª a sábado, às 16h40m, 18h50m, 21h. Domingo, a partir das 14h30m. (18 anos).

do casal é louco e vive no mato como um animal. Ruth, a cunhada de Jones, abandona a família e entra para um bordel. Baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues.

★
REENCARNAÇÃO (The Awakening), de Mike Newell. Com Charlton Heston, Susanah York, Jill Townsend, Stephanie Zimbalist e Patrick Drury. **Art-Mixer** (Rua Silva Rabelo, 20 — 249-4544): 15h, 17h10m 19h20m, 21h30m. (16 anos).

Matthew Corbeck, um arqueólogo, descobre a tumba da Rainha Kere, na Cidade dos Mortos, no Egito, enquanto não muito longe dali sua mulher dava luz prematuramente a uma menina. Anos depois, já separado de sua mulher e

★★★★
MENINA BONITA (Pretty Baby), de Louis Malle. Com Brooke Shields, Keith Carradine, Susan Sarandon, Frances Faye, Antônio Fargas e Matthew Anton. **Bruni-Copacabana** (Rua Barata Ribeiro, 502 — 255-2908): 15h, 17h10m, 19h20m, 21h30m. (18 anos).

Produção americana do cineasta francês de *Os Amantes*. Ambientado em Storyville, bairro de baixo meretrício de Nova Orleans, em 1917. A história de um fotógrafo E. J. Bellocq (Keith Carradine) que se dedica a fotografar prostitutas e então conhece Violet (Brooke Shields), uma menina de 12 anos, filha de uma prostituta (Susan Sarandon), que nasceu e foi criada em um bordel. Ele se apaixona pela menina e leva-a para viver com ele.



N OSFERATU no Brasil, de Ivan Cardoso, com a presença de Scarlet Moon e Torquato Neto, hoje, na abertura da Sala Terra, espaço exclusivamente dedicado ao cinema em super-8.

30/10/81

Fonte: Caderno B, Jornal do Brasil 30/10/81

Figura 26 - Convite/ texto escrito por Maurício Lissovsky para a Inauguração da Sala Terra

sala terra *26A*

Esta há de ser convite.

Estamos inaugurando (mais) uma sala de exibição. Menos que uma sala. Saleta. A sala do filme menor.

Boa dose de intuição e algumas poucas convicções nos fazem acreditar que, a despeito da bitola, nossa sala tem dimensão bem mais eloquente.

A SALA TERRA pretende exibir não menos do que tudo que se produziu e que se venha a produzir em Super-8, sem restrição de gênero, padrão técnico ou temática. Uma postura, aliás, que não faz mais do que simplesmente respeitar a própria diversidade desta produção: a festa de aniversário, o baile de noivado, o filme udigrudi, a viagem a Katmandu, a passeata de estudantes.

A existência da sala irá, em primeiro lugar, permitir a reunião, em algum ponto cativo do planeta, de filmes, filmeiros e curiosos de vários matizes, propiciando um lugar de conjunção para o que ordinariamente anda disperso ou enrolado nas gavetas.

Mais que isso: todo texto, toda imagem tem um significado como documento histórico. Sobre o discurso enunciado e para além deste o tempo e o lugar vão imprimindo as suas marcas.

Os filmes Super-8, a partir do seu surgimento em 1965, compõem um mosaico muito rico deste momento recente de nossa história. Por seu custo mais baixo e por ter estado menos sujeito as limitações impostas por um período de censura e perseguição política, o Super-8 se constitui na grande reportagem clandestina do Brasil dos anos 70: desenrolando seus fatos, corações e mentes.

É hoje um dos limites industriais do cinema; o outro é o 180º. Entre estes dois tipos de filme, situa-se metaforicamente a produção cinematográfica contemporânea. Um deles envolvendo o espectador, apequenando o indivíduo, como nas imensas catedrais da Idade Média. O outro, a ver-se cercado por espectadores que perseguem a imagem num canto de parede — cinema em situação crítica: cinema crítico.

A Sala Terra, além da exibição de filmes, terá como uma de suas principais atividades a produção semanal de um cinejornal Super-8, projetado no início de cada sessão. A cada semana um novo CINEJORNAL LENTE DIVERGENTE registrará acontecimento, tema ou aspecto mundano. Este material será destinado a um arquivo audiovisual, que, por sua periodicidade e abrangência, seguramente se revestirá de utilidade para a apreciação deste tempo vivido — enquanto perdurar o ânimo de seus realizadores.

O ARQUIVO TERRA DE SUPER-8 contará também com quaisquer outros filmes cuja guarda lhe seja confiada. É ainda nossa intenção dar continuidade a um trabalho de prospecção e catalogação da filmografia existente no Brasil. A consulta a esse material estará aberta a todos os interessados.

Trata-se, portanto, de um espaço dinâmico onde ver filmes, fazer filmes, ler filmes e até discutir cinema tornar-se-ão práticas indistintas e democráticas.

Que se confie na mobilidade das pequenas câmeras Super-8 e que se manifeste a capacidade de ver/fazer filmes a margem do tirânico discurso narrativo do cinema comercial.

SALA TERRA
ARQUIVO TERRA DE SUPER-8
CINEJORNAL LENTE DIVERGENTE

Sessões : às 6as. feiras às 18 horas

Endereço: Rua Evaristo da Veiga, 95 Lapa
Endereço p/correspondência: Rua Almirante Alexandrino, 2214 Sala 301

INAUGURAÇÃO: 30/10
postado: 26 X 21
recebido: 26 X 21!

texto de
MAURICIO LISSOVSKY

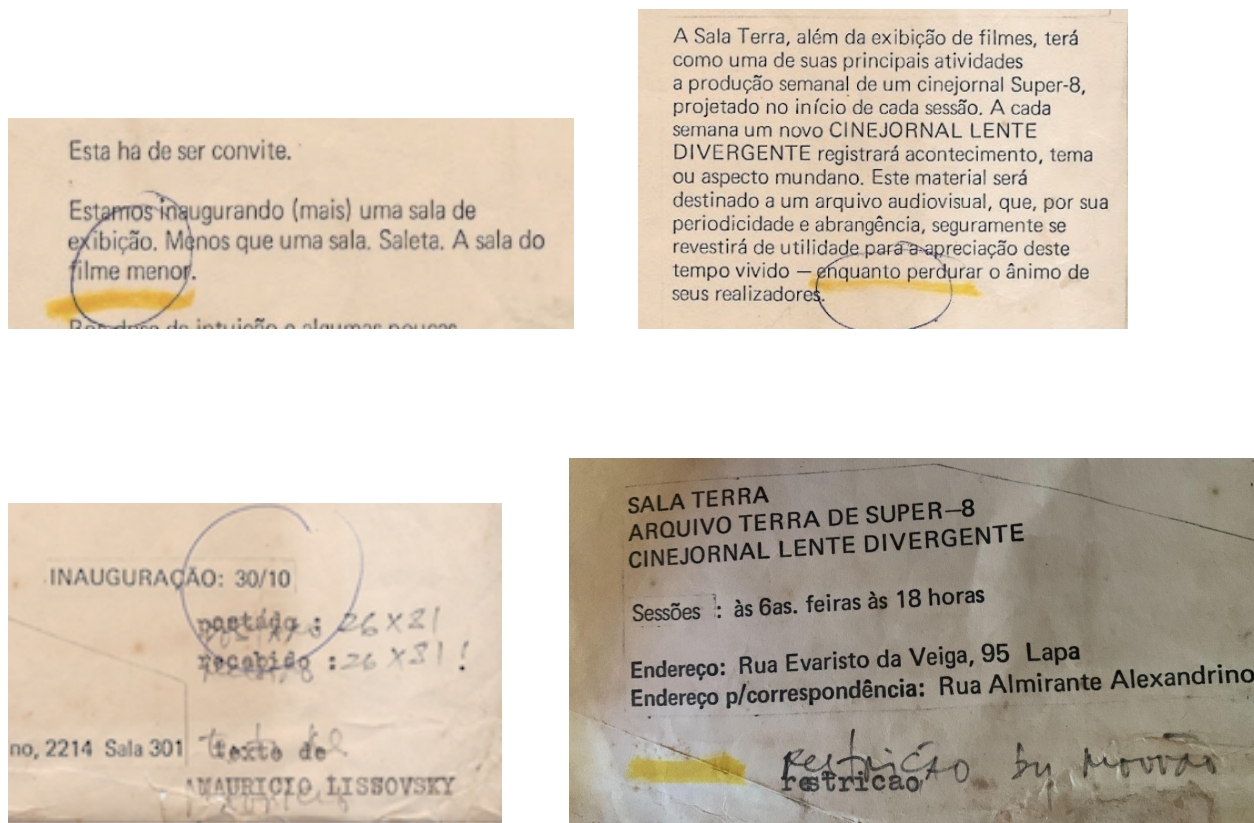
Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

No texto acima percebemos uma certa ironia ao se referenciar ao Super- 8 enquanto “filme menor”, o que reflete o menosprezo comumente endereçado a essa bitola. O ano é 1981 quando já havia um processo lento e gradual de abertura política iniciada pelo governo Ernesto Geisel (1974-1979) sob a resistência dos que defendiam a linha dura, nesse mesmo ano, já durante o mandato do Presidente João Figueiredo (1979-1985), houve o atentado do Rio Centro que havia acontecido em abril, meses antes da abertura da Sala Terra, atentado esse em que militares tentaram sem êxito colocar a culpa em militantes de esquerda, sendo que a bomba acabou explodindo no colo de um deles. Ou seja, a ditadura estava ainda em pleno curso, embora tenha relaxado as ações repressivas mais duras características do período do AI-5 (1968-1978).

Nota-se nesse texto uma preocupação em documentar, registrar, localizar, e reunir esses filmes em um arquivo, tanto que o nome completo era Sala Arquivo Terra, no sentido de haver a compreensão que esses filmes eram documentos históricos importantes por expressarem subjetividades que escapavam do controle do regime opressivo os quais estavam submetidos. Por conta de se tratar de uma mídia “localizada” em um contexto privado, filmes eram feitos e exibidos geralmente no âmbito dos pequenos grupos que os produziam, salvo os filmes produzidos com a motivação de participar em festivais destinados ao escrutínio público. Essa preocupação é expressada no trecho que se refere a realização de uma série do Cinejornal Lente Divergente em Super-8, para ser exibido semanalmente nas sessões da Sala Arquivo Terra. O documento sofre interferências diretas feitas por Jorge O Mourão em caneta azul, marca texto amarelo e até palavras datilografadas com referência a autoria do Maurício Lissovsky e a palavra “restrição” e logo acima em caneta Restrição by Mourão. Acredito por se tratar do fato da Sala Terra ter sido banida de seu local inaugural, e sendo acolhida pelo Jorge O Mourão para que continuasse a existir no LOFT, localizado na Rua Mem de Sá n. 41, Lapa. Além de circular o trecho que fala sobre um cinema menor, e a possibilidade do Cinejornal Lente Divergente ser produzido enquanto “perdurasse o ânimo dos realizadores”. Assim que tive com os arquivos em mãos, um detalhe me chamou atenção: é o hábito da maioria do material de divulgação original da Sala Terra ser enviado pelo correio do Jorge para próprio Jorge, que ainda anota o tempo levado para entrega no envelope, esse padrão se repete em outros documentos. Ao perguntar o motivo de tal procedimento ele me explicou que fazia isso para ter confirmação de recebimento do release de comunicação do evento, ele enviava para fazer uma espécie de teste de comunicação além de ser mais um item incorporado aos *Archivos*

Impossibles.

Figura 27- Nos detalhes, anotações de Jorge O Mourão



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Sobre a inauguração da Sala Terra, Clovis diz:

....a Carmen Portinho eu falei vou passar como introdução como Cine Jornal o velório do Glauber e depois Ivan Cardoso com O vampiro de Copacabana, mas eu não avisei pra ninguém que o velório do Glauber seria exibido e aí todo mundo ficou chocado com as imagens impactantes sem necrofilia do velório do Glauber e o sepultamento depois eu dei uma melhorada e virou a Degola Fatal...Aí teve aquela inundação de pessoas para assistir um filme que todo mundo queria ver, só que o Ivan me pregou uma peça, pregou uma peça em todo mundo, ele falou assim, ó tem esse tolinho aqui passa aí pra... e eu naquela época era adepto de passar qualquer coisa não interessa, aí perguntei não tem título? E aí depois do Glauber passei o filme, e o filme

era duas mulheres nuas transando, a Carmen Portinho viu ficou escandalizada e me chamou pra direção mandou interromper a sessão e falou: - o que é isso menino? É um filme. Isso é uma pornografia. (MOLINARI 2018)

O artigo abaixo é do jornal *Luz e Ação*, especializado em cinema. Quem assina o artigo é Antônio Garcia do grupo de cinema Super-8 Rio, o mesmo grupo de Clóvis Molinari Junior, tendo realizado vários filmes Super-8, entre eles, os três primeiros Cinejornais Lentes Divergentes, de forma coletiva para a Sala Terra, além de exibir seus filmes na programação da Sala. O artigo traz uma importantíssima reflexão sobre o que seria a produção Super-8 deste contexto histórico. Revelando uma noção lúcida e imanente da importância daquele movimento, quando afirma que o cinema Super-8 é um trampolim para si mesmo, negando assim a crença comumente associada de que a prática superotista seja uma espécie de “jardim de infância do sedutor mundo de ilusões do cinema” crença esta, que mais adiante é dirigida em relação produção do vídeo para película, e depois do digital para película, e depois do SD para HD e do HD para o 4k e assim por diante, essa mania pseudo-evolutiva hierarquizada associada às mídias de captação cinematográficas sem se dar conta que cada uma delas envolve uma singularidade de linguagem respectiva a sua estrutura.

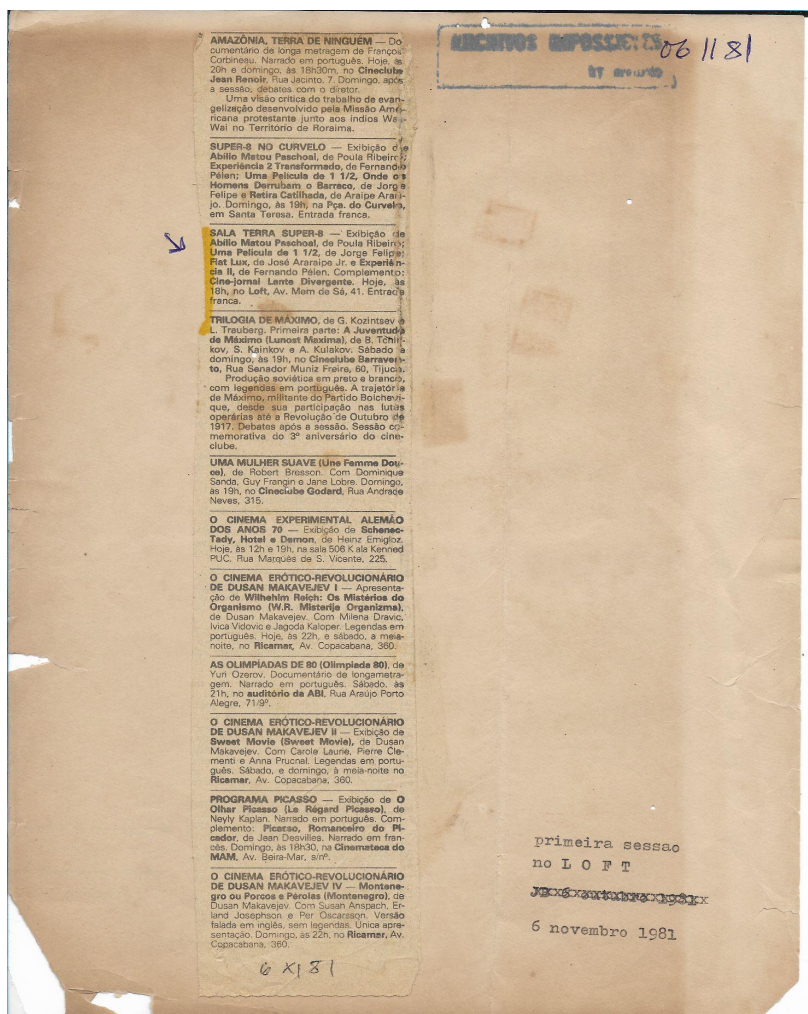
Tomando por pressuposto que a obra de arte tem finalidade em si própria, Antônio Garcia reconhece no Super-8 como característica específica de tornar o cinema enquanto prática amplamente acessível, reconhecendo suas especificidades técnicas, e limitações de alcance, pois além de ser um trampolim para si mesmo, trata-se de um uma arte autofágica na medida que se destrói pouco a pouco em cada projeção, reduzindo assim sua vida útil, e a passagem do tempo que atua nas aberrações cromáticas e na perda gradual dos sons. Antônio Garcia entende a impossibilidade de se criar um circuito para sua distribuição em larga escala como uma dádiva que mantém essa arte independente dos tentáculos do mundo administrado. Sua reflexão revela uma grande habilidade de compreender, em tempo real, essa média. Talvez essa reflexão reflita a frustração percebida tanto nas falas de Sérgio Peo quanto nas de Jorge O Mourão, sobre a não realização de filmes experimentais que espelhem o seu tempo quando hoje os processos de captação são acessíveis à palma da mão. “Agora que dominam a forma, falta o conteúdo”.

Nessa sessão estão as digitalizações do *clipping*³⁴, materiais originais e artigos relacionados

³⁴ *Clipping* é o processo contínuo de monitoramento, análise e arquivamento de menções feitas na mídia a um determinado assunto/pessoa/empresa.

aos anos de funcionamento da Sala Terra 1981/1982/ 1983/ 1985 da Programação da Sala Terra já no LOFT do Mourão. Nesses documentos, é possível ver o registro da Sessão inaugural da Sala Terra no LOFT, com os filmes baianos na sexta-feira e uma outra projeção do mesmo grupo de filmes na praça do Curvelo em Santa Tereza, no domingo. É possível ver também o registro de Sessão ocorrida na Sala Terra 13 de Novembro de 1981, seguida da Sessão do dia 20 de novembro de 1981, com a participação de Sérgio Peo. Outra Sessão do dia 27 de novembro de 1981 também é registrada, com a exibição da *Degola Fatal* de Clóvis Molinari Junior, *Piruetas Metafóricas* de Antonio Garcia e *Cinejornal Lente Divergente*. Interessante notar, logo abaixo o anúncio da exibição da Sala Terra, o anúncio das sessões de *Sem Essa Aranha* de Rogério Sganzerla seguindo de *H.O.* de Ivan Cardoso e logo abaixo a mostra *Corcina Resistirá a Lista de Superfluo do Governo*.

Figura 28 - Clipping sobre funcionamento da Sala Terra em novembro de 1981



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 29 - Clipping sobre funcionamento da Sala Terra em novembro

131181

sexta-feira, 13/11/81 □ JORNAL DO BRASIL



O cinema expressionista alemão de Fritz Lang
em *M, O Vampiro de Dusseldorf*

sonhos e frustrações durante o período
fascista.

**HIROSHIMA MEU AMOR (Hiroshima Mon
Amour)**, de Alain Resnais. Com Emmanuelle
Riva e Eiji Okada; (18 anos).
Sábado, às 19h, no **Auditório da ABI**,
Rua Araújo Porto Alegre, 71/8º. A tragédia
de Hiroshima (e das guerras em geral) e
duas histórias de amor — uma no presen-
te, outra no passado — se mesclam em
um filme de estrutura poemática, escrito
por Marguerite Duras. Produção francesa
em preto e branco.

OUTUBRO (Oktober), de S.M. Eisenstein.
Com A. Nikandrov, N. Popov e B. Livanov.
Narrado em português. Sábado, às 21h, no
Auditório da ABI, Rua Araújo Porto Alegre,
71/8º.

**A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRA-
GA (brasileiro)**, de Roberto Santos. Com
Leonardo Villar, Jofre Soares e Maria
Ribeiro. Hoje, às 18h30m, no Colégio Santa
Bernadette, Av. Sete de Setembro, 314,
Icaraí, Niterói. Sábado, às 17h, no Liceu
Nilo Peganho, Av. Amaral Peixoto, s/nº,
Niterói.
Produção de 1966, baseada em uma
das histórias do volume *Sagarana* de
Guimarães Rosa. Em preto e branco.

AJURICABA, O REBELDE DA AMAZÔNIA
— (brasileiro), de Oswaldo Galdeira. Com
Rinaldo Genes, Paulo Vilaça, Nildo Parente,
Emmanuel Cavalcanti, Amir Haddad, Frega-
lente e Sura Berditshovskii. Hoje, às 20h, no
Sesc Niterói, Rua Padre Anchieta, 56. Entra-
da franca (18 anos).
Ajuricaba, índio manauá, lidera a con-
federalização indígena que se opõe aos coloni-
zadores portugueses na Amazônia, no
século XVIII, levando-os a pedir reforços a
Lisboa. Produção sobre um personagem
esquecido pelos compêndios escolares,
baseada no filme brasileiro.

SALA TERRA SUPER 8 — Exibição de *Se
Pintar, Colou e Se Colar, Olhou*, de Regis
Galvão, Ivan Cordeiro e Claudio Barroso e
Revol, de Rudy Santos. Complemento: *Ci-
ne-Jornal Lente Divergente*. Hoje, às 18h,
Loft, Av. Mem de Sá, 41. Entrada franca.

**M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF (M-
Eine Stadt sucht ein Mörder)**, de Fritz
Lang. Roteiro de Fritz Lang e Teha von
Harbou. Com Peter Lorre e Gustaf Gruen-
gens. Hoje e sábado, à meia-noite, no **Candi-
do Mendes**, Rua Joana Angélica, 63.

JOANA ANGÉLICA (brasileiro), de Walter
Lima Junior. Sábado, às 19h, no **Cineclub
Glauber Rocha**, Igreja N. Sra do Carmo,
Estrada Vicente de Carvalho, 970, Vila da
Penha.

SESSÃO PASSATEMPO — Exibição de Pi-
colo (Pikolo), desenho de Dusan Vukotic;
Cajalbe, Lição de Coisas, de Tuna Espínhe-
ra; *O Aeronauta*, de Eddie Cline; *A Praia
(La Plage)*, de Suzanne Gervais; *Os Deteti-
ves*, de Fred Guiol. Domingo, às 18h30m, no
Musau de Arte Moderna, Av. Beira-Mar,
s/nº/2º.

**FASCISMO SEM MÁSCARA (Obyknoven-
nyj Faschizm)**, de Mikhail Romm. Do-
cumentário de longa metragem narrado em
português. Domingo, às 20h30m, no **Museu
de Arte Moderna**, Av. Beira-Mar, s/nº/2º.

TRILOGIA DE MÁXIMO — 2ª parte de *A
Volta de Máximo (Vozrastshenie Maxi-
ma)*, de G. Kozintsev e L. Trauberg. Com B.
Tchirkov, V. Kibardina e A. Kuznetsov. Sábado
e domingo, às 19h, no **Cineclub Barra-
vento**, Rua Senador Muniz Freire, 60, Tijuca.
Máximo é enviado pelo Partido Bol-
chevique a uma fábrica em greve para
solidificar o comitê de greve, lutando
contra os Mencheviques que tentam fura-
la.

CINEMA NO CURVELO — Exibição de
Pixinguinha, de João Carlos Horta; *Bexiga
Ano Zero*, de Regina Jehá; *Visão Apoca-*

de Barravento, exibição de *A Volta
de Máximo*

to
e
fr-
is
o,
Jo
br
br
de
a. Produção americana baseada no ro-

★★
**EM ALGUM LUGAR DO PASSADO (So-
mewhere in Time)**, de Jeannot Szwarc.
Com Christopher Reeve, Jane Seymour,
Christopher Plummer, Teresa Wright e Bill
Dunin. **Largo do Machado-2** (Largo do Ma-
chado, 29 — 245-7374). 14h, 16h, 18h, 20h,
22h. (Livre). Até domingo.
Produção americana baseada no ro-

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 30 - Clipping sobre funcionamento da Sala Terra em novembro

Mario Monicelli. Com Marcelo Mastroiani, Renato Salvatori, Annie Girardot. Legendas em português. **Audatório Provisório da Cinematoteca do MAM** (2º andar). Domingo, às 20h30m.

★★★
GAROTA DE IPANEMA — De Leon Hirzman. Com Marcia Rodrigues, Adriano Reis e Arduino Colassanti. **Cineclub Simonsan**, Rua Ibitiúva, 151, Padre Miguel. Hoje, às 19h30m.

ENFOQUE V — O Homem e o Limite, Leila, Para Sempre Diniz e Os Caminhos da Cor. **Casa do Estudante Universitário**, Av Rui Barbosa. Hoje, às 20h.

LENIN EM OUTUBRO (Lenin V Oktiebr) — De Mikhail Romm, produção soviética de 1937. Com Boris Stchukine, S. Goldstap. Legendas em português. **Audatório da ABI**, Rua Araujo Porto Alegre, 78. Sáb., às 19h.

MESSEIERS LES RONDS DE CUIR (Os Barnabés) — De Daniel Ceccaldi. Com Raymond Pellegrin, Roger Carel, Daniel Ceccaldi. Baseado no romance de Georges Courteline. Legendas em português. **Cineclub Godard, Aliança Francesa de Tijuca**, Rua Andrade Neves, 315. Domingo, às 19h.

OS HOMENS DO CARANGUEJO — Documentário de Ipojuca Pontes sobre a pesca dos caranguejos. **Igreja N. Sra do Carmo**, Estrada Vicente de Carvalho, 970, Vila da Penha. Sábado, às 19h. Após a sessão, debates.

SALA TERRA SUPER-8 — Um *Breve Mergulho*, de Edilson Plá. *Lunares*, de Rudi Santos. *Jornal Super-8* de Sérgio Péo, Sandra Werneck e Ricardo Jochen. Complemento: *Cine-Jornal Lento Divergente*. **Loft**, Av. Mem de Sá, 41. Hoje, às 18h30m. Entrada franca.

ANGELA NOITE — De Roberto Moura. **Cineclub Curtocircuito**, Rua São Clemente, 155. Domingo, às 21h. Entrada franca.

SUPER-8 NO MAM — Circulatório. Re-

médico psiquiatra.

MÃOS AO ALTO, RIO — Comédia de Paulo Goulart. Dir. de Aderbal Júnior. Com Ary Fontoura, Nicoette Bruno, Haroldo Botta, Sueli Franco, Paulo Guarnieri, Ivan de Almeida, Marta Pietro. **Teatro Mesbla**, Rua do Passelo, 42/56 (249-6141). De 3ª a 6ª, às 21h15m, sáb. às 20h e 22h e dom. às 18h e 21h15m. Ingressos de 3ª a 6ª e dom. a Cr\$ 500 e Cr\$ 400 (estudantes) e sáb. a Cr\$ 600.

Assaltar e ser assaltado pode ser motivo de bom humor?

BARREADO — Texto de Ana Elisa Gregori. Dir. de Luís Mendonça. Com Mirian Pires, Elisabeth Savalla, Fernando Eiras, Germano Filho, Camilo Bevilacqua, Luís Carlos Niffo, Marília Barbosa e outros. **Teatro dos Quatro**, Rua Marquês de São Vicente, 52-2º (274-9895). De 3ª a 6ª, às 21h30m; sáb., às 20h e 22h30m; dom., às 19h e 21h30m. Ingressos de 3ª a 5ª a Cr\$ 450; 6ª e dom., a Cr\$ 800 e Cr\$ 500, estudantes; sáb., a Cr\$ 800. (14 anos).

O amor de um jovem casal de apaixonados desenrola-se na permanente e ameaçadora presença da personagem Morte.

POLEIRO DOS ANJOS — Texto e dir. de Buza Ferraz. Com Antônio Grassi, Caique Ferreira, Felipe Pinheiro, Gilda Guilhon, Guida Vianna, Juliana Prado. **Teatro Cândido Mendes**, Rua Joana Angélica, 63. Hoje, às 21h30m, professores que apresentarem carteira tem entrada franca. Campanha o Professor vai ao teatro. Promoção do JORNAL DO BRASIL. De 4ª a sáb., às 21h30m; dom., às 19h e 21h30m. Ingressos de 4ª a 6ª, e dom., a Cr\$ 600 e Cr\$ 300, estudante e sábado a Cr\$ 600.

O jovem grupo Pessoal do Cabaré relembra e discute, com ternura e humor, o passado humano e artístico de seus integrantes.

A SENHORITA DE TACNA — Texto de



O Arquiteto e o Imperador
 espetáculo sem qualquer t

SUADOURO NA

Yan Michalski

A poética de Fernando Arrabal é uma expressão fiel da mentalidade literária e teatral dos anos 60, da qual ele foi um dos grandes profetas. Hoje, sua verborragia, seu anarquismo e suas desenfreadas imagens parecem bastante envelhecidas. Ainda assim, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* continua sendo uma bela peça. O metafórico encontro, numa ilha deserta, de um bom selvagem e de um civilizado sobrevivente de um desastre de arão de marrem para que

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 31 - Clipping sobre funcionamento da Sala Terra em novembro

que vai além do imediatamente visível, como um retrato algo irreal, que não espelha, mas comenta o real fotografado.

Uma realidade irreal. O cinema de Pasolini é bem isto. Parte da expressividade natural transmitida pela presença física do intérprete é não pela técnica que um ator aprende na escola para se fazer passar por outro. O filme se faz e faz então a partir de uma especial ordenação destes fragmentos do real, montados para expressar o imaginário do ator o que se encontra neste último filme de Pasolini e o espectador talvez possa montar um paralelo com dois outros filmes em exibição, constituindo a forma de composição e diretamente o tema de cada um destes filmes entre si. Montar Saló em paralelo ao Salve-se Quem Puder (A Vida) de Godard, que trata do mesmo tema, é com uma amargura semelhante. Montar os dois filmes em contra campo com Eles Não Usam Black-Tie, de Hirszman, exemplo talvez de conversa envolvida pela emoção e por um certo tom de esperança ausente nos outros dois.

Produção tcheca realizada em 1976. Primeiro filme de Chytilová (elogiada pela crítica europeia desde o começo da década de 70 com **Pequenas Margaridas**). Uma discussão bem-humorada do papel da mulher na sociedade europeia de agora, que, embora a realizadora, é dominada pelo homem e pelo consumismo.

SALO — OS 120 DIAS DE SODOMA (Salò - 120 Giorni di Sodoma) de Pier Paolo Pasolini, com Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Uberto Quintavalle, Aldo Vallini e Caterina Borato. Hoje, 21h30m, no auditório do Cineclube Mascunaima, na ABI (Rua Araújo Porto Alegre, 71, 9º andar).

Baseado no texto de Sade, este é o último filme de Pasolini, que morreu assassinado em 1975, antes da liberação de Saló pela Censura. A ação se passa no final da Segunda Guerra Mundial, em Saló, a república fascista italiana de curta duração. Quatro oficiais da SS sequestram jovens italianos para satisfazer seus prazeres sádicos e depois assassinam todas as vítimas para eliminar qualquer possível relacionamento humano.

Amenhã o Fórum de cinema mundial exhibe no cinema Rian um programa de desenhos animados às 14h e às 16h, **Muriel** de Alain Resnais às 19h e **A Terra Prometida**, de Andrzej Wajda às 21h. Domingo, às 14h e às 16h, duas novas sessões de filmes de animação, às 19h30m **Na Estrada da Vida**, de Nelson Pereira dos Santos, e às 22h **Maria do Meu Coração**, de Jayme Hermsillo.

Roger Moore. Carole Bouquet, Topal e Julian Glover. **Jacarepaguá Autocine-2** (Rua Cândido Benício, 297/31: 20h, 22h; 2º e 3º, às 20h30m).

Um navio espião britânico é acidentalmente afundado na costa da Grécia e Sir Havelock, famoso arqueologista e sua esposa, são contratados para salvar um engenho secreto. Ambos são assassinados e James Bond é chamado para prender o criminoso, envolvendo-se numa série de situações perigosas. 12ª aventura cinematográfica do agente secreto criado pelo escritor Ian Fleming e a 5ª interpretada por Roger Moore. Produção britânica.

SUPERMAN — O FILME (Superman — The Movie) — De Richard Donner. Com Marlon Brando, Gene Hackman, Christopher Reeve, Ned Beatty, Jackie Cooper, Glenn Ford e Trevor Howard. **Studio Copacabana** (Rua Pompéia, 102): 14h, 16h30m (livre).

Superprodução americana no estilo das histórias em quadrinhos tradicionais. Roteiro baseado na história de Mario Puzo, inspirado no clássico personagens do gênero.

TESS (Tess), de Roman Polanski. Com Nastassia Kinski, Peter Firth, Leigh Lawson, John Collin, Rose-Mary Martin, Carolyn Pickles e Suzanna Hamilton. **Lagoa Drive-In** (Av. Borges de Medeiros, 1.426 — 274-7990): 19h45m, 22h30m. Até dia 2 de dezembro (14 anos).

Numa pequena cidade da Inglaterra no século passado, Tess, a filha mais velha de uma família de camponeses, procura emprego com seu primo rico d'Urberville. Assediada e seduzida por ele, a moça volta para casa onde da a luz uma criança que morre logo depois. Desesperada, Tess sai novamente de casa e vai trabalhar numa longínqua fazenda. Produção anglo-francesa.

A NOVIÇA REBELDE (The Sound of Music), de Robert Wise. Com Julie Andrews e

dard, espelhando a inquietação política da juventude dos anos 60.

Fechados num apartamento (pintado com as cores da bandeira francesa), um grupo de estudantes discute como aplicar as ideias de Mao para fazer uma revolução socialista na França.

LIÇÃO DE AMOR (brasileiro), de Eduardo Escorel. Com Lilian Lemmert, Irene Ravache, Rogério Fiores e Marcos Taqueuchi. Domingo, às 17h30m, no **Cineclube Cantareira**. Rua Tavares de Macedo, 100, Icarai, Niterói (18 anos).

Adaptação do romance **Amar, Verbo Intransitivo**, de Mário de Andrade. Na São Paulo dos anos 20, um industrial contrata uma governanta alemã, bela e culta, a fim de iniciar o filho adolescente nas coisas da vida, entre lições de piano e alemão.

CORONEL DELMIRO GOUVEIA (brasileiro), de Geraldo Sarno. Com Rubens de Fátima, Nildo Parente, Jofre Soares, Sura Berdichevski, José Dumont, Isabel Ribeiro e Magalhães Graça. Sábado, às 19h, na **Teatrinha Nº 5 do Carmo**, Estrada Vicente de Carvalho, 970, Vila da Penha (14 anos).

Segundo longa-metragem de Geraldo Sarno, procurando utilizar, através de tomada de depoimentos e outros recursos formais do cinema documental, sua ampla experiência no gênero. O filme — roteiro premiado no Festival de Brasília — é uma ficção que reconstitui a história da Fábrica da Pedra e de Delmiro Gouveia, que se opôs aos interesses de dominação econômica da Machine Cottons (empresa inglesa), sofreu perseguições políticas e foi assassinado em 1917.

O XENTE, POIS NÃO (curta-metragem de Joaquim Assis. Domingo, às 19h, na **Pça. do Conjunto do Ipaço**, Vila da Penha).

Documentário sobre a formação de uma comunidade no sertão de Pernambuco.

GETULIO VARGAS (brasileiro), documentário de Ana Carolina. Hoje, às 19h30m, no **Cineclube Simonsen**, Rua Inteira, 151, Padre Miguel. Entrada franca. Debates após a sessão. (livre).

Documentário de longa metragem sobre a trajetória política do criador do Estado Novo, utilizando material de arquivo e cinejornais do DIP.

ADEUS VIAGENS LENTAS (Adieu Voyages Lents), de Marie Genevieve Ripseau. Com Virginie Thévenaz, Michele Simonet e Jean-François Stevenin. Domingo, às 19h, no **Cineclube Godard**, Rua Andrade Neves, 315. Legendas em português.

SALA TERRA SUPER-8 — Exibição de **Glauber Morto — A Degola Fatal**, de Clóvis Molinari Jr. **Pireneas Metastofas**, de Antônio Garcia e Maurício Ruiz. Complemento: **Cine-Jornal Lente Divergente**. Hoje, às 19h30m, no **Loft**, Av. Mem de Sá, 41. Entrada franca.

SEM ESSA ARANHA (brasileiro), de Rogério Spangher. Com Helena Ignez, Maria Gladys, Jorge Loureiro, Luis Gonzaga. Complemento: **H.O.**, de Ivan Cardoso. Sábado, às 16h, no **Cinema-Urca**, Av. Pasteur, 250.

CORCINA RESISTIRÁ À LISTA DE SUPER-FILOS DO GOVERNO? — Exibição de **ABC Brasil**, de Sérgio Pêco. **Concentração**, de Sérgio Pêco e Alexandre Alencar. **Curta-Segurança: Galeria Alaska**, de José Joffily. **Lygyrynah Deyheza**, de Lucio Aguiar. Domingo, às 19h, no **Cine-Urca**, Av. Pasteur, 250.

FRANGO SINTÉTICO — Curta-metragem de Frederico Confalonieri. Domingo, às 21h, no **Cineclube Curto-Circuito**, Rua S. Clemente, 155. Entrada franca.

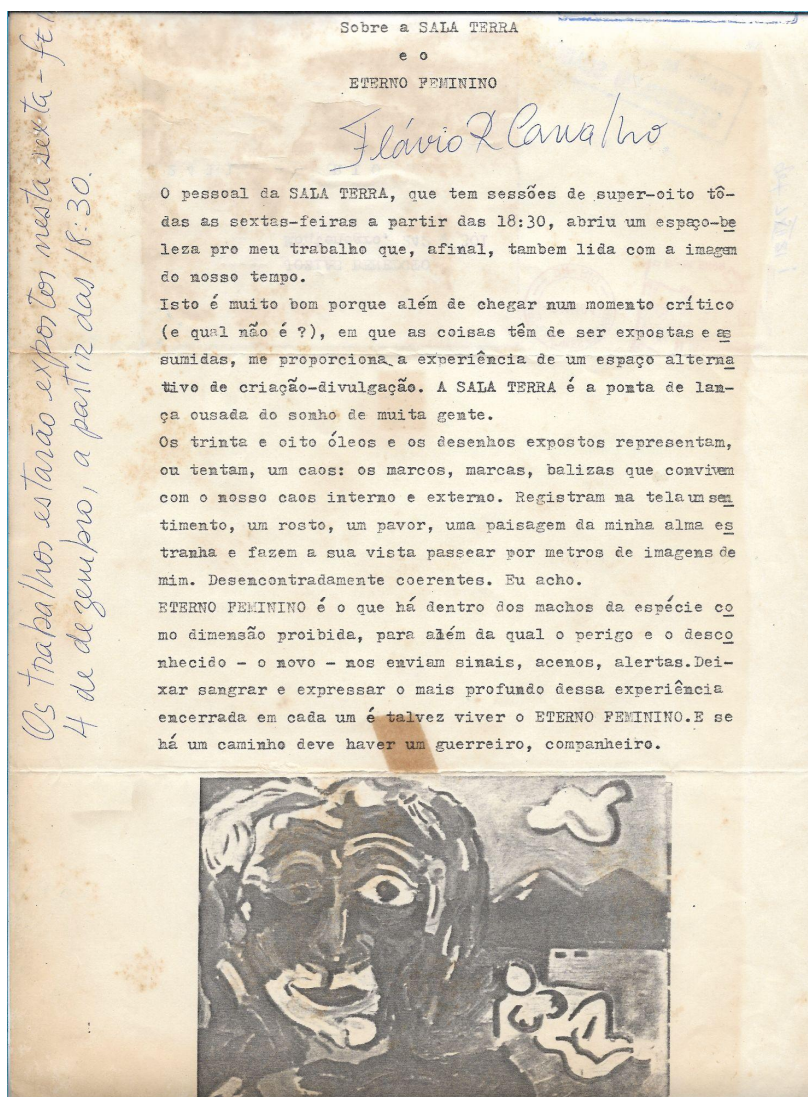
INDICADOS PARA EXIBIÇÃO

JB 27/11/81

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*


O LOFT também funcionava como uma galeria alternativa, mesmo assim a atividade da Sala Terra era mencionada, nos releases sobre as exposições de arte, tudo acontecia ao mesmo tempo. Como no caso desse material sobre a exposição do artista Flávio Carvalho que escreveu um texto muito sensível no tocante às relações de masculinidade, antecipando as discussões sobre desconstrução da masculinidade invocando o eterno feminino interior.

Figura 32 - Release original de divulgação da exposição “Eterno Feminino” de Flávio Carvalho. 11/12/1981.



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 33 - Release original de divulgação da última sessão de 18 de dezembro de 1981, já anunciando as atividades do ano seguinte



COMPANHIA DE INFORMACOES ALTERNATIVAS

S A L A T E R R A

PROGRAMAÇÃO DO DIA 18 DE DEZEMBRO DE 1981

- * VERDE QUE TE QUERO PINK- de ELISEU EVALDI (RIO, 1971 - 6 min)
 - Eliseu, mineiro chega ao Rio em 1970 e no ano seguinte filma Copacabana - premiado no I* FESTIVAL BRASILEIRO DE FILME SUPER-8, Curitiba, 1974.
- * BRASIL de A a Z - de FERNANDO MOURA (RIO, 1981 - 10 min)
 - "Pulverizar o Brasil. Fragmentar o Brasil. Este é um dos varios Brasis contidos no meu olho esquerdo. A paisagem na janela do meu quarto descortina a patria", diz o autor.
- * NOS ANOS 70 - de SIDNEY MOURA (RIO, 1980 - 7 min)
 - Uma alegoria da década e as novas perspectivas para o futuro.
- * QUEM QUIZER QUE FAÇA AGORA - de ANTÔNIO GARCIA (RIO, 1981- 9 min)
 - Mais um registro inédito do ultimo percurso de GLAUBER ROCHA.
- * COMPLEMENTO CINEJORNAL LENTE DIVERGENTE
 - *-*

A SALA TERRA interromperá suas atividades durante o período de festas, voltando com sua programação habitual no dia 8 de janeiro. No início do ano letivo está prevista a ampliação de nosso trabalho com cursos, palestras, SALA TERRA INFANTIL e tudo mais que couber em nosso espaço alternativo. Até lá, tenham boas saídas e melhores entradas em 1982, o ano das realizações esboçadas !

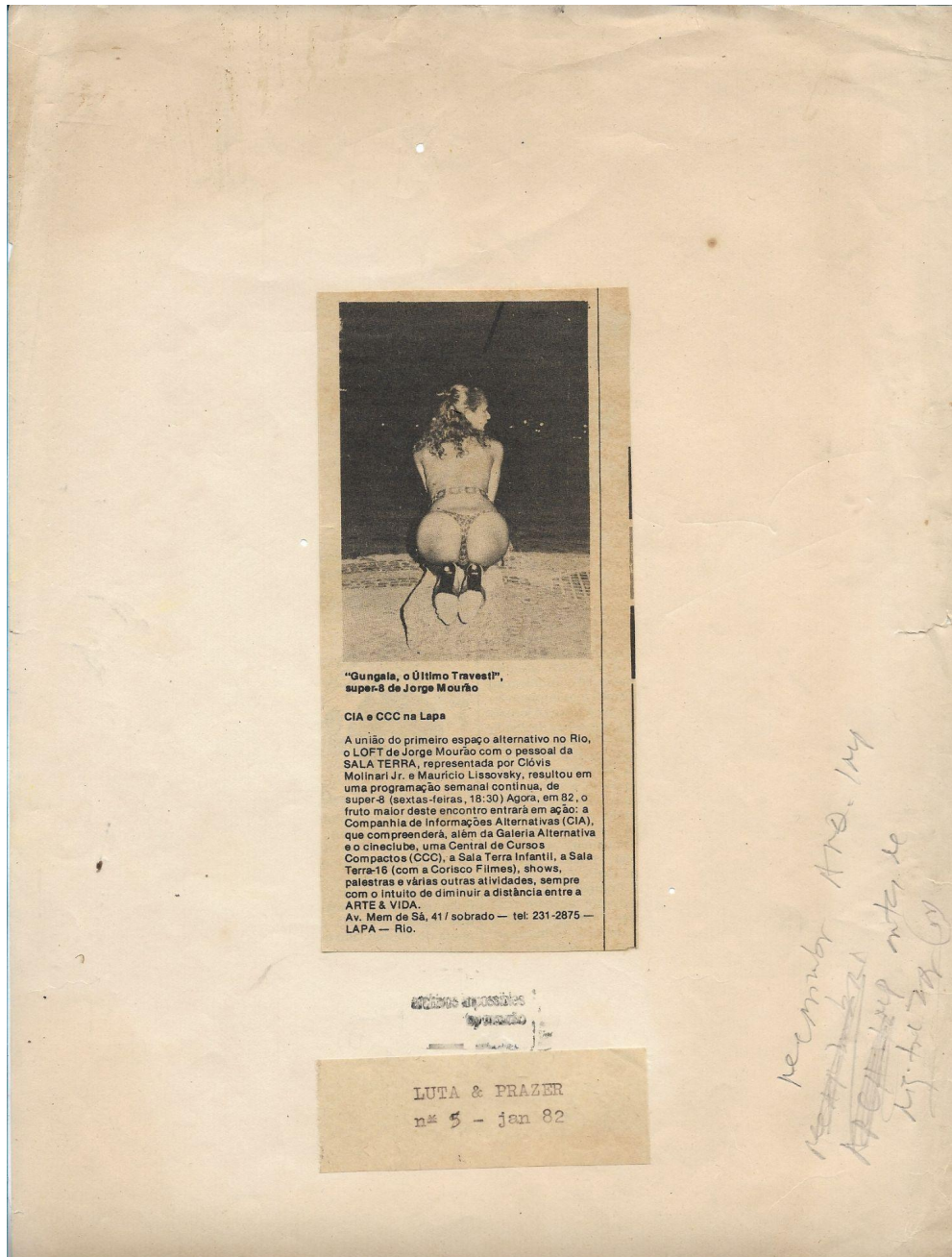
- *-*

A SALA TERRA funciona no LOFT - Av. Mem de Sá, 41 - sobrado todas as sextas-feiras as 18:30 horas.

ARQUIVOS IMPOSSÍVEIS
LOFT
Linha Alternativa

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*


**Figura 34 - Sessão especial de retorno às atividades da Sala Terra e as novidades:
Central de Cursos Compactos, Sala Terra 16 mm e Sala Terra Infantil em janeiro de 1982.**



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 35 - Release com a programação da Sala Terra em 22/01/82

Galéria
Mem de Sta.
21230 - Rio



NATURAMA NATURAMA NATURAMA

metaforas direcionais

A COMPANHIA DE INFORMAÇÕES ALTERNATIVAS promove nesta sexta feira além de sua habitual sessão de cinema, o lançamento do livro NATURAMA, metáforas direcionais de MARCOS MAGALHAES produzidas por FOLHAS & ERVAS.

* * - - - - -

SALA TERRA SUPER-8 as 19 horas

- * TRINTA de ANTONIO GARCIA - uma visão da revolução de trinta.
- * DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO de ANTÔNIO GARCIA-artes plasticas em foco
- * COSTUMES DA CASA de JORGE MOURÃO - uma encomenda

- - - - -

SALA TERRA 16 mm as 21 horas

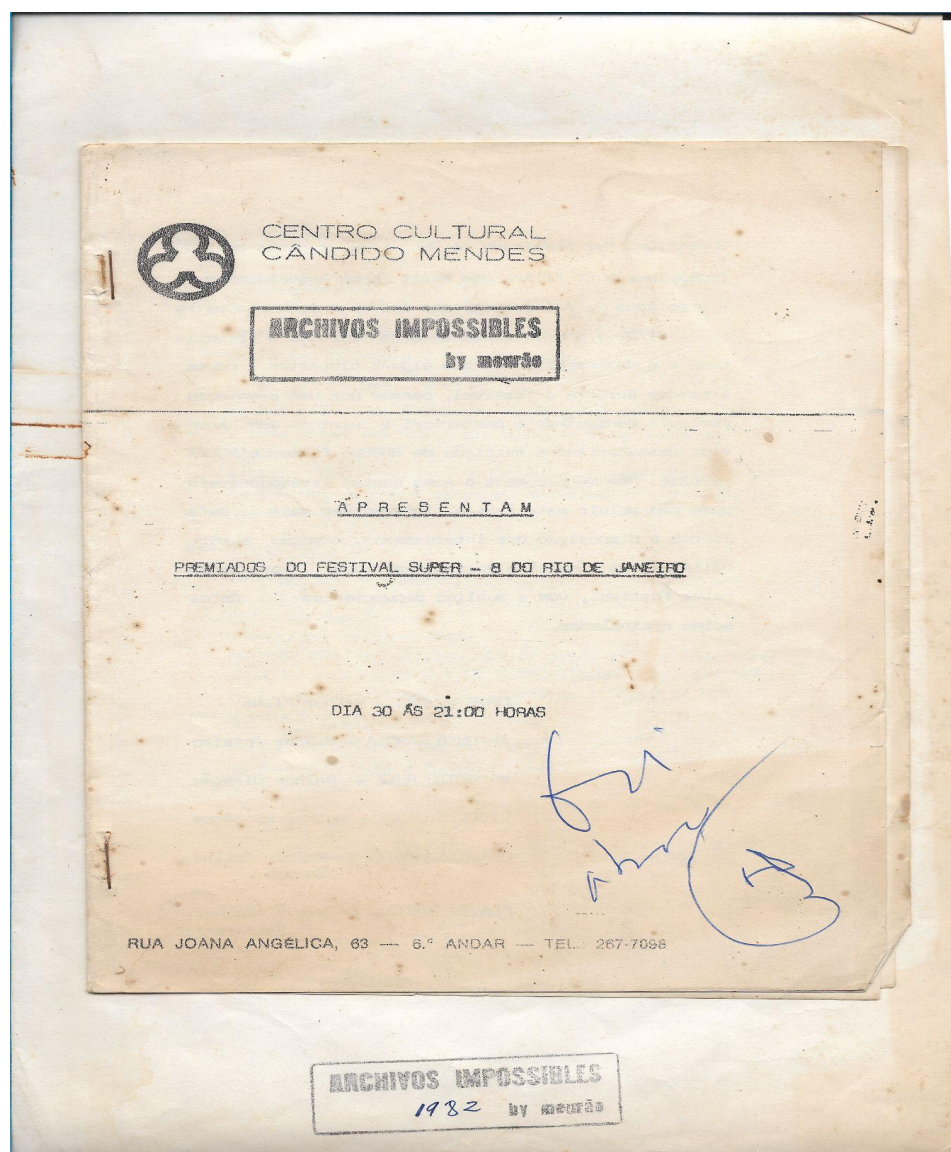
- * MERCÚRIO de LUIS EDUARDO MIHICH
- * PÃO OU PÃES É UMA QUESTÃO DE OPINIÃES de SILVIA RÖESLER, IVONE MARGULIES & MARCIO DOCTORS.
- * CRAZY LOVE de JULIO BRESSANE.

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Abaixo, programa dos Premiados do Festival de Super-8 do Rio de Janeiro realizado em

Bom Jardim em junho de 1982 com 50 filmes inscritos, 25 selecionados e 7 premiados. No interior do livreto há um manifesto em desacordo da organização do festival que teria maltratado os realizadores de Super-8 e exibidos os filmes a revelia, além de trazer textos da comissão do Júri e realizadores

Figura 36 - Documentos sobre o Festival de Super-8 do Rio de Janeiro em 1982



P R O G R A M A

*** MELHOR FOTOGRAFIA

" FRAGMENTO PROCESSO 2285 (Estação Final) - 1980

de Flavio Candido da Silva

15' / 18 qps / sonoro

- um filme de ficção ecológica

FLAVIO CANDIDO DA SILVA, 24 anos é mineiro e trocou os estudos de engenharia pelo curso de cinema da UFF - trabalha também em 16 mm

*** MELHOR TRILHA SONORA

" SENSÍVEL ILUSÃO - 1980 "

de Gláucia Mayrink e Eduardo Bayer

15' / 24 qps / Sonora

- um dossier feito com sobras de filmes da equipe "EQUIPE SENSÍVEL" - uma experiência de montagem

GLÁUCIA MAYRINK, 20 anos, carioca e estudante de cinema da UFF

EDUARDO BAYER, carioca, 19 anos, IDEM, IDEM

Depois de 15 anos de vida-cinema (GAROTA DE IPANEMA, 67) dos quais 10 anos interditado (PRATA PALOMARES '70-80) entro em contato com um processo - o SUPER 8 - que me trouxe novamente energia, tensão força de caráter.

Hoje o cinema criativo, o cinema institucionalizado está aqui - nas pessoas que trabalham o SUPER-8.

Livres, seus filmes reproduzem uma intensa luz de uma exuberância amorosa. Cada filme - um verdadeiro girassol - qui bom.

ANDRÉ FARIA

(Membro do Júri)

Filmes são filmes que mostram que estamos de armas na mão. Armas de ver, de entender que estamos na vida. Cada um faz a seu jeito: formas, tamanhos e assuntos. Passar nas telas o que passa nas nossas cabeças é uma das maneiras entre muitas de se respeitar. Cada filme tem a pulsação de um coração. Ver um filme é como ver um rio - pode-se atravessá-lo, beber nas suas águas, navegá-lo ou simplesmente vê-lo. Rio exposto ou rio subterrâneo que desaguamos no mar. Ver um filme é como nos ver uns aos outros. Nada mal para começar.

SERGIO SANTEIRO

(Membro do Júri)

O festival foi realizado em Bonjardim em junho de 1982. Participaram 50 filmes dos quais foram selecionados 25 e premiados 7. A incompetência dos organizadores se revelou desde a incapacidade de organizar até a frivolidade e o desrespeito com que alguns cineastas foram tratados durante o festival, passou por uma premiação ridícula manipulada a posteriori e culminou com anúncios desautorizados exibição de NOSSOS filmes a NOSSA revelia. Não mencionamos o nome destes irresponsáveis para não poluir este espaço. Informações mais detalhadas a disposição dos interessados. Atenção super-ditistas! Os cineastas abaixo assinados e premiados neste festival, vem a público denunciar os fatos acima assinalados.

JORGE MOURÃO - Melhor Filme

ANTONIO GARCIA - Melhor Roteiro

MAURICIO RUIZ - Melhor Direção

GIORGIO CROCE - Melhor Montagem

GLAUCIA MAYRINCK - Melhor Trilha Sonora

FLAVIO CANDIDO DA SILVA - Melhor Fotografia

*** MELHOR MONTAGEM

" AGORA É SUA VEZ " - 1980

de Giorgio Croce

montagem: G. Croce e Roberto Rocha

6' 15" / 24 qps / sonoro

Melhor Filme da 1ª mostra de SUPER 8 da FACHA (1980)

- uma visão onírica sobre a ascensão e queda da idade de ouro.

GIORGIO CROCE 28 anos, 7 de SUPER 8, participou de 4 jornadas de curta metragem de Salvador - formado em comunicação - operador de VT

*** MELHOR ROTEIRO

"INTERREGNO" - (1982)

de Antonio Garcia

23' / 18 qps / sonoro

- um filme de atualidade

ANTONIO GARCIA utiliza bitola desde 1977 - coordena atualmente o projeto " UM OUTRO CINEMA", que consiste na exibição quinzenal do cinema em SUPER 8 no MAM

*** MELHOR DIREÇÃO

"PIRJETAS METAFORICAS " - 1981

de Mauricio Ruiz e Antonio Garcia

9' / 18 qps / sonora*

- um anti-documentário sobre a vida de um poeta totalmente desconhecido.

MAURICIO RUIZ, 25 anos, jornalista, artesão e poeta - participou na produção de "CANTORIA" e "NIEMEYER, 314"

Figura 37 - Textos de Arthur Omar e Jorge O Mourão, vencedor da categoria de melhor filme.

*** MELHOR FILME

"COSTUMES DA CASA" - 1977

de Jorge Mourão

7' / 18 qps / sonora

- um fio de emoção em contra-luz

camara: Domingos Mascarenhas

participação especial: Teresa Costa

JORGE MOURÃO é Administrador de imagens e ideias - tem doutorado em Podologia pela Universidade das Estradas de 5 (cinco) Continentes.

O cinema é regido pela paradoxal lei do menor quadro. Quanto menor o quadro, maior a porção do mundo que ali pode caber. O SUPER 8 é a melhor bitola já inventada, por isso mesmo é um continente cuja extensão é virtualmente infinita. No SUPER 8 pode caber literalmente tudo e as suas possibilidades se confundem com as possibilidades do próprio homem. Nenhuma reflexão séria sobre o cinema Brasileiro está autorizada a ignorar ou excluir o SUPER 8 sob pena de se limitar a 20% do seu campo, por que aqui, como em quase toda na vida, este 8 equivale a 80.

ARTHUR OMAR
(apresentador do festival
e membro do júri)

o SUPER-8 mostra mais uma vez que não é um pequeno formato. - é um grande meio de se expressar independentemente dos circuitos convencionais viciados pelo marketing despersonalizante - - - tem recursos próprios e espaços próprios - o SUPER-8 não briga contra outras bitolas ou pelo espaço das - ele briga pelo seu espaço - ele quer aparecer mais não A QUALQUER CUSTO - ele possibilita a criação de relações de produção incomuns em outras bitolas - ele é único - - - o SUPER-8 não procura atingir "o maior número de pessoas possível" - ele consegue existir ~~sem conceder ao padrão estético dominante~~ - ele é móvel na sua produção e na sua exibição - ele é necessariamente um cinema de autor, o que possibilita o investimento no NOVO, a única coisa que interessa realmente ao nível de avanço do ser humano. - é me parece óbvio que há uma razão inversa entre a liberdade de criação e o número de pessoas que se quer alcançar - - o SUPER-8 é responsável por alguns dos momentos de maior vitalidade do CINEMA BRASILEIRO - - - o que me parece especialmente importante é que o cineastas de todas as bitolas deixem as bitolações milimétricas e partam para um confronto maior de suas criações em termos de CINEMA, tão somente - afinal, são BITOLASTAS ou CINEASTAS? - - - em ARTE é mais importante fazer do que vender - meu compromisso maior é com a ARTE, da qual o CINEMA é uma de suas expressões e o SUPER 8 um dos seus formatos - acredito e luto pela soma de fatores que se opostos num tempo podem vir a se complementar e outro adiante - - - em vez da dicotomia cas-trante, de isso ou aquilo, vivam o isso, ou aquilo, e o aquilooutro e o MAIS AINDA. - - -

ACHEI.

JORGE MOURÃO
Rio, 82

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 38 - Detalhes do carimbo e da contracapa dos *Archivos Impossibles*

OS ARQUIVOS IMPOSSIBLES
são um movimento constante
de manifestações várias com
sede no LOFT - Av. Mem de Sá 41 - Rio

AGUI
EXIA
GLAUER

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 39 - Sessão da Sala Terra no LOFT em 22/01/82 no Jornal do Brasil

...ua Raul Pompeia, 102 — 247-8900): 16h30m. **Cinema-3** (Rua Conde de Infante, 229): 15h, 18h, 21h. (Livre).

Adaptação musical da história **A Família Trapp**. Maria, noiva, em um convento, servir de preceptora dos sete filhos do irmão von Trapp, viúvo, de tradicional família austríaca. Com o tempo, conquista não só a adoração dos sete como o amor do Barão, e se torna sua esposa. A ascensão dos nazistas faz com que a família seja partir da Áustria. Produção americana.

WILLIE E PHIL (Willie and Phil), de Paul Mazursky. Com Michael Ontkean, Ray Sharkey, Margot Kidder, Jan Miner e Tom Beron. **Auto-Cine** (Praça de São Benito — Rua do Governador — 393-3211) de 2ª a 6ª: 20h30m, 22h30m. Sábado e domingo, às 14h30m, 20h30m, 22h30m. Até terça. **Cândido Mendes** (Rua Joana Angelica, 63 — 17-7897): 14h, 16h30m, 19h, 21h30m (18 anos).

Willie e Phil são dois amantes do tema. O primeiro é professor de inglês numa escola, mas o seu sonho é ser pianista de jazz. O segundo é fotógrafo e tem uma relação conflituosa com os pais e sem respeito dos projetos para o futuro. Enquanto isso, uma jovem do interior chega a Nova Iorque com o sonho de transformar-se em alguém importante, conhece os dois rapazes e passa a conviver com eles, num misto de amor e amizade. Produção americana.

EM ALGUM LUGAR DO PASSADO (Somewhere in Time), de Jeannot Szwarc. Com Christopher Reeve, Jane Seymour, Christopher Plummer, Teresa Wright e Bill Win. **Lido-2** (Praia do Flamengo, 72): 15h, 19h10m, 19h20m, 21h30m. (Livre).

Produção americana baseada no romance **Bid Time Return** de Richard Mason. História romântica sobre um homem que, apaixonado pela fotografia de uma mulher, encontra um meio de viajar no passado para encontrá-la.

LAGOA AZUL (The Blue Lagoon), de Michael Kleiser. Com Brooke Shields, Christopher Atkins, Leo McKern e Elva Josephson. **Auto-Cine** (Praça Floriano, 45 — 220-3135): de 2ª a 6ª, às 12h, 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. Sábado e domingo, a partir das 14h. **Rio-Sul** (Rua Arco de São Vicente, 52 — 274-4532), **Art-Copacabana** (Av. Copacabana, 759 — 15-4295), **Bruni-Ipanema** (Rua Visconde de Pirajá, 371 — 257-9994): 14h, 16h, 18h, 19h, 22h. **Art-Tijuca** (Rua Conde de Bonfim, 16 — 288-6898), **Paratodos** (Rua Arquias de Azevedo, 350 — 281-3628): 15h, 17h, 19h, 21h. (14 anos).

Dois crianças, juntamente com o cozinheiro do navio, são os únicos sobreviventes de um terrível naufrágio. O cozinheiro morre pouco depois e elas ficam sós na ilha tropical, onde crescem e aprendem a viver com a natureza. Mas até paraíso tem seus mistérios. Produção americana.

ULHER OBJETO (Brasileiro), de Silvio de Lencastre. Com Helena Ramos, Nuno Leal Maia, Rita Lyra, Hélio Souto, Maria Lúcia Dahl, Ilma Dias e Yara Amaral. Programa comemorativo: **Irmãos nas Artes Marciais, Flexão** com Alvaro Alvim, 33 — 240-8285): de 2ª a 6ª, às 12h, 15h45m, 19h30m. Sábado e domingo, às 13h30m, 17h15m, 19h25m. (18 anos).

Depois de dois anos de casamento, Regina e Hélio enfrentam uma série de crises de relacionamento. Ela, a mulher objeto do prazer do marido, não consegue cumprir o seu papel. Odeia o sexo e realiza essa dificuldade para violentas fantasias eróticas, misturando realidade e imaginação.

... (Livre).

OS DOZE TRABALHOS DE ASTERIX — Jacarepaguá Auto-Cine 1: amanhã e domingo, às 16h30m. (Livre).

MOWGLI, O MENINO LOBO — Metro Boavista: domingo, às 10h. (Livre).

A ÚLTIMA VIAGEM DA ARCA DE NOÉ — Baronesa: domingo, às 10h. (Livre).

EXTRA

RETROSPECTIVA DAS RETROSPECTIVAS (VII) — Exibição de **O Grande Ditador (The Great Dictator)**, de Charles Chaplin. Com Charles Chaplin, Jack Oakie e Paulette Goddard. Hoje, às 16h30m e amanhã, às 20h30m, na **Cinemateca do MAM**, Av. Beira-Mar, s/nº. (Livre).

Primeiro filme falado de Chaplin (realizado em 1940). Sátira ao nazi-fascismo através dos personagens de Hynkel (Chaplin) e Napolini (Oakie), ditadores de dois países imaginários, a Tasmânia e a Bactéria.

RETROSPECTIVA DAS RETROSPECTIVAS (IX) — Exibição de **Madre Joana dos Anjos (Matka Joanna od Aniolow)**, de Jerzy-Kawalerowicz. Com Lucyna Winnicka, Mieczysław Vojt e Anna Cieplewka. Domingo, às 20h30m, na **Cinemateca do MAM**, Av. Beira-Mar, s/nº. (18 anos).

A partir de um caso de possessão demoníaca ocorrido num convento francês, no século XVII, o filme fala sobre o amor reprimido, contestando os dogmatismos liberticidas.

DE PUNHOS CERRADOS (I Pugni in Tascas), de Marco Bellocchio. Com Lou Castel, Paola Pitagora e Marino Masé. Domingo, às 17h30m, no **Cineclub Cantareira**, Rua Pereira da Silva, 102 (Sala Manuel Bandeira). (18 anos).

Produção italiana em branco e preto. Tragédia familiar que assume grandezas e dimensões universais.

HARLAN COUNTY, TRAGÉDIA AMERICANA (Harlan County USA), documental de longa-metragem de Barbara Kopple. Hoje e amanhã, à meia-noite, no **Cândido Mendes**, Rua Joana Angelica, 63. (18 anos).

As greves de mineiros do Condado de Harlan, os conseqüentes problemas coletivos e violentos conflitos com os encarregados da repressão. A cineasta Barbara Kopple, de Nova Iorque, trabalhou in loco durante três anos, utilizando na montagem seqüências documentárias dos movimentos grevistas ocorridos no Condado, na década de 30.

RETROSPECTIVA DAS RETROSPECTIVAS (VIII) — Exibição de **Rashomon (Rashomon)**, de Akira Kurosawa. Com Toshiro Mifune, Masayuki Mori e Machiko Kyō. Hoje, às 18h45m, na **Cinemateca do MAM**, Av. Beira-Mar, s/nº. Legendas em espanhol.

Uma série de variações em torno de uma mesma situação demonstrando o pensamento de Kurosawa, isto é, o exemplo da bondade e compreensão como fator de mudança do mundo.

IRACEMA — UMA TRANSA AMAZÔNICA (Brasileiro), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Com Edna de Cassia, Paulo César Perello, Conceição Senna, Rose Rodrigues, Fernando Neves e Sidnei Pinon. Amanhã, à meia-noite, no **Ricamar**, Av. Copacabana, 360. (18 anos).

Uma jovem do interior do Pará vai à Belém, com a família, pagar promessa na

Coco Baronesa e Coco Baronesa no Teatro dos Loucos. Domingo, às 16h30m, na **Cinemateca do MAM**, Av. Beira-Mar, s/nº.

SALA TERRA SUPER 8 — Exibição de **A Gaia Ciência**, realização coletiva do grupo Das Trixumpas da UERJ e **Washington Square Sunday**, de Jorge Mourão. Complemento: **Cine-Arguivo Terra**. Hoje, às 18h30m, no **Loft**, Av. Mem de Sá, 41. Entrada franca.

SALA TERRA 16 MM — Exibição de **Elogio à Loucura**, de Fernando Teixeira de Freitas. Hoje, às 21h, no **Loft**, Av. Mem de Sá, 41. Entrada franca.

IPANEMAGORA (Brasileiro); curta-metragem de Ricardo Osman. Domingo, a partir das 21h, no **Cineclub Curto-Circuito**, Rua São Clemente, 155. Entrada franca.

FILMES PARA CRIANÇAS — Exibição de **Reflexos**, de Stíl e Moreno, **Mão-Meã**, de Marcos Magalhães, e **Sorris**, de José Rubens Siqueira. Hoje e amanhã, às 16h e 17h, no **Espaço Cultural Francisco Alves**, Rua Farma de Amoedo, 57.

GRANDE RIO

NITERÓI

ALAMEDA (719-6966) — **Os Saltimbancos Trapalhões**, com Renato Aragão. Hoje, amanhã e domingo, às 15h, 17h, 19h, 21h. (Livre).

BRASIL — **Os Saltimbancos Trapalhões**, com Renato Aragão. Hoje, amanhã e domingo, às 15h, 17h, 19h, 21h. (Livre).

CENTER (711-6909) — **Os Três Irmãos**, com Philippe Noiret. Hoje, amanhã e domingo, às 14h30m, 16h50m, 19h10m, 21h30m (14 anos). Até domingo.

CENTRAL (718-3807) — **Quem Não Corre... Voa**, com Burt Reynolds. Hoje, amanhã e domingo, às 13h30m, 15h30m, 17h30m, 19h30m, 21h30m (14 anos).

ICARAI (717-0120) — **Os Saltimbancos Trapalhões**, com Renato Aragão. Hoje, amanhã e domingo, às 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. (Livre).

NITERÓI (719-9322) — **Quem Encontra um Amigo, Encontra um Tesouro**, com Bud Spencer. Hoje e amanhã, às 14h30m, 16h40m, 18h50m, 21h. (Livre). Domingo: **O Buraco da Agulha**, com Donald Sutherland. As 14h, 16h20m, 18h40m, 21h. (18 anos).

DRIVE-IN ITAIPU — **Um Homem Chamado Intrépido**, com Michael York. Hoje, às 20h30m. Amanhã e domingo, às 20h30m, 22h30m. (14 anos).

CINEMA-1 (711-1450) — **A Lagoa Azul**, com Brooke Shields. Hoje, amanhã e domingo, às 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. (14 anos).

PETRÓPOLIS

DOM PEDRO (42-2659) — **Os Saltimbancos Trapalhões**, com Renato Aragão. Hoje, amanhã e domingo, às 15h, 17h, 19h, 21h. (Livre).

PETRÓPOLIS (42-2296) — **Fuga Para a Vitória**, com Michael Caine. Hoje, amanhã e domingo, às 14h, 16h20m, 18h40m, 21h (14 anos).

TERESÓPOLIS

ALVORADA-1 (742-2131) — **O Sequestro**, com Helena Ramos. Hoje, às 21h, Amanhã, às 20h, 22h (18 anos).

ALVORADA 2 (742-2131) — **O Homem das Cavernas**, com Ringo Starr. Hoje, às 15h e 21h. Amanhã, às 15h20m; 22h (14 anos). Domingo: **O Buraco da Agulha**, com Donald Sutherland. As 18h20m, 22h. (14 anos).

NEWSPAPER ASSOCIATES
 JB 1501 82

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 40 - Sessão da Sala Terra no LOFT em 15/01/82 no Jornal do Brasil

nal e crítica no Festival de Berlim em 1978.

★★★★

OS MELHORES DA GAUMONT — Hoje: **A Dama das Camélias (La Vera Storia Della Donna Della Camélia)**, de Mauro Bolognini. Com Isabelle Huppert, Bruno Ganz, Gian Maria Volonte, Fabrizio Bentivoglio, Fernando Rey, Clio Goldsmith e Clara Francini. **Cinema-1** (Av. Prado Júnior, 281 — 4546): 14h, 16h30m, 19h, 21h30m, (16 anos).

A vida de Alphonsine Plessis, famosa cortesã da vida parisiense da primeira metade do século XIX, morta prematuramente de tuberculose aos 23 anos. O filme apresenta sua trajetória desde a adolescência na aldeia natal até a conquista dos salões aristocratas de Paris. Favorita dos nobres também desperta a atenção de um jovem dramaturgo, Alexandre Dumas filho. Produção franco-italiana.

★★★★

OS MELHORES DA GAUMONT — Amanhã: **Meu Tio da América (Mon Oncle d'Amérique)**, de Alain Resnais. Com Gérard Depardieu, Nicole Garcia e Roger Pierre. Participação especial do professor Henri Labrousse. **Cinema-1** (Av. Prado Júnior, 281 — 274-4546): 14h, 16h30m, 19h, 21h30m, (14 anos).

A história de dois homens e uma mulher que pertencem a três gerações e meios sociais diferentes e três regiões da França, distantes uma das outras. Jean nasceu em 1929. Cresceu e formou-se num pequeno mundo que hoje em dia desapareceu: a burguesia provinciana de entre as duas guerras. René é um camponês. Para tornar-se alguém ele não tem outra alternativa a não ser abandonar o trabalho com a família e ir procurar serviço na cidade. Janine, filha de operário metalúrgico, nascida em Paris em 1948, deseja mudar de vida e ser atriz, apesar da oposição dos pais. Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes de 1980. Produção francesa.

★★★★

OS MELHORES DA GAUMONT — Domingo: **O Último Metrô (Le Dernier Métro)**, de François Truffaut. Com Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Jean Poiret, Heinz Bennent, Andrea Ferreol, Paulette Goddard e Sabine Haudepin. **Cinema-1** (Av. Prado jú-

Com Bill Bixby, Susan Sullivan, Jack Lovin, Lou Ferrigno e Susan Batson. **Ricamar** (Av. Copacabana, 360 — 237-9932): 2ª, 3ª, 5ª, 6ª, às 15h50m, 18h, 4ª, sábado e domingo, às 13h40m, 15h50m, 18h (Livre).

O personagem das histórias em quadrinhos e da TV aparece pela primeira vez no cinema. Um cientista tenta liberar a fonte secreta da força humana. Por causa de um defeito na máquina que servia a uma de suas experiências, ele é exposto a uma dose excessiva de raios gama. Alguns dias depois, por causa de um acidente de carro, o cientista se enfurece, submetendo-se então a uma horrível metamorfose. Produção americana.

★★

FESTIVAL HERZOG — Hoje e amanhã: **Coração de Cristal (Herz Aus Glas)**, de Werner Herzog. Com Josef Bierbichler, Stefan Guttler, Clemens Scheitz, Volker Prechtel e Sonja Skiba. **Studio-Copacabana** (Rua Raul Pompeia, 102 — 247-8900): 20h, 22h (16 anos).

Filme do cineasta de **O Enigma de Kaspar Hauser e Aguirre, a Cólera dos Deuses**. A história se passa no século 19, na Baviera. Hias, pastor visionário, anuncia uma era de infelicidade e loucura após a morte do inventor do vidro-rubi, cuja utilização em artesanato sustentava os aldeões de uma região montanhosa. Entre outras experiências, o filme (alemão ocidental) utiliza a hipnose na direção de atores.

★★

A LAGOA AZUL (The Blue Lagoon), de Randal Kleiser. Com Brooke Shields, Christopher Atkins, Leo McKern e Elva Josephson. **Pathé** (Praça Floriano, 45 — 220-3135): de 2ª a 6ª, às 12h, 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. Sábado e domingo, a partir das 14h. **Rio-Sul** (Rua Marquês de São Vicente, 52 — 274-4532). **Art-Copacabana** (Av. Copacabana, 759 — 235-4895), **Bruni-Ipanema** (Rua Visconde de Pirajá, 371 — 287-9994): 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. **Art-Tijuca** (Rua Conde de Bonfim, 406 — 288-6898), **Art-Madureira** (Shopping Center de Madureira), **Paratodos** (Rua Arquias Cordeiro, 350 — 281-3628): 15h, 17h, 19h, 21h e **Studio-Pissandu** (Rua Senador Vergueiro, 35 — 255-4853): 15h, 17h10m, 19h20m, 21h30m (14 anos).

Dois crianças, juntamente com o cozinheiro do navio, são os únicos sobreviventes de um terrível naufrágio. O cozinheiro morre pouco depois e elas ficam

back, Barbara Hershey, Allen Corowitz, Alex Rocco e Sharon Farrell. **Lagoa Drive-In** (Av. Borges de Medeiros, 1 426 — 274-7999). 20h, 22h30m. **Illa Auto-Cine** (Praia de São Bento — Ilha do Governador — 393-3211): de 2ª a 6ª, às 20h30m, 22h30m. Sábado e domingo, às 18h30m, 20h30m, 22h30m. Até terça no **Illa**. (14 anos).

Cameron é um fugitivo da polícia. Ele chega a uma praia da Califórnia onde está sendo filmada uma batalha ambientada durante a 1ª Guerra Mundial. O diretor do filme, um homem autocrata, se oferece para esconder Cameron de seus perseguidores, disfarçando sua identidade e fazendo-o atuar como um **double** do protagonista. Produção americana.

★★

UM HOMEM CHAMADO INTREPÍDO (A Man Called Intrepid), de Peter Carter. Com Michael York, David Niven, Barbara Hershey, Gayle Hunnicutt, Paul Harding e Flora Robson. **Jacarepaguá Auto-Cine 1** (Rua Cândido Benício, 2 973 — 392-6186): 20h, 22h. Até terça. (14 anos).

1938. O Governo inglês faz um estranho pedido ao multimilionário William Stephenson: colocar um anel de espionagem com facilidades de treinamento no Canadá e na Inglaterra. Sua primeira atividade é na Tcheco-Eslováquia: com um grupo de homens, bloqueia um caminhão e retira dele a máquina do enigma, usada pelos alemães para traduzir seus próprios códigos. Produção americana.

MATINÊS

JUBILEU DE OURO DE MICKEY MOUSE — **Opera-2**: 13h50m (livre).

MOWGLI, O MENINO LOBO — **Barra-2**: 13h50m (Livre).

MEU AMIGO O DRAGÃO — **Barra-3**: 14h (Livre).

PINOCCHIO — **Leblon-1**: 13h50m (Livre).

A ÚLTIMA VIAGEM DA ARCA DE NOÉ — **Metro Boavista**: domingo, às 10h (Livre).

MOWGLI, O MENINO-LOBO — **Baronesa**: domingo, às 10h (Livre).

SESSÃO COCA-COLA — **Mowgli, o Menino-Lobo** — **Lagoa Drive-In**: amanhã e domingo, às 18h30m (Livre).

GRANDE RIO

NITERÓI

ALAMEDA (718-6866) — **Os Saltimbancos Trapalhães**, com Renato Aragão. Hoje, amanhã e domingo, às 15h, 17h, 19h, 21h. (Livre).

BRASIL — **Os Saltimbancos Trapalhães**, com Renato Aragão. Hoje, amanhã e domingo, às 15h, 17h, 19h, 21h. (Livre).

CENTER (711-6909) — **Menino do Rio**, com André de Biase. Hoje, amanhã e domingo, às 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. (16 anos).

CENTRAL (718-3907) — **Quem não corre... Voa**, com Burt Reynolds. Hoje, amanhã e domingo, às 13h30m, 15h30m, 17h30m, 19h30m, 21h30m. (14 anos).

ICARAI (717-0120) — **Os Saltimbancos Trapalhães**, com Renato Aragão. Hoje, amanhã e domingo, às 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. (Livre).

NITERÓI (719-9322) — **A Vergonha da Selva**, desenho animado de Picha. Hoje, amanhã e domingo, às 14h20m, 16h, 17h40m, 19h20m, 21h. (Livre).

CINEMA-1 (711-1450) — **A Lagoa Azul**, com Brooke Shields. Hoje, amanhã e domingo, às 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. (14 anos).

DRIVE-IN ITAIPU — **A Rosa**, com Bette Midler. Hoje, amanhã e domingo, às 20h30m, 22h30m. (16 anos).

PETRÓPOLIS

DOM PEDRO (42-2659) — **Popeye**, com Shelley Duvall. Hoje, amanhã e domingo, às 15h, 17h, 19h, 21h (livre).

PETRÓPOLIS (42-2296) — **Quem Encontra um Amigo, Encontra um Tesouro**, com Terence Hill. Hoje, amanhã e domingo, às 15h, 17h, 19h, 21h (livre).

TERESÓPOLIS

ALVORADA-1 (742-2131) — **Fuga para o Vitoria**, com Michael Caine. Hoje, às 15h, 21h. Amanhã, às 15h, 19h30m, 22h. Domingo, às 14h30, 17h, 19h30m, 22h (14 anos).

PROGRAMA CHAPLIN — Exibição de **Carmen as Avestas (Carmen)** e **O Imigrante (The Immigrant)**, ambos dirigidos e interpretados por Charles Chaplin. Complemento: **Prisioneiro dos Piratas (Captain Kidd's Kids)**, de Hal Roach. Com Harold Loyd, Bebe Daniels e Snub Poller. Domingo, às 16h30m, na **Cinematca do MAM**, Av. Beira-Mar, s/n.

O CINEMA DOS SURREALISTAS — Exibição de **Entr'Acte**, de René Clair, **A Proposição de Nice (A Propos de Nice)**, de Jean Vigo, **Um Canto de Amor (Un Chant d'Amour)**, de Jean Genet, e **Noite Transfigurada**, de Eduardo Sturler. Domingo, às 20h30m, na **Cinematca do MAM**, Av. Beira-Mar, s/n.

SALA TERRA SUPER-8 — Exibição de **Trinta de Antônio Garcia, Do Moderno ao Contemporâneo**, de Antônio Garcia, e **Costumes da Casa**, de Jorge Mourão. Complemento: **Cinejornal Lente Divergente**. Hoje, às 19h, no **LOFT**, Av. Mem de Sá, 41.

SALA TERRA 16 MM — Exibição de **Mercúrio**, de Luis Eduardo Michic, **Pão ou Pães é Questão de Opiniões**, de Sílvia Roesler, Ivone Margules e Márcio Doctors, e **Crazy Love** de Julio Bressane. Hoje, às 21h no **LOFT**, Av. Mem de Sá, 41.

22082

JB 22082

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 41 - Release original para divulgação da sessão de 29 de janeiro de 1982


29/01/82

COMPANHIA DE INFORMAÇÕES ALTERNATIVAS

SALA TERRA SUPER-8

ARQUIVOS IMPOSSÍVEIS

17 01/1982



Programação:

- "CLAUSURA", de Luís Eduardo Mihich (12')
- "CACOS OU REFLEXOS", de Fernando Moura, 1974. (3')
 - . Inúmeros caminhos convergem na encruzilhada do destino e da criação. Vide em perto.
- "SENSÍVEIS ILUSÕES", de Gláucia Mayrinck e Eduardo Bayer, 1981. (15')
 - . Um dossiê sensível com sobras de filmes.

Complemento: CINEJORNAL LENTE DIVERGENTE

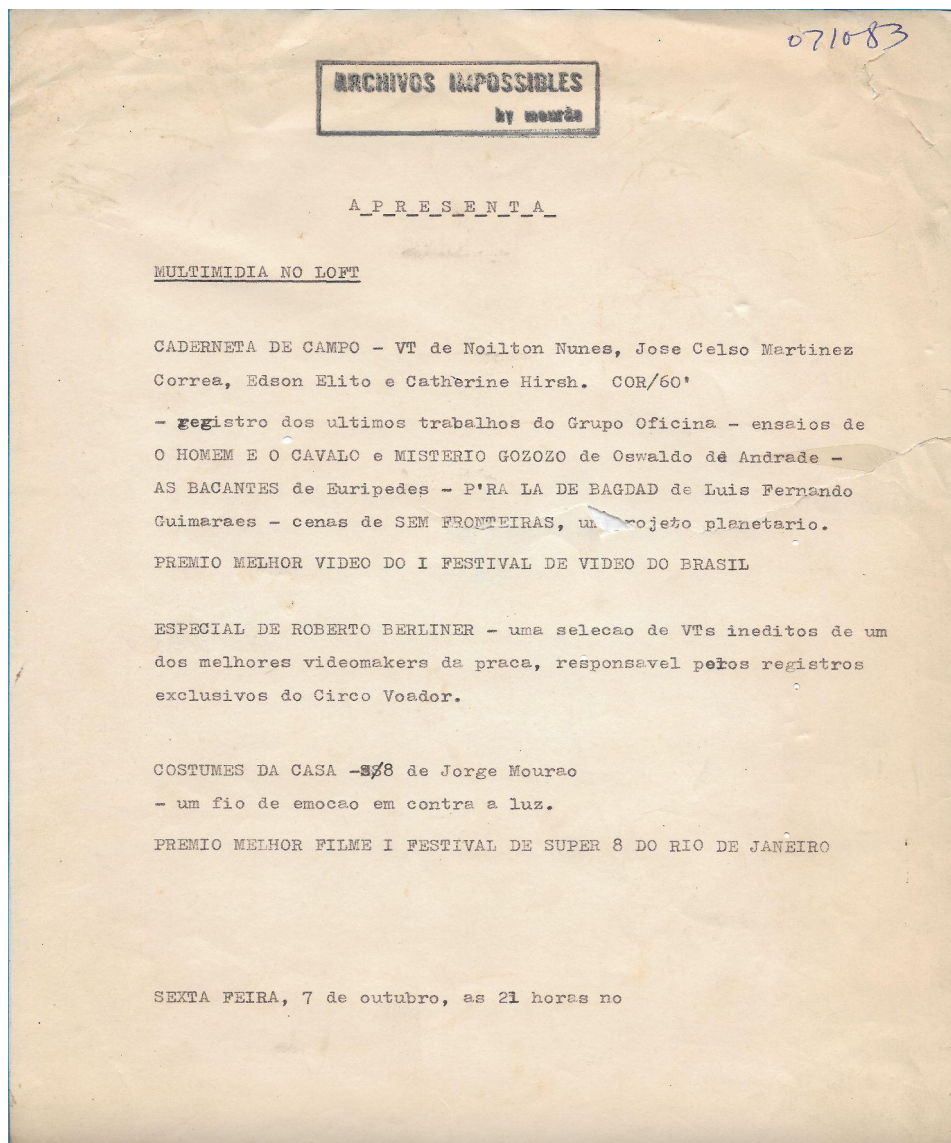
Sexta-feira, 29 de janeiro, às 19 horas

no LOFT, Mem de Sá 41, LAPA.

COMPANHIA DE INFORMAÇÕES ALTERNATIVAS

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 42 - Sessão Multimídia no LOFT no dia 7 de outubro de 1983



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Na digitalização acima, percebe-se que a sinopse do filme *Costumes da Casa* varia: Já apareceu como: “Uma Encomenda”, aqui aparece como “um fio de emoção em contra-luz”.

Figura 43 - Artigo de Janeiro de 04 de janeiro 1982 que faz um balanço das atividades culturais em 1981 e cita a Sala Terra como espaço alternativo para o Super-8 carioca

a casa do
Walmir Ayala

JORNAL DO COMMERCIO 40/82 07 maio 80

ARTES PLÁSTICAS

Walmir Ayala



Moriconi, volumes, energéticos



Antônio Parreiras, um clássico revisitado

Considerações sobre o ano que finda

O ano de 1981 foi um período nada brilhante para as artes plásticas no Rio de Janeiro. A crise econômica refletiu-se na energia da produção, e não encontrou uma resposta contestatória por parte da vanguarda convencional, a não ser em exemplos esporádicos e expressivos que enunciaremos mais adiante. O declínio, aliás, desta postura de vanguarda que o próprio mercado absorveu, e que teve seu apogeu na década de 70 com aparecimentos sensacionais pela novidade que nos trazia, evidenciou-se este ano na escassez das propostas experimentais dignas de interesse. O mais comum foi o meio termo entre a pesquisa e o tradicional, resultando numa linguagem não agressiva, mas arejada de imaginação. Uma vanguarda, enfim, que se

Volitando ao Rio de Janeiro, tive



Ado Melagoli, a hora da confirmação

de grande porte que a m. de Evandro Carneiro trouxe de F. Rio Alegre para o espaço de uma nova galeria comercial, Arte Na Gávea, nascida com o nítido propósito de fornecer bons exemplos de criatividade, a margem dos possíveis bons negócios. Citariamos ainda Moriconi, cuja experiência escultórica, imantada de uma poderosa energia visual, não mereceu a devida atenção, e que consideramos original mesmo num cotejo internacional. Houve o fechamento lamentável da Petite Galerie, com uma liquidação de obras de arte, envolvendo grandes nomes, constringendo e prejudicando alguns laboratórios atuantes de criação, sendo finalmente uma farsa mal montada e infeliz que apenas serviu para desorientar o mercado. A modesta galeria BocaExpo, talvez inconscientemente, realizou uma exposição de imprevisíveis consequências, a de A. Pascoal. Trata-se de um artista que foi Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Belas Artes, extinto com a fusão, por lei, dos dois salões oficiais, o Moderno e o Acadêmico. Numa reformulação dos salões, era inevitável a queda dos acadêmicos, mas a citada galeria mostrou o valor inegável de um pintor da facção posta em ostracismo, e a partir deste exemplo bem sucedido, levantou a idéia de criar uma galeria especializada em propor tais valores. Creio ser esta a saída certa para uma nação de profissionais injustamente relegados, aos quais devemos um espaço de questionamento, e que podem perfeitamente assumir a exatidão de um posto de nível, na diversificação contraditória da

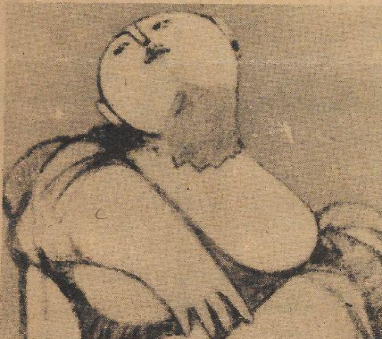
lição ideal para atrair uma representação realmente nacional. Os vãos apressados, a maneira dos desenhos animados, a que se submeteu o júri, estão longe de conduzir a alguma coisa. Por outro lado, as declarações de Ana Letícia, falando pela Comissão Nacional de Artes Plásticas, foram desastrosas. Oscilaram entre a tirania, o paternalismo, e o gran finale caritativo, para com os artistas regionais. No mais teve uma premiação não muito convincente, selando injustiças flagrantes, na seleção e na premiação. Por fim, como já nos referimos nesta coluna, culminou com a edição de um catálogo que ficou sendo o exemplo de como não se editar um catálogo de Salão, perdendo em informação e estrutura documental para todos os salões menores realizados durante o ano.

Voltando ao Rio de Janeiro, tivemos o processo acelerado da imposição da fotografia. Galerias especializadas abriram e fecharam, exposições às dezenas foram realizadas, a benevolência crítica manteve-se intata com relação ao novo gênero de arte, e a Fumarle encadeou inteligentemente uma série de promoções temáticas da documentação fotográfica, possibilitando a preservação, em livro, de sua memória visual. O Super 8 encontrou no Loft de Jorge Mourão, na Lapa, um espaço assíduo e programado, como área alternativa de debate e confronto de ideias, sempre renovadoras, sobre a realidade humana e social do nosso tempo.

Este ano foi o da Bienal de São Paulo, depois do desastroso cancelamento da Bienal Latino Americana, pela qual foram responsáveis os críticos convidados dos países hispano-americanos, em flagrante maioria, com a conivência de alguns gatos pingados brasileiros que assinaram o atestado de óbito, sob forma de declaração, redigido em espanhol.

Deixemos de lado a Bienal Latino Americana, que certamente ressurgirá em Buenos Aires ou Caracas, e vejamos a Bienal Internacional de São Paulo que este ano, sob a regência de Walter Zanini, teve um caráter de evento de transição. Muita discordância, muita polêmica, um entra e sai dos conselhos e conselheiros, afinal aconteceu a Bienal estruturada com inteligência e certamente rendendo mais do que em suas últimas caóticas edições. A representação brasileira, como sempre, foi desastrosa e não se sabe como foi escolhida, por quê, e com quais critérios. Teve uma bela representação de arte instintiva (loucos e primitivos) sob o discutível título de Arte Incomum. Apesar disso o resultado desta edição é promissor e resultou num encontro de responsáveis pelos maiores eventos similares do mundo; a Bienal de Paris, a Bienal de Veneza, a Documenta de Kassel, entre outros, para uma troca de idéias e o estabelecimento de princípios realmente estribados na experiência de quem sabe das coisas. A nota triste foi a morte, neste encontro, de Carlucio, representante da Bienal de Veneza, em meio a um almoço em São Paulo. O que lhe teria caído indigesto: a comida ou o papo?

Paralelamente tivemos a realização de mais um Salão Nacional de Artes Plásticas, esvaçado e dilapidado como no ano passado. Mas acobertando a intenção benéfica da descentralização, embora não encontrando a so-



Milton Dacosta, o contemporâneo na Acervo

menores realizados durante o ano.

O mercado de arte, cujo significado não pode ser minimizado, foi marcado por tempestades e reações. Surgiu a abominável lei dos 20% lei de seqüência, pela qual se pretendeu cobrar na revenda de cada quadro um direito autoral para o artista ou herdeiros. O pânico foi enorme. As galerias retraíram-se em seus negócios, os artistas sentiram os efeitos negativos de uma providência que entendia beneficiá-los, e recusaram o benefício. Houve artista que assinou documento renunciando a tais direitos de autor, para sempre. Mas o borborinho alertou o Fisco, e houve muita revisão de papeladas, definição de intermediação, consignações e acervos próprios, de uma certa forma esclarecendo posições quanto à prestação de serviços dos comerciantes da arte, e a segurança dos fornecedores da matéria-prima de tal mercado.

Fecharam muitas galerias, e abriram outras tantas. Cresceu o trabalho da galeria Acervo, fortalecendo o calendário expositivo com pesquisas e obras editadas, definindo-se cada vez mais numa filosofia de valorização dos já muito valorizados mestres do limiar entre o século XIX e XX, o Grupo Grimm, Parreiras, entre outros. Mas teve esta galeria a coragem de propor uma exposição de obras novas de Iberê Camargo, no momento em que o grande pintor abstracionista sofria o grande dano moral de uma ação criminal. Citáramos também, numa visão mais avançada desta galeria, a exposição de Milton Dacosta e os leilões de papel (gravura e desenho), dando um toque cultural ao organismo desgastado dos leilões contumazes.

Houve este ano, também, uma incidência maior de falsificações, o que serviu principalmente para alertar os compradores quanto ao cuidado em relação a procedência das obras adquiridas. Falsificação não deixa de ser, afinal, um sinal de maioridade artística, e os principais centros culturais do mundo não estão intensos a esta praga cujo levantamento daria uma curiosa enciclopédia de equívocos.

Ainda no capítulo das galerias, o Rio de Janeiro ganhou um espaço precioso, patrocinado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil. A galeria em questão deslançou uma programação irretocável, com individuais de Weissmann, Ione Saldanha, Palatnik. O ritmo de exposições transcorreu normalmente, sem um sintoma específico detectável, exceção a ser feita para a grande exposição de parte do Acervo de Gilberto Chateaubriand, no Museu de Arte Moderna, que mostrou a inteligência do colecionador, e deixou assomar a realidade de certos mitos com pés de barro, como Anita Malfatti. Esta exposição despertou atitudes blasés da crítica internacional, que considerou nossa arte um caso de bananas e bananas, o que foi conveniente não contestar, para não levantar uma polêmica desastrosa para nós. Afinal, todos sabemos, a maioria dos grandes valores históricos da nossa Arte são apenas para consumo interno.

Em compensação Portinari, um dos artistas realmente projetados e respeitados, teve o privilégio de ser tema de um Projeto adulto e criterioso, trabalho único no gênero, instalado num espaço acanhado da Pontifícia Universidade Católica. Entre as exposições citáramos ainda a de Ado Malagoll, pintor

vel, na diversificação contraditória da nossa arte.

O Mecenato Cultural, tão necessário, teve adesões preciosas. Seja a Souza Cruz, a Sul América de Seguros, a Shell, a Odebrecht, patrocinando projetos, mostras itinerantes, edições de luxo, e a encadear-se numa conscientização de outros empresários, em favor de eventos marcantes, didáticos e compensadores para o artista e para o público.

Tivemos notas sombrias, mortes de artistas e especialistas, cuja totalidade sintetizamos em dois exemplos lapidares: a perda de Mário Pedrosa, crítico maior, homem de alta lucidez e histórica significação em nosso contexto, sobretudo no processo de confirmação do modernismo em termos de renovação e experimentalismo; e a perda de Edson Mota, que foi sempre um baluarte na defesa da autenticidade da obra de arte, várias vezes vítima das investidas dos interessados num mercado duvidoso, mestre em restauração, trabalhador incansável e honrado da preservação física e moral do nosso patrimônio artístico.

São alguns sintomas de um ano que, se não foi notável, não deixou de ter o sabor da vida, o calo da resistência e algumas centelhas de advertência, em vários rumos. Sobre tudo a realidade permanente de um trabalho que se confunde com a própria energia espiritual, e mantém a vibração mínima necessária para nos convencer a confiar, e continuar caminhando num sentido de desobstrução da mina.

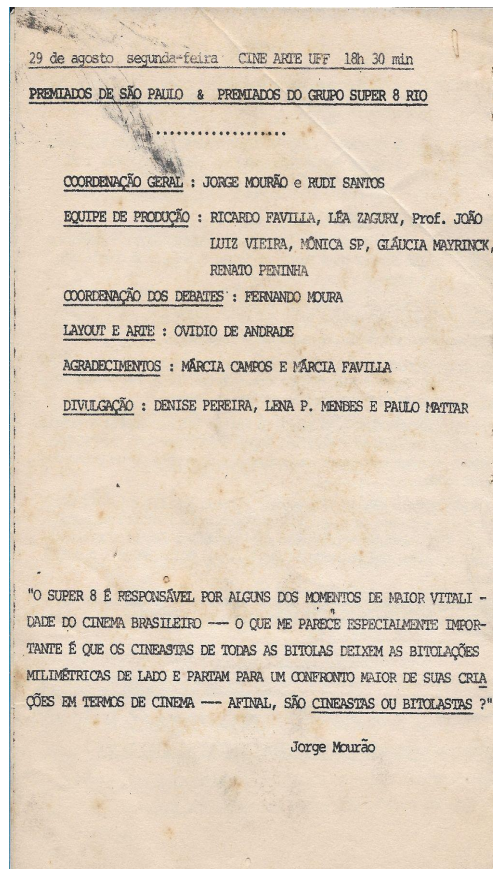
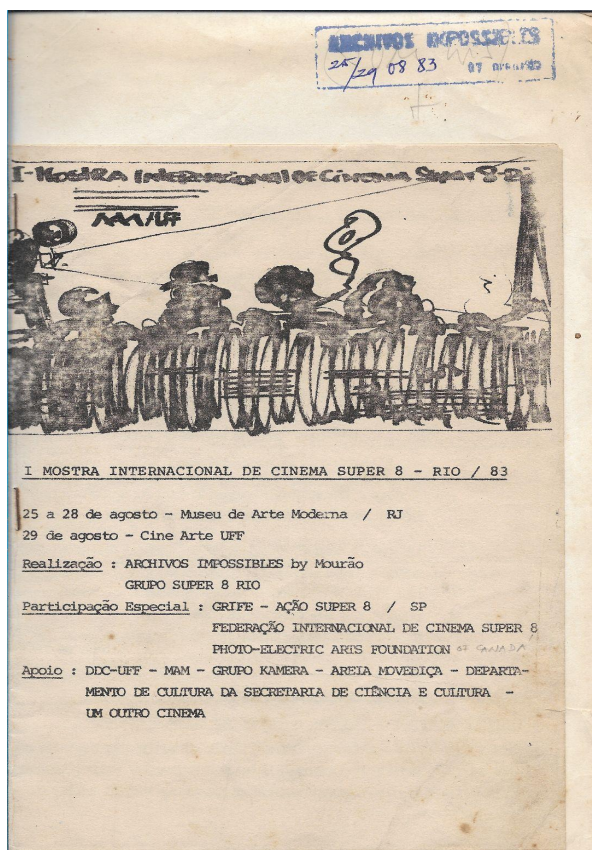
O início da última década foi inquietante, não deixa prever nada para o ano que se inicia. Os pessimistas com certeza estarão carpindo o fim da arte e sua história, no devir evolutivo que já penetrou todas as demolições possíveis e imagináveis. Perguntamos, humildemente, se não será o retorno as velhas raízes, a reconstrução e reciclagem de velhos vocabulários, o eterno movimento de uma engrenagem sem fim que revela o eterno primitivo que há no homem contemporâneo, e que poderá se adensar no homem futuro, a possível saída do impasse.

No momento em que o robô mata o homem, num primeiro gesto de suprema rebeldia, é de se refletir como será a arte neste transe fascinante que não exclui a essência ritualística do fazer, como disse luminosamente Rubem Valentim em entrevista recente. O ano foi talvez de exemplos menores, mas a tensão subterrânea desta palpitação superficial, pode estar forjando a grande chave dos irreversíveis novos tempos.



Ione Saldanha — Galeria do IAB

**Figura 44 - Programa da I Mostra Internacional de Cinema Super-8 - Rio / 1983
Com a participação especial do Grife - Ação Super-8 SP**



PROGRAMA

25 de agosto quinta-feira MAM 20h 30 min

FILMES DO CANADÁ

- THE MAGIC PUZZLE - Animação de Bruce Scott - 10'
 THE ANIMATION WORKSHOP - Coletivo da Workshop de Toronto - 12'
 HALFWAY TO HEAVEN - Axel Russel - 15'
 WAITING MY RUSHES - Benolt Meek - 10'
 THE BRICK - Nick Sheehan - 9' (S.8 ampliado p/16mm)
 VOL DE RÊVE - Philippe Bergeron - 13' (animação por computador)

26 de agosto sexta-feira MAM 20h 30 min

10 ANOS DE SUPER 8 BELGA

- 7 IMAGES IMPOSSIBLES - enredo-ficção de Malengreau
 LE DANSEUR DE MANHATTAN - documentário de Malen-greau e J.C.Bronckhart
 LE MIROIR VIVANT - animação de Norbert Bamich
 BOGUS - animação de Ghislain Honore e J. Iezzi
 LES RITES NOCTURNES D'ISIS - animação de M. Gomez
 DIALOGIE - animação de M. Gomez
 ALLUMETTE, GENTILE ALLUMETTE - animação de M. Gomez, Helene de Noose e Meert

27 de agosto sábado MAM 20h 30 min

PREMIADOS DO XI SUPERFESTIVAL NACIONAL DO FILME SUPER 8 - SP

MELHOR FILME (JURI POPULAR); MELHOR FILME (JURI OFICIAL); MELHOR ENREDO-FICÇÃO; MELHOR DOCUMENTÁRIO; MELHOR ANIMAÇÃO; MELHOR EXPERIMENTAL; MELHOR TRILHA SONORA; MELHOR FOTOGRAFIA; PRÊMIO ESPECIAL - MELHOR ESTREANTE.

28 de agosto domingo MAM 20h 30min

INCURSÕES NO SUPER 8 - manifestações de artistas plásticos e cineastas de outras bitolas. A desmistificação da bitola.

Participação de GLAUBER ROCHA; NEVILLE D'ALMEIDA; JULIO BRESSANE; LIGIA PAPE; IVAN CARDOSO; MAURÍCIO CIRNE; LUÍS OTÁVIO PIMENTEL.

PREMIADOS DO GRUPO SUPER 8 RIO

SENSÍVEL ILUSÃO - de Gláucia Mayrink e Eduardo Bayer - prêmio de Melhor Trilha Sonora no I Festival Super 8 (RJ) - um dossiê sensível com sobras de filmes.

FLASH - UM FILME NA VELOCIDADE DA LUZ - de Renato Peninha e Rudi Santos - prêmio de Melhor Filme no II Festival Super 8 Rio (FACHA) - divagações descontínuas em fluxo delirante.

ANIMAGEM CROCODILA - de Léa Zagury - prêmio de 3º Melhor Filme no II Festival Super 8 Rio (FACHA) com o filme "DE A a Z" - uma versão animada de Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé.

PIRUETAS METAFÓRICAS - de Maurício Ruiz e Antônio Garcia - prêmio de Melhor Direção no I Festival Super 8 (RJ) com o filme "INIER-REGNO" - um anti-documentário sobre a vida e obra de um poeta desconhecido.


GLÁUBER MORIO - CÉU EM TRANSE - de Ricardo Favilla e Clóvis Molinari Jr. - prêmio de Melhor Documentário no X Festival Nacional Super 8 de Campinas - considerações dos amigos de corpo presente: Darcy Ribeiro, Nelson Motta, Hugo Carvana, Norma Bengell e outros mais.

COSTUMES DA CASA - de Jorge Mourão - prêmio de Melhor Filme no I Festival Super 8 (RJ) - um fio de emoção em contra-luz.

Lançamento - MUSEU DO MUNDO - de Fernando Moura.

APÓS AS SESSÕES HAVERÁ DEBATE COM OS CINEASTAS

Figura 45 - Correspondência com Abrão Berman 1983



ACÇÃO SUPER 8

São Paulo, 1º de Agosto de 1983.

ARQUIVOS IMPOSSÍVEIS
01 08 83 07 00000

907 030883

Jorge Mourão
R. Mendes Sá, 41 - Sobrado
20.230 - Rio de Janeiro - RJ
(Ref. MAN-RJ)

Caro Mourão,

De acordo com nosso papo pelo fone aí vai a programação dos filmes:

MOSTRA INTERNACIONAL DE SUPER 8

PROGRAMA I - 10 ANOS DE SUPER 8 BELGA (1º dia)

7 IMAGES IMPOSSIBLES - enredo-ficção de Robert Malengreau - 15 minutos.
 LE DANSEUR DE MANHATTAN - documentário de R. Malengreau e Jean-Claude Bronckhart - 12 min.
 LE MIROIR VIVANT - animação de Norbert Barnich - 10 minutos.
 BOGUS - animação de Ghislain Honoré e Jacques Iezzi - 15 minutos (Sugiro exibição no final do programa: Prêmio de Melhor Filme do I Super Festival Internacional do Filme Super 8 de São Paulo - 1982).
 LES RITES NOCTURNES D'ISIS - animação de Manuel Gomez. - 6 minutos.
 DIALOGIE - animação de Manuel Gomez - 7 minutos.
 ALLUMETTE, GENVILLE ALLUMETTE - animação de M.Gomez, Hélène de Noose e Didier Meert - 7 min.

PROGRAMA II - SUPER 8 CANADENSE (2º dia) = CANADA-QUEBEC

RUSHES - experimental de Benoît Meek - 5 minutos.
 LA MAIN - animação de Pierre Saint-Denis - 6 minutos.
 DEDICACE - ficção de Marie Brazeau - 8 minutos.
 UNE SIMPLE LETTRE - ficção de Daniel Thibeault - 13 minutos.
 MOONLIGHT - ficção de Jean-Robert Provost - 15 minutos.
 BONNE SOIRÉE - animação de Benoît Vanier - 6 minutos.
 JEROME, MAITRE D'HOTEL - ficção de Lise Martineau - 20 minutos.
 HUGHES ET SES ECCHYMOSES - experimental de Josette Belanger - 4 minutos.
 DANSETHON - experimental de Vincent Destaler - 8 minutos.

PROGRAMA III - ANIMAÇÃO CANADENSE POR COMPUTADORES (3º dia)

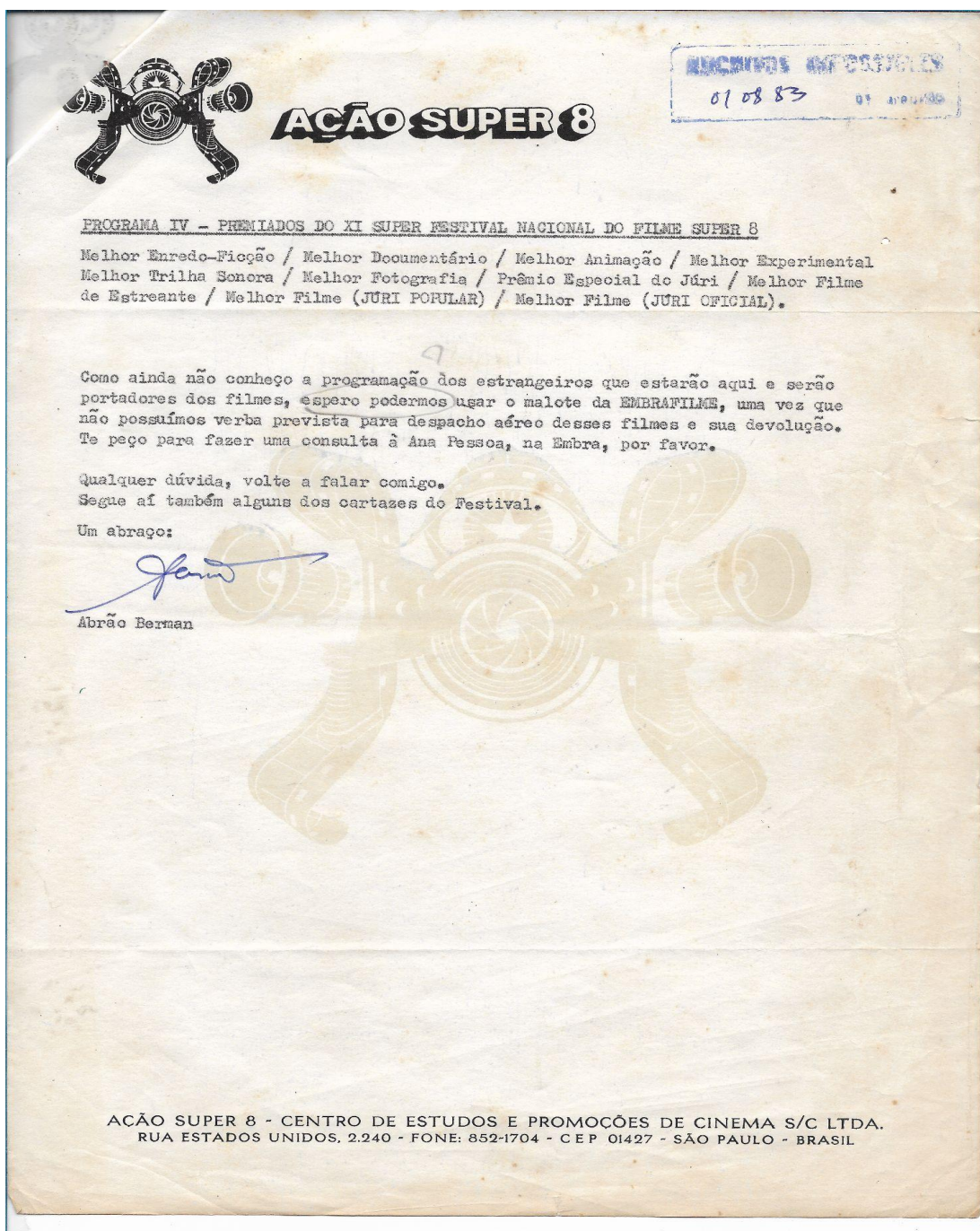
THE MAGIC PUZZLE - de Bruce Scott - 10 minutos. *Half way to Heaven - River Run*
 THE ANIMATION WORKSHOP - de grupo de estudantes do Workshop de Toronto - 12 minutos. *The Briechey*
 em 16 MM: *S/S*

HUNGER - de Peter Foldes - 7 minutos
 VOL DE REVE - de Philippe Bergeron - 13 minutos
 ART FROM COMPUTER - de Leslie Mezei

Este programa poderá ser ampliado com SUPER DA FRANÇA - com o filme
 O DIÁRIO DE ANNE RESHELLE (LE JOURNAL D'ANNE ROCHELLE) ficção de François-Raoul Duval,
 Maryllis Bonnal e Joseph Morder - 40 minutos.

(segue)

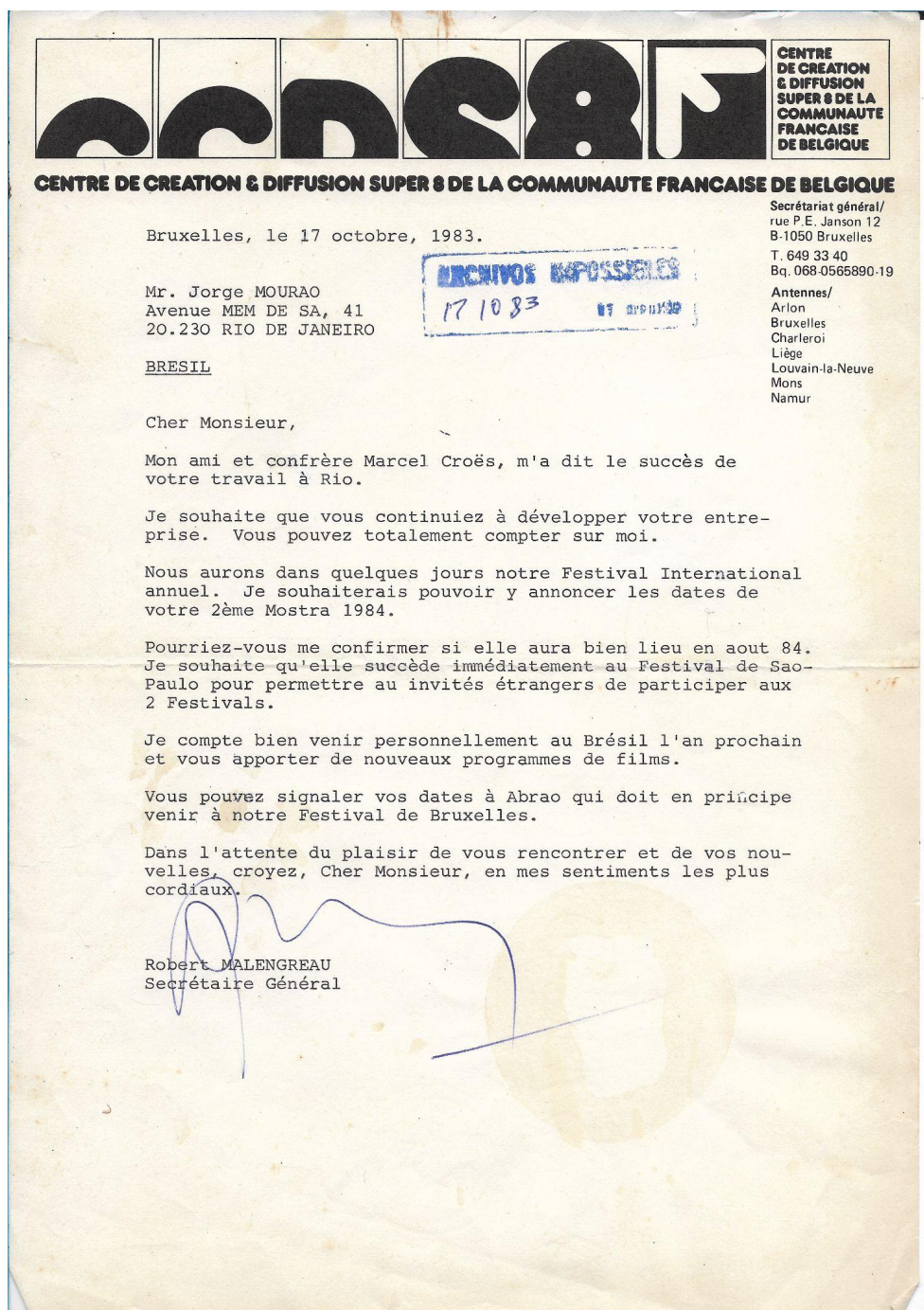
ACÇÃO SUPER 8 - CENTRO DE ESTUDOS E PROMOÇÕES DE CINEMA S/C LTDA.
 RUA ESTADOS UNIDOS, 2.240 - FONE: 852-1704 - CEP 01427 - SÃO PAULO - BRASIL



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

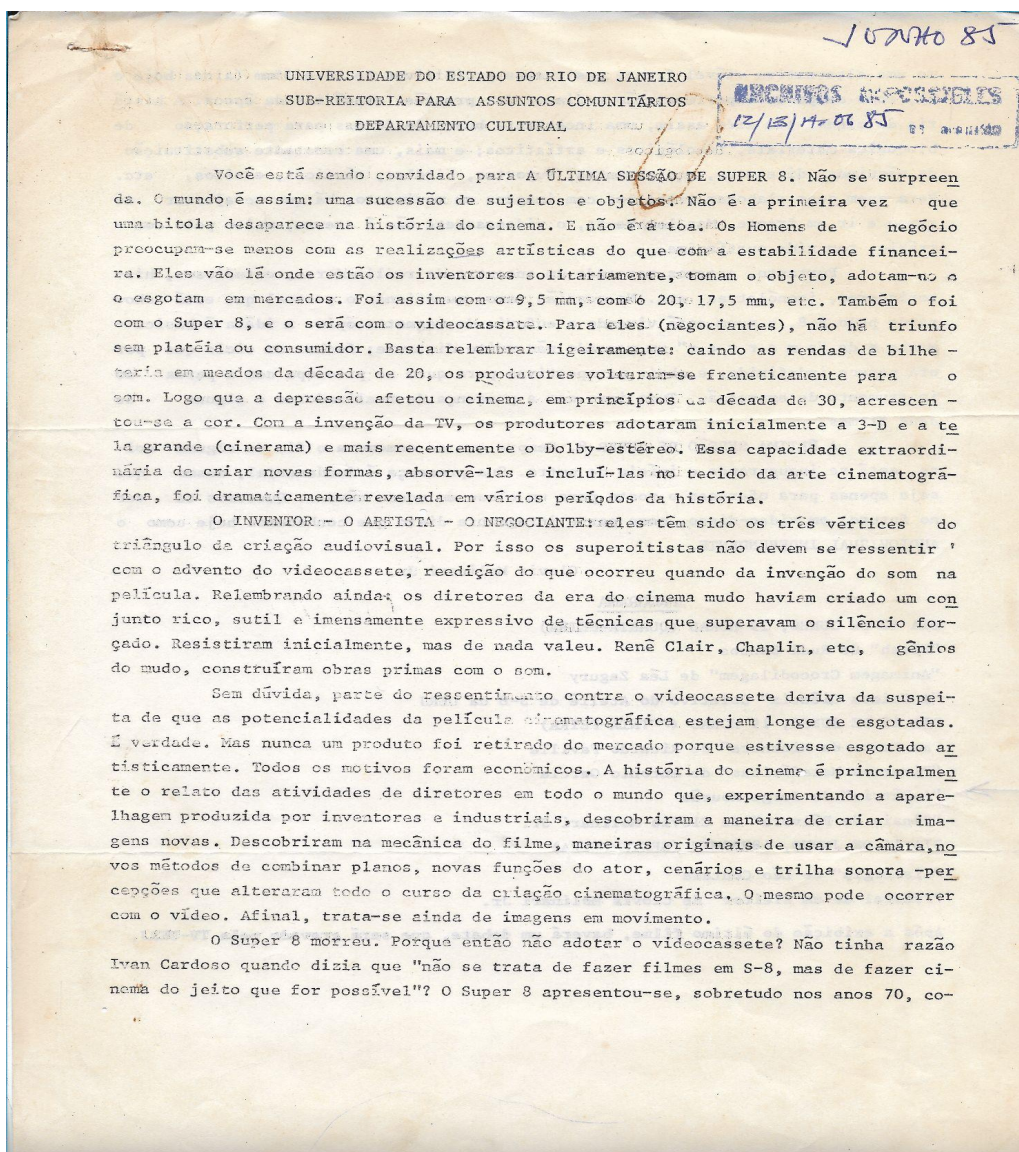
Apesar de todas as rixas e discordâncias estéticas, como podemos ver, parcerias foram estabelecidas com o Abrão Berman do GRIFE, provavelmente por intermédio de João Luiz Vieira que era amigo do Abrão Berman. Através dessa Mostra Internacional de Filmes Super-8 no MAM do Rio de Janeiro.

Figura 46 - Correspondência do Jorge O Mourão com o Centro de criação e Difusão de Super-8 da Comunidade Francesa na Bélgica



Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Figura 47 - Carta de repúdio redigida por Clóvis Molinari Junior ao departamento Cultural da UERJ por conta da retirada das exibições em Super-8 da programação. Em junho de 1985



mo uma alternativa viável frente aos custos proibitivos do 16 e 35mm (ainda hoje o câ), como campo de experimentação e diante das pressões censórias da época. A história do cinema tem sido assim, uma incessante busca de formas para perfuração de bloqueios materiais, ideológicos e artísticos; e mais, uma constante substituição de máquinas, diretores, equipamentos, suportes, bitolas, técnicas, estilos, etc. Para quem quer elaborar trabalhos com imagens em movimento, há que se ajustar ao tempo e ir em frente. Mas lembre-se, o videocassete não é eterno, muito pelo contrário, tem vida curtíssima.

Portanto, estamos marcando um encontro de realizadores, estudiosos, historiadores, iconôlatras, etc. Na ocasião vamos questionar o pessoal que está chorando pelo S-8, e quem está vivendo a euforia do magnetoscópio. A idéia é basicamente a de "a m a r r a r" um passado não muito distante; fechar um ciclo que por ora parece indefinido, e abrir perspectivas para quem se preocupa com a perda do instrumento de expressão. Tudo isso com a presença de realizadores e alguns de seus filmes.

A ÚLTIMA SESSÃO DE SUPER 8. Sempre que se comemora o fim de alguma coisa, está se inaugurando o início de outra. Sua presença é fundamental, mesmo que seja apenas para oferecer o rosto para um close em nossa câmara. Queremos te ver no futuro, em vídeo-disco, como parte integrante disto que conhecemos hoje como o AUDIOVISUAL INDEPENDENTE.

Clovis Molinari Jr.

PROGRAMA

DIA 12 DE JUNHO, 19 HORAS (QUARTA-FEIRA)

"Flash" de Rudi Santos

"Animação Crocodilagem" de Lêa Zagury

"A Gaiata Ciência" Coletivo do Ateliê de S-8 da UERJ

DIA 13 DE JUNHO, 19 HORAS (QUINTA-FEIRA)

"Na Terra da Minchura" de Ricardo Favilla

"Piruetas Metafóricas" de Antonio Garcia

→ "A Pátria" de Jorge Mourão

"Sinais de Pólvora" de Clovis Molinari Jr.

DIA 14 DE JUNHO, 18H30MIN (SEXTA-FEIRA)

"Lissergia" de Léo Coutada

"Funeral de um Eleitor" de Clovis Molinari Jr.

Após a exibição do último filme, haverá um debate, que será gravado pela TV-UERJ.

Fonte: Digitalização da própria autora, a partir do acervo dos *Archivos Impossibles*

Nessa carta Clóvis faz uma leitura da história do cinema enquanto mídias, salientando o quanto esses processos contínuos dos ciclos tecnológicos resultam no abandono e desaparecimento das subjetividades narradas pelas mídias que ficaram para trás. Em seu texto, ele lamenta a morte do Super-8 e convida as pessoas à última sessão na UERJ, e quem sabe filmá-las com sua câmera marcando um encontro no um futuro, em "vídeo-disco", conjurando a superação futura e certa do vídeo cassete, para que assim elas pudessem ser testemunhas históricas, do ciclo/surto Audiovisual Independente em Super-8 que se "encerrava".

Figura 48 - Exemplo de várias mídias superadas ao longo do tempo, hoje em dia a maioria é gerada para ser arquivada em memórias internas ou externas e em nuvens



RESISTÊNCIAS DO SEM FIM: UMA LUZ QUE NÃO SE APAGA.

Figura 49 - Jorge Mourão e Clóvis Molinari Jr. saindo da sessão da Mostra MFL em 2018



Foto: própria autora

Antes de mais nada preciso afirmar que sinto a angústia compartilhada pelos apaixonados dessa bitola ao perceber como a velocidade do presente atua no de apagamento de subjetividades do passado. A história do Super-8 no cinema brasileiro, é uma história de apagamento, e até mesmo de desdém. Como falamos anteriormente, esta pesquisa foi atravessada pela morte, a perda de dois aliados importantíssimos Luiz Rosemberg Filho e Clóvis Molinari Jr. além dos 611 mil brasileiros mortos nesta pandemia bolsonarista que ampliou a angústia e a total descrença em um futuro conciliador.

Ao longo dos três anos que estive associada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense testemunhamos desoladamente o desmonte do país em curso. Reorganizamos nossos microcosmos sociais, adaptando-nos a limitação de nossos lares dividindo a vida através de *lives* e contatos cada dia mais virtuais, de certa forma sobrevivemos. Contudo antes do mundo “acabar” fui realizando pesquisa de campo de forma intuitiva e selvagem. A primeira conversa no Bar Amarelinho, após a sessão dos filmes do Clóvis Molinari Jr. e Jorge Mourão dentro da Mostra do Filme Livre, no CCBB do Rio de Janeiro em 2018, nossos ânimos amplificadas pelo amarelo do chope servido, foram transformando a gravação impossível de ser transcrita em sua totalidade. A voz estridente/etílica de alcance profundo do Jorge O Mourão em contraste com a voz mansa e suave de Clóvis Molinari Junior fustigava a minha ansiedade e felicidade de estar tão próxima de uma atmosfera que me encantava nos livros da *Beat Generation* que devorava na minha adolescência. Ouvindo as histórias de Jorge sobre a amizade com Miles Davis, e Alan Ginsberg que era seu vizinho em Nova York, e as aventuras do jovem Clóvis Molinari Junior que ainda muito moço, se mudou pro Rio de Janeiro e dormia nos Jardins do MAM exercendo a sua liberdade psicodélica em um tempo de exceção, tocava no meu mais profundo âmago. Era o tipo de atmosfera que me levou a também ser uma juvenzinha desgarrada, *on the road* só que pós-punk, de certa forma eu entendia.

Essa história é de resistência de subjetividades plasmada na película Super-8, é o exercício de uma micro revolução realizada por amigos e uma juventude conectada não por redes sociais, mas como poderia dizer? Redes de corrente telúricas espalhadas por intuições perceptivas no gesto da criação. O “esplendor” arrebatador da bricolagem imagética de Sérgio Peo foi a porta de entrada para esse mundo que sabia intuitivamente que existia, passei a noite em claro a primeira vez que assisti o *Esplendor do Martírio*, arrebatada e guiada pelas ideias de Rubens Machado Junior (se você espremer esse texto, só sairá o seu sumo), em transe, prometi a mim mesma que de alguma forma poderia contribuir para propagar a memória dessa história.

Fracassei, dentro das minhas fantasias achava que poderia fazer um movimento muito mais profundo e elaborado, apropriado ao ambiente acadêmico. Mas esses arquivos são impossíveis, e na sistematização entrópica voraz de Jorge O Mourão sobreviveram perdidos no tempo. Gostaria de ter analisado mais filmes, gostaria de ter visto todos os filmes que aparecem nesses documentos, mas com o falecimento de Clóvis o acesso ficou restrito. Não consegui estabelecer contato com os outros superoitistas do Grupo Super-8 - Rio, nem ver todos os filmes, salvo os que foram exibidos

pela série Super-8 Tamanho Também é documento, que em sua maioria foram reeditados e com a banda sonora refeita por Clóvis, e graças a um pen drive a mim confiado, todos os filmes digitalizados do Mourão entre eles:

- 1975 – **Marisa Única no Loft** (Rio de Janeiro-RJ)
- 1975 - **Vai quem quer** (Rio de Janeiro-RJ)
- 1976 - **Eis! Noiva** (Rio de Janeiro-RJ) 976 - **Eis! Noiva** (Rio de Janeiro-RJ)
- 1976 - **Carnaval** (Rio de Janeiro-RJ)
- 1976 - **Tangerine Dreams** (Guarapari-ES)
- 1977 - **Gungula, o último travesti** (Rio de Janeiro-RJ)
- 1977 - **Parece papo de marchand com artista** (Rio de Janeiro-RJ)
- 1977- **A Pátria, co-direção San** (Rio de Janeiro-RJ)
- 1977 - **Brasil 1.872.000 minutos/ Noves Fora?** (Rio de Janeiro-RJ)
- 1977 - **Costumes da Casa** (Nova York, EUA)
- 1977 - **Shave & Send** (Nova York, EUA)
- 1977 - **Super-8 Workshop** (Nova York, EUA)
- 1978 - **State of Spirit, codireção Koki Aymara** (Nova York, EUA)
- 1978 - **Washington Square Sunday** (Nova York, EUA)

Fiquei intrigada com aspectos de sua obra, seja a forma como ele mediava/compartilhava/coexistia com a presença feminina e com a presença travesti, a força imagética invocada pelo seu gesto/performance de filmar Super-8, além o fato de preferir uma abordagem mais particular, intimista de seu palimpsesto existencial a visão de seu micro mundo em uma documentação constante de sua existência, de seu caminhar “*por vc anda? Cuidado por onde anda*” e capacidade viver em constante experimentação JORGE NÃO SEPARA ARTEVIDA. Esse documentar, essa constante afirmação, assim como a constante expansão de si, explode a brutalidade ARTEVIDA de criação frenética. Frente a tudo isso, todos os caminhos que essas indagações possam apontar precisaria de mais tempo, as análises do capítulo terceiro foram feitas em 2018/2019, ao lê-las fico sem reconhecer a escrita, hoje após um distanciamento importantíssimo a digestão de toda contaminação/compartilhamento/imersão. Acredito que ganharia fôlego em uma outra empreitada acadêmica aprofundar essas intuições. A Gira do Jorge impregna. O pulsar do Super-8 contagia.

“Outros caminhos, outras trilhas” aberta ao meu interesse foi a quantidade de mulheres realizadoras as quais eu gostaria muito pesquisar e ver os seus filmes, são elas:

- Katia Pompeu “**Cannabis Saliva**” (1981),
- Léa Zaguary e Beth Jobim “**De A a Z**” (1982),
- Léa Zaguary “**Animagem Crocodila**” (1982),

Marina Vieira *Aproveite que vai acabar* (1981),

Glaucia Mayrinck **Sensível Ilusão** (1981),

Rosana Peres, **Lissergia** (1979)

Sandra Werneck Cinejornal **Lente Divergente** (1981)

Além de ressaltar a coragem de Nielle Sá Pereira, com seu filme *“Jessie Jane” 1977*. Ela conseguiu entrar com uma câmera Super-8 no presídio de Bangu com uma câmera Super-8 escondida no paletó do pai dela, que por ser advogado não era muito revistado, para filmar Jessie Jane, presa política que engravidou e deu a luz a uma menina com quem conviveu por cinco meses na prisão, levando o filme para Suécia serviria para mãe, também militante e exilada, ajudar no pedido de reabertura do processo Jessie Jane, que havia saído da cadeia em 1979, mas a mesma só obteve anistia com a comissão de anistia já nos anos dois mil. O filme era exibido na televisão Suíça revelando um pouco do que se passava no Brasil.

Gostaria de ter explorado mais o Super-8 de cunho político, dos registros históricos das diversas manifestações captadas pela câmera do Clóvis Molinari Jr., queria ter visto *Praia do Flamengo 132* (1981) da mesma forma que era exibido na Sala Terra, sem a montagem para a televisão que inclui sons e narração, assim como toda sua extensa filmografia em Super-8, na qual ele tinha um olhar mais voltado para o mundo exterior. Conseguia cessar as imagens, desses filmes através da série *Super-8 Tamanho também é documento*, a câmera do Clóvis é macia como a sua voz, segue manso em meio um ambiente hostil. Um ativista apaixonado pela bitola, sua obra é extremamente importante para Super-8 carioca brasileiro.

Queria ter explorado mais em qual ambiência nasciam os filmes. Investigando sobre o trabalho que o Sérgio Peo fazia na Rocinha, conversei com Caio Amado que apesar de ser sergipano, morou no Rio de Janeiro meados dos anos setenta e oitenta onde fez alguns filmes Super-8, por ele alcancei alguns detalhes dessa história que desde os anos noventa escutava ele contar. Ele pertencia a uma tendência do movimento estudantil, a organização **Ação Popular** que tinha um pé no maoísmo (a velha guarda) e o outro pé no marxismo (a ala jovem), com um olhar crítico para experiência na China o que eventualmente após muitas discussões acabou mudando a preferência dos mais velhos. Ele trabalhou voluntariamente na mesma comunidade Eclesiástica na Rocinha onde havia um padre progressista que desenvolvia um projeto de uma escola na comunidade. Caio Amado já estava trabalhando nessa escola juntamente com mais dois militantes,

Fábio e João Pavão. Eles desenvolviam atividades de cineclube onde passavam filmes, e Caio também levava sua câmera Super-8 para realizar filmagens junto com a comunidade, muitas vezes emprestava a câmera para realização de outros filmes. Caio fez juntamente com Sérgio Peo o registro em Super-8 de um mutirão para erguer a casa de um morador, que posteriormente foi exibido no cineclube.

Acredito que por ter tido a infância filmada em Super-8, e ter vivenciado a experiência de ver filmes em Super-8. Ainda na primeira infância, tinha rolos originais de produtoras como Disney, MGM, etc. contendo trechos de Cinderela, Alice no País das maravilhas sem som, Abbott Castelo, Pantera Cor de Rosa, rolava até um *crush* no Cassius Clay, posteriormente Mohamed Ali) esse último tínhamos um rolo de uma luta dele que assistíamos repetidamente em família. Além de toda produção doméstica realizada por minha família que teve o privilégio de ter acesso aos equipamentos quando morávamos no exterior nos anos setenta. Toda essa experiência pregressa ao minicurso que participei com Rubens em 2009 ajudou no impacto de descobrir usos outros para o Super-8, de fazer da resistência uma experiência tão complexa e radical.

Clóvis tinha a intenção de fazer um último filme, juntar todos nós Jorge Mourão, Luiz Rosenberg Filho, os colegas do grupo Super-8 Rio, uma visita filmada a Luís Isidoro vive em Petrópolis e era o ator principal do filme *A Gaiata Ciência* mas assim como a segunda temporada da série não fluiu. Nessa dissertação trago minha experiência com essas Experiências Superoitistas, ainda está longe de ser um mapeamento acabado, mas é um início *to be continued*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Luciana Carla de **O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem** / Luciana Carla de Almeida. – Recife: O Autor, 2012. 129p.: il.; 30 cm

AUTRAN, Arthur. “Super-8” IN: **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (organizadores). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004 (pp. 528-529).

BARRETO, Moema Pascoini. “**Com o olho em punho**”: o cinema superoitista de **Torquato Neto**. 2017. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/10072>.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas v. 1). 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Abrão. “**Um documentário sobre destruição de cinemas**” IN: **Filme Cultura 47**. Embrafilme/ Ministério do Cultura: Rio de Janeiro, agosto de 1986;

BRAKHAGE, Stan. “**Metáforas da Visão**” IN: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema** (1983). Rio de Janeiro: Graal, 2008. Tradução de João Luiz Vieira.

CAMPOS, Marina da Costa. **Suspensões do tempo: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970. 2020**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

CAMPOS, Marina da Costa. **Protagonismo experimentais femininos no surto superoitaista dos anos 1970** in: Holanda, Karla; Tedesco, Marina Cavalcanti. (orgs.). *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papirus, 2017, pp. 145-162. [ISBN 978-85-449-0265-3].

CARVALHO, Maria do Socorro. **Super-8 de Invenção O Cinema Experimental De Edgard Navarro Visto Por Jairo Ferreira**. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Da Escola De Comunicação da Universidade Federal Do Rio De Janeiro. V19 N°2. 2016. Dossiê.

CINEOLHO, São Paulo, Brasil: Centro de Artes Cinematográficas da PUC- RJ/Kayrós, 1976 a 1980.

COELHO, Frederico. Livro ou livro-me. **Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)**. (tese de doutorado) Rio de Janeiro Pontifícia Universidade Católica, 2008.

COSTA, Flávio Moreira da. **“Notas para um Cinema Underground”** IN: Filme Cultura n° 16. Ano III. Rio de Janeiro: INC, setembro/outubro, 1970.

COSTA, Maria de Oliveira Barra, SANTOS, Ana Clara Campos, MUSSE, Christina Ferraz. **Super 8: a memória dos festivais no Brasil e em Juiz de Fora**. Porto Alegre, 2015

CRUZ, Marcos Pierry Pereira da; MACHADO JR., Rubens L. R. **O super-8 na Bahia: história e análise**. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CRUZ, R. São Paulo em Super 8. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 205-212, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/116805>. Acesso em: 11 abr. 2021.

DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. **O Terror da Vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema**. BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, p. 1-17, 2004.

ELSEASSER Thomas. **Cinema como Arqueologia das Mídias**. Organização de Adilson Mendes, tradução Carlos Szlak. São Paulo. Edições Sesc. São Paulo, 2018.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Max Limonad/Embrafilme, 1986.

GAUTHIER, Philippe. **L’histoire amateur et l’histoire universitaire: paradigmes de l’historiographie du cinéma**. *Cinémas: revue d’études cinématographiques/Cinémas: Journal*

of Film Studies, v. 21, n. 2-3, p. 87-105, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento** (1980). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

ISM,ISM,ISM, TEAM [Piazza, Luciano; Lerner, Jesse; Contreras, Brenda; Hyman, Adam (orgs.); Arredondo, Isabel; Elhaik, Tarek; Kozberg, Alison; López Ruiz, Ángela; Machado Jr., Rubens; Marín, Pablo; Marisy, Luisa; Belén Moncayo, María; Pinent, Antoni; Vázquez Mantecón, Álvaro; Vélez, Marta Lucía. (Research and Curatorial Team)] *Ismo, Ismo, Ismo: Experimental Cinema in Latin America — Opening weekend*. [programa de abertura em inglês] Los Angeles: Los Angeles Filmforum; The Getty – Pacific Standard Time: LA/LA, Latin American & Latino Art in LA; Ostrovsky Family Fund; Redcat; CalArts’ Downtown Center for Contemporary Arts, 22-24 september 2017, 16 p.il.

HAESBAERT, Rogério. Territórios em disputa: desafios da lógica espacial zonal na luta política. **Campo-território: revista de geografia agrária**, v. 9, n. 18, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

Machado Jr., Rubens. “*Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO*”, *Ars* vol. 15 n° 30, São Paulo, PPGAV & CAP/ECA-USP, 2017, pp. 161-179. [ISSN 1678-5320]

MACHADO JÚNIOR, Rubens. **Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70**. III Seminário Internacional Política De La Memória. 2010

MACHADO JÚNIOR, Rubens. “**Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico**”, *Projeto Cine Brasil Experimental*, 2020, pp. 01-97, disponível em <<https://www.cinebrasilexperimental.com.br/breve-historia>> acesso em 14/02/2020.

MACHADO Júnior, Rubens. “**Para uma crítica de ‘Agripina é Roma-Manhattan’, filme de Hélio Oiticica**” (resumo), *II Congresso ABRE, Associação de Brasilianistas na Europa*. EHESS, l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 18-21/09/2019, pp. 81-82.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. “**Passos e descompassos à margem**” in: *Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*, orgs. Eugênio Puppo e Vera Haddad, São Paulo: Heco; CCBB, 2001.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. **O Inchaço do Presente** – Experimentalismo Super-8 nos anos 1970. Revista Filme e Cultura Org. n54. São Paulo., 2011.

Machado Jr., Rubens. **“O surto experimental superoitista dos anos 1970”** in: Carneiro, Gabriel; Silva, Paulo Henrique. (orgs.) *Curta brasileiro: 100 filmes essenciais*. Belo Horizonte: Letramento; Canal Brasil; ABRACCINE, 2019, pp. 262-264. [ISBN 978-85-9530-324-9]

MACHADO JÚNIOR, Rubens. **Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro**. Catálogo. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MALTBY, Richard. *New cinema histories*. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, D; MEERS, Ph (Orgs.) *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 3–40

MALTBY, Richard. 2006. **“On the Prospect of Writing Cinema History from Below”**. *TMG Journal for Media History* 9 (2): 74–96. DOI: <http://doi.org/10.18146/tmg.550>

MORENO, Djaldino Mota. **Cinema Sergipano: catálogo de filmes**. Aracaju: Conselho Estadual de Cultura, 1988.

MOURAO, Jorge. **Jorge Mourão apresenta Brazilian connection: uma viagem** cinematográfica com a participação de (pela ordem de entrada em cena), Wayne Shorter ...*Archivos Impossibles*. M. Ohno, 1990,

MOURÃO, Patrícia (Org.). **Visões da Vanguarda**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2017

MULVEY, Laura. **“Prazer Visual e Cinema Narrativo”**. In XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do cinema*. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. P. 439. Tradução de João Luiz Vieira.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário** (2001). Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2012.

PANNACCI, Renato Coelho. **O Cinema e a crítica de Jairo Ferreira**. Ed. Alameda. São Paulo. 2015

PARENTE, André. **Cinema Em Trânsito. Cinema, Arte Contemporânea e Novas Mídias**. Ed. Beco do Azougue, Rio de Janeiro 2011.

PARENTE, André. **Cinemáticos: Tendências do Cinema de Artista no Brasil**. Rio de Janeiro : + 2 Editora, 2013.

QUEIROZ, Beatriz Morgado. **Hélio Oiticica e o não cinema**. 2012. 184f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

RENAN, Sheldon. **Uma Introdução do Filme Underground (1967)**. Tradução de Sérgio Maracajá. Rio de Janeiro: Lidador, 1970

RIBEIRO, Fabiana da Silva; LIMA, Natália Fabrício & SILVA, Rodrigo Antônio. **“Abrão Berman”** IN: Guia Eletrônico de Fundos e Coleções do Acervo Arquivístico do Museu da Imagem e do Som. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2015 (pp: 33-34);

ROCHA, Flávio Rogério. **Super Festivais do GRIFE: produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983)**. São Carlos, 2015. 277p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som - PPGIS, Universidade Federal de São Carlos, 2015.e Pós-Graduação em Imagem e Som / UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. 2018.

ROIZMAN, Geraldo Blay. **Edgard Navarro e o escracho da história**. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual- SOCINE 2020

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil, Um sonho de Cinema**. São Bernardo do Campo, SP. Ed. Do Autor. 2017.- (Coleção Campo Imagético)

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a Censura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**. Tradução Fernando Mascarello. - Quinta Edição - Campinas SP. Papyrus 2013.

TORQUATO NETO. **Últimos dias de Paupéria**. São Paulo, Max Limonad, 1982

XAVIER, Ismail. **O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90**. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Realização Centro Cultural Banco do Brasil, 2a ed. São Paulo, 2004.

ENTREVISTAS

PEO, Sérgio. Entrevista concedida a Gabriela Caldas Gouveia de Melo. Rio de Janeiro. 09 de outubro de 2009.

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Entrevista concedida a Gabriela Caldas Gouveia de Melo. Rio de Janeiro, abril, e 10 de maio 2018

MOURAO, Jorge O. Entrevista concedida a Gabriela Caldas Gouveia de Melo. Rio de Janeiro. 14 e 26 de abril de 2018.

PEO, Sérgio. Entrevista concedida a Gabriela Caldas Gouveia de Melo. Rio de Janeiro. 09 de outubro de 2009.

FILMOGRAFIA

19872000 MINUTOS, NOVES FORA? Rio de Janeiro, 1977, 3', cor, sonoro de Jorge O Mourão;

A PÁTRIA, Rio de Janeiro, 1977, 3', cor, sonoro de Jorge O Mourão;

AÇÃO SUPER 8 - TV Cultura/RTC 1981. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=0qEblw-TBos>

COSTUMES DA CASA, Nova York, 1977, 9', cor, sonoro de Jorge O Mourão;

ESPLENDOR DO MARTÍRIO Rio de Janeiro, 1974, 9'30", cor, sonoro de Sérgio PEO;

NOSFERATU NO BRASIL Rio de Janeiro, 1975, 14'36'', cor e p&b, sonoro de Ivan Cardoso.

PIRA Rio de Janeiro, 1972, 14'28'', cor, sonoro de Sergio Peo.

SÉRIE “QUOTIDIANAS KODAKS”, o média-metragem com Torquato Neto;

SHAVE AND SEND, Nova York, 1977, 16', cor, de Jorge O Mourão.

SUPER 8 - TAMANHO TAMBÉM É DOCUMENTO - Série de 14 episódios- Canal Brasil 2010
Disponíveis em: <https://vimeo.com/user2934352>.

A PÁTRIA, Rio de Janeiro, 1977, 3', cor, sonoro de Jorge O Mourão;

19872000 MINUTOS, NOVES FORA? Rio de Janeiro, 1977, 3', cor, sonoro de Jorge O Mourão;

COSTUMES DA CASA, Nova York, 1977, 9', cor, sonoro de Jorge O Mourão;

ESPLENDOR DO MARTÍRIO Rio de Janeiro, 1974, 9'30", cor, sonoro de Sérgio Peo;

NOSFERATU NO BRASIL Rio de Janeiro, 1975, 14'36'', cor e p&b, sonoro de Ivan Cardoso.
Série “Quotidianas Kodaks”, o média-metragem com Torquato Neto;

SHAVE AND SEND, Nova York, 1977, 16', cor, de Jorge O Mourão.

AÇÃO SUPER 8 - TV Cultura/RTC 1981. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=0qEblw-TBos>.

SUPER 8 - TAMANHO TAMBÉM É DOCUMENTO - Série de 14 episódios- Canal Brasil 2010
Disponíveis em: <https://vimeo.com/user2934352>.

PIRA Rio de Janeiro, 1972, 14'28'', cor, sonoro de Sergio Peo.

ANEXOS

The poster features the word "SUPER 8" in large, bold, black letters on the left side. The background consists of two overlapping circles: a yellow one on top and a light blue one on the bottom. Text is centered within these circles. At the bottom, there are logos for the organizing institutions: OLHOS COZIDOS, RISCO Cinema, URUBU CINE, and the Cinemateca Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro.

SUPER 8

sessão de filmes
PIRA, de Sérgio Peo
A GAIATA CIÊNCIA, Clovis Molinari Jr.
A PÁTRIA, de Jorge O Mourão & San

Rubens Machado | USP
**"O espaço público periclitante
do experimental Super-8 carioca"**

debate com realizadores

29 JUN 2019 14h
Cinemateca do MAM - Rio de Janeiro

realização  **OLHOS COZIDOS**  **RISCO Cinema** colaboração  **URUBU CINE**  **MAM**

Cinemateca
Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

ATIVIDADES CULTURAIS - JUNHO DE 1985

ARQUIVOS IMPOSSÍVEIS

12/13/14 06 85 17 JUNHO 85

FILMES:

Dia 11 - "Vinícius de Moraes, Um Rapaz de Família" de Suzana de Moraes
Aud. 71 - às 20:00 horas. Debate após a projeção com a diretora do filme.

Dia 24 - "O Príncipe do Fogo" (Fabrônio Índio do Brasil) de Silvio Dar-
-Rin e "Pena Prisão" de Sandra Werneck
Aud. 71 - às 20:00 horas. Debate após a projeção com os diretores dos filmes.

Dia 25 - "Os Fuzis" de Ruy Guerra
Aud. 91 - às 20:00 horas. Debate após a projeção com o diretor do filme.

CONFERÊNCIAS:

Dia 10 - "21 Anos de Brasil: Jango a Sar-
-ney"
Com Raimundo de Oliveira
Aud. 91 - às 19:30 horas

Dia 17 - "Fundamentos do Kaos"
Com Jorge Mautner - (lançamento do livro "Fundamentos do Kaos")
Aud. 111 - às 19:30 horas

TEATRO:

Apresentação de grupos de teatro da Oficina de Teatro do Depto. Cultural.

Aud. 11 - data a ser marcada

EXPOSIÇÕES:

Dia 18 - Vernissage da exposição de desenhos de MAURO DOS ANJOS.
às 19:30 horas - Sala de Exposições Cândido Portinari.

A exposição funcionará até o dia 04 de julho das 9 às 22 horas, de se-
-gunda a sexta-feira.

MÚSICA:

Dia 13 - LUIGI IRLANDINI (piano - instrumen-
-tal)

Aud. 11 (19 andar) - 20:00 horas

Dia 19 - CORAL DA UNI-RIO com o maestro Ruy Wanderley

Aud. 11 (19 andar) - 20:00 horas

Dia 26 - Homenagem a Bach com WATSON CLIS (cello) e NEREIDA RANGEL (piano)

Aud. 11 (19 andar) - 20:00 horas

VÍDEO:

Dia 03 - Exibição dos vídeos Iole de Freitas, Sérgio Camargo, Lygia Clark e Tony Cragg

Sala RAV 72 - às 7:00 horas

SUPER 8:

Dias 12, 13, 14 - A Última Sessão de Cinema com Clovis Molinari, Rudi Santos, Ricardo Favilla entre outros.

De 19:30 às 21:00 horas - projeções e Debates.

Sala RAV 102 (dias 12 e 13)

Sala RAV 104 (dia 14) - 18:30hs

APOIOS:

- Cineclube O ÉBRIO apresenta:

Dia 05 - Alemenha Am Zero - de Roberto Rossellini

Dia 12 - O Silêncio - de Ingmar Bergman

Dia 19 - No Limiar da Vida - de Ingmar Bergman

Dia 26 - Sonhos de Mulher - de Ingmar Bergman

LOCAL: aud. 91 - Horários: 11, 14:30, 17 e 19:30 horas.

- Medicina Social

De 24 a 28 - 19 Aniversário do Posto de Saúde Carlos Gentile de Melo (Lins de Vasconcelos)

IMPORTANTE

A entrada é franca para todos os eventos à exceção dos apoios.

LINS

APÊNDICES – Entrevistas

As entrevistas foram editadas e retirados trechos por uma questão de tamanho.

Primeira entrevista Clóvis Molinari Jr.

Início

G- Bom, meu discurso foi dito então ele teve a ideia de fazer

C- De fazer?

G- Tudo bem, tá tranquilo, de fazer uma pesquisa sobre esse movimento aqui no Rio, tem pouquíssima, não tem quase nada escrito, acho que talvez pelo filme né? Não vi o seu filme, mas, posso até...

C- Tem Vários

G- Tem pesquisa sobre isso?

C- Vou te mostrar um negócio aqui, tem gente já trabalhando em cima disso, uma delas e a Patricia Machado e a Thais Blank que fizeram parte de uma mesa comigo, muito bem! eu vou te mostrar aqui o projeto dela se não acabar a bateria porra!

G- Elas fazem projeto de mestrado?

C- Não, mas o negócio dela é mais voltado para o cinema doméstico, entendeu? aqui! Vê, por favor!

G- Eu tenho muita produção nessa época, só que quando a gente morava no Egito

C- Eu vou te colocar também em contato com a Patrícia, Thais Blank vem lá do CPDOC.
(Intervalo) Leu tudo?

G- Sim

C- Aí a Beth fala, Clóvis olha só, valeu Beth, Patrícia você tá aí sabendo do acervo que produzir e de amigos que carrega, aí a Patrícia, sim, sim muitas pessoas pra gente, vamos marcar uma visita conversa. Já tiveram algumas mesas redonda para discutir, falar sobre isso, o pessoal também funcionário público do arquivo nacional. Já está valendo?

C- Deixe eu ver por onde começo... Não tem um tempo definido. Primeiro vamos falar do meu trabalho no arquivo nacional, o Arquivo Nacional e uma instituição que está fazendo esse ano 180 anos, e fui trabalhar lá assim que me formei no curso de História da UERJ. E na UERJ eu organizei um curso de Super 8 e nasceu um atelier de SUPER 8, chamado Ateliê de Super-8 da UERJ, quem... desculpe o jeito de falar estou muito cansado essa semana foi exaustiva além de tudo estou com a saúde bem baqueada.

G- Se quiser a gente pode marcar...

C- Não Não, eu só tou num ritmo diferente, mas eu não gosto de falar desanimadamente desse assunto, entendeu? Porque eu sou um entusiasta de primeira hora, tomara que a gente tenha outra oportunidade pra passar a limpo e contar os detalhes, quando estive com Luís Garcia e Lucas Murari, eu tava com a corda toda entendeu? e aí contei sabe, falei como Darcy Ribeiro atropeladamente e eles ficaram assim, boquiabertos com o fato de... eu nunca contei pra ninguém isso, assim não há nada escrito, mas lá na UERJ nasceu o Atelier de Super 8, dali vários alunos, companheiras, na verdade eu apenas acabei sendo um supervisor, dei aula de cinema, e a conclusão do curso era realizar um Super-8, e aí a coisa foi tão legal, o primeiro filme foi a **Gaiata Ciência** uma alusão evidente a Nietzsche e por que nós tínhamos aula dentro da UERJ com Claudio Ulpiano um grande filósofo, discípulo não digo mais o principal porque conheço agora o Luiz Isidoro que

esse sim e Deuleziano pra cacete! e Lucas Murari, o José ? também são estudiosos do pensamento de Felix Guattari, Deleuze, Foucault, dessa corrente muita louca que fez uma ponte no tempo, com Nietzsche e outros pensadores, Spinoza principalmente. E aí entusiasmados com o curso de Filosofia nós fizemos um filme Super 8 também, assim na linha, na trilha sonora tem a voz do Paulinho Uliano, ele estudava muito os pré-socráticos e depois nós gostamos da ideia e continuamos a fazer filme, filme, filme. Tem o Rudi dos Santos, Ricardo Favilla, depois por e-mail te dou o nome de todo mundo que fez parte do movimento. Até que ... cê vê eu tô botando a UERJ e o Arquivo Nacional como, que foram na verdade as Instituições, que UERJ e Arquivo Nacional, que eu sou paulista do interior lá de Catanduva quando eu cheguei são as instituições eu tô esquecendo tem uma terceira, é tem o CPDOC foi onde eu fiz estágio, depois eu fui pra UERJ da UERJ eu fui pro Arquivo Nacional. Eu tô esquecendo de alguma coisa, eu andei fazendo uma genealogia das instituições que foram importantes pra mim, aí quando houve esse movimento na UERJ, esse movimento ganhou uma intensidade muito grande, isso estou falando de 1978/79 porque eu peguei a UERJ antes de ser lá no campus avançado eu peguei a UERJ quando era UEG (Universidade do Estado da Guanabara) e ficava na rua do Haddock Lobo na Tijuca e o prédio do campus avançado tava em obras aquele prédio também tem uma história fabulosa, a gente encontrou no arquivo nacional imagens do hospital das clínicas que era pra ser construído ali foi abandonado e virou a favela do Esqueleto e favela do Esqueleto foi incendiada para que todos fossem para a Vila Kennedy a política do Carlos Lacerda, a gente tem uma imagens assim tipo uma inundação no fundo aparece o prédio do hospital das clínicas vazio, assim esqueleto. Aí a UERJ tinha um departamento Cultural que era dirigido pela Paloma Amado que era filha do Jorge Amado em plena ditadura militar, era os intelectuais aceitos pelo governo militar, não que eles fossem adesistas mas eles não eram da esquerda repudiada, o Jorge Amado, a Paloma Amado, o Rodrigo Costa Filho, o filho Virgílio, Silvio Correa Lima do Piauí era do movimento com o Torquato Neto. E aí eles viram a UERJ nascendo com aquela estrutura fabulosa, criaram o primeiro teatro da zona norte que foi o teatro Rodrigo Costa Filho, eu filmei em Super-8 essa cerimônia com o Paulo Autran e a que faleceu agora, a Tônia Carreiro, só o que tava no escuro e ficou fora do foco os atores. Mas a cerimônia foi gravada, eu gosto de coisas fora do foco também... Então como a UERJ estava cheia de espaços vazios, eles me ofereceram... ah teve um festival de cinema com a Fernanda Montenegro no júri, um júri interessante. E eu participei com um filme Super 8 que chamava **Um quintal no fundo do mato** que foi meu primeiro filme aqui no Rio. Eu viajei para

Catanduva e filmei no quintal, o filme foi premiado e eu ganhei um grande prêmio lá na UERJ. No meu mato lá, eu nasci no meio rural, mas naquela época que nasci era periferia da cidade, hoje é meio centro, a cidade cresceu. E aí quando ganhei esse prêmio a Paloma falou: vamos organizar um negócio aqui fala com Silvio Correia Lima, que era o cara que coordenava o departamento cultural na UEG, e eu fui lá encontrei uma sala num corredor vazio, cheio de salas vazias e aí convidamos um monte de gente da área de biologia engenheira e teve neguinho que abandonou curso para virar cineasta, ator, filósofo. E ali naquele corredor rolava de tudo, de tudo que, era um espaço de liberdade muito grande, não conseguiram nos controlar, tentaram, mas a gente consumia tudo que a gente queria, transávamos com que a gente queria, filmávamos, discutíamos, passava a madrugada no barzinho bebendo cerveja e comendo ovo colorido. Foi ali que acabei arrumando uma namorada que se tornou mulher que me deu um filho que se chama Lucas que tá aqui agora mal humorado pra cacete, não vou falar sobre ele aí...

G- Ele tá com quantos anos agora?

C- Trinta e três. Concluindo curso de Jornalismo esse ano, escreveu um livro, acabou de acontecer foi lançado aqui no dia do meu aniversário uma coincidência incrível.

C- Aí quando acabou o curso da UERJ, meu curso de História, onde nós fazíamos festas era uma loucura, era uma espécie de movimento pra... de libertação contra toda a repressão da ditadura militar, na verdade a ditadura militar tava na transição já, era o governo Geisel e Geisel tava querendo abrir o Brasil. Glauber (alusão ao cineasta baiano) fez esse anúncio e foi considerado um louco! Golbery era da linha da abertura que depois com Figueiredo se confirmou e Glauber escreveu uma carta pro Zuenir onde ele dizia que Figueiredo ia acabar era o último governo militar. Aí a esquerda ficou deteriorada, Glauber ficou louco! e naquela época nesse período final dos anos 70 o Super 8 era... (intervenção externa) Diálogo sobre documentário Poeira da favela do esqueleto ambiente externo.

C- Vou da um pulo, do Arquivo Nacional eu sai do CPDOC como estagiário, fui pro Arquivo Nacional não tinha, embora o Arquivo fosse um instituição secular não havia ainda cinema com exceção de 11 fotogramas do Cunha Sales de 1897 e meia dúzia de filmes do IPES (Instituto

de Pesquisa de Estudos Sociais) : que foi bolado pelo Golbery em 63 contra o Jango, alertando os empresários, os filmes eram exibidos na favela, esta tudo lá, tem filmes de 16mm, a Denise de Assis Fez um ótimo trabalho de interpretação disso já tem vários filmes inclusive o prólogo do Gabriel Marinho cineasta de Brasília que fez um filme sobre isso que é um problema aí que tem muita gente que participou desse movimento contra o Jango e hoje não querem mostrar a cara um deles o roteirista que me causou o maior problema e para sua surpresa e surpresa do Luís e do Lucas 'e o escritor Rubem Fonseca, o Rubem Fonseca era delegado depois jornalista de porta de cadeia e se especializou em contos policiais e virou um grande escritor , tem um filho que casou com a Claudia Abreu e aí a Denise de Assis encontrou documentos que mostravam que R.F era Rubem Fonseca botou, publicou aí ficou puto da vida porque foi pro Jornal Nacional aí nós dissemos pow isso ai e história cara ai ele mandou um recado para o filho pra me calar sobre esse assunto que não gosta, ele é a Greta Garbo né, ele vive no exterior , comparado a ele só Paulo Francis e Ivan Lessa

G- Quem me falou dessa particularidade dele foi o Rubens Machado

C- Isso, ele foi roteirista, e na época eu falei poxa, o comunismo tá caindo, Berlim caiu o muro, o comunismo fracassou, porra assume que escreveu aquele roteiro, que achava que o comunismo não ia dar certo no Brasil ou então da outra declaração, agora fingir..., mas enfim isso já passou.

G- Mas ele te calou?

C- Não, eu não me calo, onde eu vou... palestras aqui, agora eu não me calo, não como dedo-duro, mas pra dizer que o IPES foi do Golbery, tem haver com o governo Geisel, tem haver com o Jorge Amado, Jorge Amado criou a Paloma, aquele departamento cultural que gerou o atelier de Super-8 da UERJ no prédio onde foi a favela do esqueleto. Olha a cultura do pensamento e o atelier do Super-8 foi um momento incrível, mais de 20 produções: do Ruge, do Ricardo Favilla, eu, Antônio Garcia e outras pessoas... o Luís Isidoro hoje que é um grande filósofo vive lá em Petrópolis e o ator principal do filme A gaiata Ciência e ai eu preciso fazer um parêntese pra eu falar pra você que gosto de diferentes vertentes de Super-8. Uma é o cinema de caráter político que

naquela época eu não tinha tanta consciência, acho que tava fazendo registro de episódios da História que hoje se tornaria resgatável, importante, eu era um cineclubista militante gostava muito de cineclube, O cine clubismo era uma forma de debate, num momento de censura, nós passávamos, como Sérgio Peo contou, filmes escondidos, passávamos o Encouraçado Potemkin clandestinamente e as sessões de Super-8 clandestinamente. E as sessões de Super-8 também eram todas improvisadas e eram muito ligadas a festivais e a UERJ. onde tinha esse grupo. Nós passávamos na casa dos amigos e quando o filme era mudo nós colocávamos a música na vitrola e viajávamos no casamento único e nunca mais se repetiria do som e a imagem. Às vezes passávamos mudo mesmo, éramos apaixonados por cinema mudo.

G- Tinha Banda Sonora?

C- Não, depois apareceu a banda sonora, eles mandavam botar... quando a Hecta Chrome lançou, mas era muito raro som direto, mas existe.

G- Tem um filme do Peo que tem mais estragou, que é um na rua, que foi gravado na Lapa...

C- Ele perdeu a Banda?

G- Ele tem ainda

C- E resgatável, fala com ele pra falar comigo, que eu acabei me especializando também em conservação e preservação de audiovisual, fiz estágio na Alemanha, na Bélgica na Antuérpia e lá no Arquivo Nacional, lá não tinha cinema, quando a Celina Vargas quem organizou o CPDOC se tornou diretora do Arquivo Nacional no momento da abertura da ditadura militar e ela me chamou e fomos lá no CPDOC onde cuidavam de fotografia e filme, ela falou vem pra cá, e aí eu vim um dia, tínhamos apenas 16 filmes desses do IPES que acabei de te falar que o Rubem Fonseca era o roteirista. A Denise de Assis recuperou muitos deles e a produção era do Carlinhos Niemeyer (...) Depois do Golpe de 64 eles se arrependeram, o mesmo arrependimento do Correio da Manhã que apoiou o golpe e depois foi contra a ditadura porque não cumpriu com a promessa de eleições em 65, Castelo Branco aderiu a eleição de JK, Jango e Carlos Lacerda era grande confronto e

Brizola , o Castelo Branco morreu assassinado muito provavelmente, o avião dele caiu e ai a junta militar, enfim o militarismo durou 20 anos. E o medo que tenho hoje de não ter a próxima eleição como aconteceu em 65

G- É muito parecido!

C- E, um golpe contra a Dilma e logo depois o vice... eu não acredito que seja muito parecido com aquela época, naquela época existia um fator russo muito forte, o comunismo internacional, hoje e o Lula, o Lula e centro esquerda, um modelo econômico paternalista, e muito importante as bolsas, o que ele fez, ficou deslumbrado com o poder e deixou roubar. E então eu não acredito que seja muito parecido com aquela época. Naquela época tínhamos Paulo Freire, Francisco Julião, tinha Brizola, tinha nomes assim, hoje não tem. Só uma esquerda que tem o Lula. O PSOL está começando agora a se levantar, a Mariele ajudaria muito se tivesse viva. Vamos ver a próxima eleição, mas a esquerda mudou muito em relação aqueles anos. Víamos Che-Guevara, uma admiração pelo Fidel, hoje o mudo esta muito esquisito Internacionalmente falando, mas ai la no Arquivo Nacional voltando... eu um dia tava pegando o Jornal do Brasil, o Jornal do Brasil era um dos mais importantes naquela época e vi uma noticia de jornal dizendo, filmes da Agencia Nacional serão incinerados, eu fiquei chocado fui correndo na Celina Vargas e falei isso não pode acontecer, ela ligou pra Brasília e mandou sustar a incineração, os filmes estavam na policia federal, a agencia nacional colocaram latas e latas e a mesma noticia foi lida por Silvio Tendler e todo mundo foi lá pra tentar salvar e nos chegamos muito atrasados pra pegar filmes sem a coisa muito oficial e nos demoramos muito pela burocracia e levamos para o Arquivo Nacional 1.100 filmes, mas com buracos 1964,1968 que acabou que o Silvio fez o Jango, o JK com esse material isso e uma questão paralela, eu mesmo falei com o Silvio Tendler que era legal voltar pro arquivo que ia se tornar publico ele ficou puto comigo, ele falou que salvou porra, que gastou dinheiro. E até hoje eu defendo que aquilo era da agencia nacional era órgão do governo e deveria está no Arquivo Nacional para acesso de todo mundo, ele acha que não , quem quiser pede pra ele, as vezes ele cobra alguma coisa, as vezes ele dá pra algum amigo, naquela época trabalhava com Chico Moreira Chico do MAM que era montador mas eu não quero ficar nessa polemica também, porque depois que eu fiquei hospitalizado eu fiz as pazes com todo mundo , não vale a pena ter desafetos, mas ele tem um pé atrás comigo. Depois 45 dias no hospital amarrado, há 1 ano e meio atrás

G- Foi o que?

C- Não, eu apaguei não sabia o que era, meu filho apareceu me levou pro hospital, eu fiquei 4 dias desacordado aí de repente ressuscitei no dia 25 de dezembro Natal, não sou o Cristo! Acordei... o que mais lamento é a tristeza que causei ao meu filho, que ele sofreu pra cacete! Depois virei estudo de caso na CTI cercados de doentes e com a imunidade muito baixa, todos os exames não indicavam nada, hoje o nome e leucopenia baixa quantidade de leucócitos no sangue (...) e a fatura que chega depois de anos de sexo, drogas e *rock n roll*. Olha que eu exagerei mesmo né, aí não me arrependo, não guardei nada de dinheiro, a coisa mais valerosa que eu tenho e esse celular, não tenho carro, tenho um filho que gosto e o celular, sou separado há muito tempo, tive 7 mulheres não me chamam de caso mas enfim.

C- Deixe eu voltar... o arquivo nacional então começou a ter uma sessão de filmes com os filmes da agência nacional e dali pra frente nunca mais parou de entrar filme, comecei a virar entusiasta, a Celina me andou pra Alemanha, pro arquivo federal da Alemanha, eu aproveitei pra cacete, fiz um estágio de 9 meses. Depois eu estava numa festa, pra variar em Santa Tereza, e não devo esconder, tomei um ácido eu tava viajando legal no bom sentido, ai tinha um monte de gente eu comecei a baixar o Glauber Rocha ai um casal tava me ouvindo e aí me levaram pra casa deles e chegando lá tinha um monte de filme, meu pai era cinegrafista da TV TUPI e os arquivos também tinha sido saqueados pelos mesmos cineastas e os filmes estavam no cassino da Urca e aí ele disse, meu pai era cinegrafista e disse antes de morrer “meu filho aquelas latas” e morreu. Foi um exagero (risos). O pai morreu, o que faço com essas latas? Aí me encontrou, eu adorei aquilo e levei tudo pro arquivo, se eu tivesse levado pra minha casa como os outros cineastas fizeram eu seria rico hoje porque eu venderia a 1.000 dólares o minuto. Pois eu sempre tive um sentido público das coisas, o fato de ser um agente público me faz pensar que o importante é ter o serviço público gratuito, colecionar acervo, e inclusive eu trouxe um presente pra você aqui não sei se você vai gostar de carregar esse peso.

G- Claro que vou!

C- Vamos ver são revistas que produzi. Que a continuação de nossa conversa, aí depois começou a chegar os filmes da TUPY, anos depois eu recebi um telefonema de um amigo chamado Formiga trabalhava na rádio TUPY, ele me telefonou e disse Clóvis tem um monte de filme aqui e o diretor quer jogar no mar, aí fui lá convenci o diretor e surgiu mais uma leva da TUPY, agora com programas de televisão das fitas quadruplex, eu era supervisor, criador da sessão de filmes até que depois eu entrei num interregno eu acabei indo pra Brasília pra participar do projeto de memórias dos presidentes, aí é outra história São Luís do Maranhão , só que de Sao Luís do Maranhão eu encontrei figuras incríveis, inclusive cineastas em Super-8 e amadores eu tenho um monte de filme de maranhense lá no arquivo.

G- E de Sergipe também!

C- De Sergipe eu não tive lá

G- Mas Djaldino Mota Moreno levou todos os filmes, reza a lenda e que todo surto Super-8 que teve em Sergipe está lá no arquivo, aqui do Rio de Janeiro.

C- Não no Arquivo Nacional

G- Ele jurou de pé junto que levou todos os filmes

C- Eu não sou mais chefe da sessão de cinema , junto com a doença eu cai em desgraça lá no arquivo nacional (agora estou me recuperando) houve um problema sério lá, eu acho que tem a ver com a minha crise (depois explico pra você que o cenário é apropriado) e como chefe da sessão de filmes eu fiz estágio na Alemanha, na França em vários países voltei e queria construir uma cinemateca dentro do Arquivo Nacional até que teve a crise da Cinemateca do MAM e nós oferecemos o depósito climatizado que já existia, a gente brigou muito para ter, a película precisa ter o controle da umidade da temperatura. Fato esse que causou uma briga lá com o grupo do Hernani, o Hernani queria muito que a cinemateca continuasse e o ele acabou, como uma fênix, fazendo a cinemateca do MAM voltar. Mas naquela época a Regina Nascimento Silva a diretora do Museu de Arte Moderna recebeu um laudo de um cientista alemão dizendo que a pinacoteca de

Gilbert Chateaubriand estaria sendo destruída sutilmente com o cheiro de vinagre que vinha da cinemateca, a síndrome do vinagre, e ela sem consultar ninguém, sem nada, porque se você for ao MAM o cheiro de Vinagre é muito forte, mas um dos motivos não é a negligência de ninguém, mas um dos motivos é que tá na beira do mar, controlar a humidade é muito difícil e os filmes de acetato avinagram e os de nitrato são inflamáveis isso é outra história. Mas dos anos 50 em diante o cinema passou a usar o acetil celulose, acetato, mas até então era o nitrato que é maravilhoso, existia um fã clube do filme de nitrato eu sou adepto também do fotograma e lindo, o preto e branco.

G- Esse pega fogo rápido também?

C- É, ele entra em combustão espontânea se alcançar uma temperatura de 41 graus, ele vai no processo, ele vai virando uma bomba, porque o nitrocelulose é material da indústria bélica e um dos exemplos disso, em minhas aulas eu sempre digo isso, não sei se você é fumante, se for tome cuidado, mas de madrugada no silêncio absoluto, acende um cigarro e bota perto do ouvido você vai escutar tac! tac! tac! tac! que o cigarro é feito de nitrato de celulose para não apagar, diferente daqueles outros cigarros que a gente tem que acender toda hora, cigarro de palha! e aí você bota no cinzeiro e ele vai queimando porque o papel tem esse banho e aí explode. A cinemateca de São Paulo pegou fogo, a cinemateca do México pegou fogo, têm vários casos de grandes incêndios por conta do nitrato. Pois bem... vamos recuperar o fio da meada.

G- Você falou das vertentes, começou com o político...

C- Deixa eu voltar pra aí, deixa eu falar primeiro que no Arquivo Nacional depois de muitos filmes da crise do MAM, hoje tem cem mil rolos de filme lá é maior que a cinemateca do MAM, só não é maior que a cinemateca brasileira

G- Mas é mais organizada?

C- É organizadíssimo, temos uma equipe, o MAM é diferente é voluntário e vive sobre o esforço do Hernani que é admirável e um maior especialista em preservação no momento, um historiador fabuloso, mas que criou esse ruído entre nós Arquivo Nacional e MAM, em razão dessa

transferência dos filmes. Mas é outro episódio. Enquanto isso o Arquivo Nacional estava sendo restaurado, fica ali no Campo de Santana antiga Casa da Moeda é um prédio belíssimo, nós ocupamos os fundos, no ano 2000 o conjunto arquitetônico inteiro foi restaurado, teve duas inaugurações a primeira com Fernando Henrique 2001 e depois José Dirceu, os políticos sempre querendo inaugurar alguma coisa. Esse conjunto arquitetônico do Arquivo Nacional você conhece? Tem um pátio lá, fica próximo da Central do Brasil eu queria que você me visitasse, eu te levo lá pra conhecer o Antônio que é o chefe da sessão de filme, cargo que já ocupei fui pioneiro. Quando vi aquele pátio interno, vi que dava pra realizar um grande evento e aí eu tive a ideia de fazer junto com a grande crise do MAM, de fazer um festival de cinema e que se chamou Recine, que é esse aqui que vou te dar. O Recine Festival Internacional de Cinema de Arquivo era exibido no pátio, no auditório, oficina, foi um grande evento que durou 11 anos até eu não suportar mais em 2011 brigar e um cara que era amigo meu, meu sócio, parceiro, colega da faculdade pegou o título dado por mim, levou, roubou, eu chamo isso de usurpação, vou nem falar o nome dele para não te contaminar. Eu estava aqui na minha janela e vi assim o nome Recine, uma semana antes de eu ir pro hospital. Então eu falei: pow não é possível cara o Recine eu fiquei assim olhando pra parede, caralho! como é que teve coragem! entendeu? uma marca criada por mim. Um evento criado para ser do Arquivo Nacional. Eu fiquei tão chateado com que aconteceu que não houve diálogo, hoje ele segue a vida com o festival que eu criei que tá lá no MAM, todo ano acontece e o Arquivo Nacional não comprou a briga jurídica (...) o Recine revoluções tá aqui a revista, mobilizou, recebemos o Marc Ferro de Paris, tinha tanta gente que tivemos que colocar duas telas do lado de fora pra dar conta do público, Marc Ferro veio para exhibir o Lénine par Lénine filme fabuloso que ele organizou, ai aquela praça virou o festival. Com o Recine que agora virou Arquivo em Cartaz, mas não quero virar curador de novo, eu estou querendo mesmo é criar uma midiateca no Arquivo Nacional meu projeto. Agora voltando ao que você falou, eu sempre tive uma atração muito grande pelo cinema documentário dos acontecimentos que eu chamo disso na época eu era o mídia ninja, Super 8 funcionava mais ou menos mesmo esquema, eu era militante, cineclubista, havia o cineclubes que criamos dentro da UERJ que se chama Racio-cine e nós então exibíamos filmes da Embrafilme, naquela época a Embrafilme tinha filmes em 16mm e filme Super-8 que a gente filmava e mandava revelar, filma hoje e revelava em 2 dias, editava naquele editorzinho e passava... às vezes passava como matéria bruta mesmo e mobilizava, eu filmava tudo, passeata, tudo que eu considerava importante, a derrubada do prédio da UNE na praia do Flamengo foi um

dos títulos do meu filme: Praia do Flamengo 132 que é um documentário sobre a derrubada do prédio, teve briga com a polícia, pancadaria. O primeiro incêndio do prédio da UNE foi em 64 e em 80 foi demolido, eu filmei em 80 a demolição e além do cinema documentário de caráter político, eu gostava muito de cinema experimental as vanguardas então eu gostava muito de fragmentar as coisas.

G- Você acha que tem como separar nessa época o experimental do político?

C- Não, dependendo da abordagem, mas sim se você tá defendendo a abordagem também, um filme experimental não deixa de ser também uma transgressão, a inovação da linguagem, a quebra do cinema linear, a briga contra o cinemão o filme linear contador de história, pra mim eu sou apaixonado por cinema de vanguarda dadaísmo, surrealismo, futurismo, tudo aquilo que aconteceu na idade de ouro da década de 20 do século XX. Um dos temas do Recine foi vanguarda e é uma edição que só tem 10 exemplares. Eu vou dar um pra você. Como você é amiga do Luís (Garcia) e do Lucas (Murari) nós temos projetos para continuar e ele me falou muito bem de você e da sua pesquisa não sabia da sua ligação com Cavi. Então o Ivan Cardoso estava fazendo um filme e ele disse: pow eu descobri que você foi o editor dessa revista Vanguarda. A revista toda amassada, eu dei um novo exemplar pra ele. Ele me convidou pra participar, mas aí eu fiquei doente e não participei que se eu participasse eu ia ficar mais doente porque ele é muito louco, o Ivan Cardoso, mas eu gosto muito dele e talvez eu me recuperando eu vou lá ajudá-lo porque ele está queimando filme, jogando ácidos para criar imagem. Então além disso nós fizemos desenho animado direto na película que é a Lisergia, talvez a única experiência à Norman McLaren fazia só com 16mm e nós fizemos em Super 8 com imagens reduzidíssimas, na verdade nem foi eu a fazer foi a minha ex-mulher junto com...

G- Qual o nome dela?

C- Rosana Teles. Eu acompanhava, jogava nanquim pra ver o efeito, eu acreditava muito que a revolução também passava pela linguagem, o poeta que escreveu: A memória é uma ilha de edição, o Waly Salomão, dizia que não há revolução a não ser da linguagem. Glauber também falava a linguagem é tudo, na verdade a comunicação, não adianta você fazer um filme

revolucionário sem uma linguagem revolucionária. Então, desenho animado direto na película, filme de experimental, documentário de caráter político e filme doméstico na verdade caseiro, não gosto da palavra doméstico, caseiro eu filmava meu filho, filmava parente...

G- Eu tenho um acervo muito grande Super-8 lá no Egito que a gente morou 4 anos lá

C- Tá, você me apresenta o Rubens Machado e eu te apresento a Patrícia Machado

G- Quando eu cheguei no Brasil em 78 eu lembro que o avião desceu aí abriu a porta bateram palmas porque pensaram que a gente era uma família de exilados, depois de muito tempo é que fui entender porque que as pessoas estavam batendo palmas

C- A volta dos exilados, Betinho, Brizola, Gabeira, Prestes. Que legal você tem filmes Super-8?

G- Tenho muitos. O Super-8 faz parte da minha vida.

C- Da minha total! Então vamos promover um casamento dos nossos interesses junto com outras pessoas, eles estão querendo organizar esse lance de cinema político caseiro, o Luís e o Lucas tão querendo pegar o Super 8 numa visão experimental e na linha de filosofia da qual eu já mencionei quais... e eu tô com o Felipe Cataldo, eu tou com ele bolando, ainda não começamos um cinema só vanguarda, exibir na Cinemateca do MAM só vanguarda.

G- Você conhece o surto do Super 8 da Paraíba?

C- Conheço que tenho um DVD que eu fiz um programa nessa linha, no canal Brasil eu fiz uma série chamada Super-8 tamanho também é documento.

G- Você tem essa série?

C- Tá no Vimeo você pode assistir todos, são 13 episódios. Tinha o projeto de fazer a

segunda temporada, foi quando eu fiquei doente. Esse programa chamou atenção, muita gente me procurou.

G- Em 2010 o Rubens me escreveu perguntando se eu conhecia você!!!

C- Ahhh!!

G- Desde então ele está tentando te encontrar

C- Faz 8 anos!!!

C- Pois bem, essa série, essa segunda temporada seria com um diplomata que foi representante do Brasil na época da libertação dos povos africanos: Moçambique, Angola, imagens incríveis tá comigo. E outras pessoas que ele bota no programa só que aí tô deixando no arquivo, se eu não tiver mais condições de fazer no Canal Brasil eu já falei com o Paulo Mendonça, André, eles querem, mas eu não tenho mais pique entendeu? Estou muito fraco! Mas se eu recuperar a força eu vou fazer a segunda temporada, mas, com o formato diferente, eu fiz com a Carambola do Terêncio Porto, Adriana Nolasco, não sei se você conhece? Que fizeram o Larica Total.

C- Deixe eu voltar...

G- E o Jorge Mourão?

C- Deixe eu voltar pra gente concluir, estou morrendo de fome! Aí quando acabou o curso na UERJ, o grupo falou: - E aí vamos acabar com tudo que a gente fez? Vamos continuar, cara! Aí existia um grupo chamado 'Um outro Cinema' do Antônio Garcia, e aí eu me juntei com o Antônio Garcia e com o Mauricio Lissovsky professor da UFRJ que também fez parte desse movimento.

G- Ele ta vivo!

C- Vivíssimo!

G- Você tem como me colocar em contato com ele?

C- Claro! Mauricio da aula de comunicação na UFRJ, Jorge Mourão vive em Trancoso e aqui na Senador Dantas e estou bolando um filme que o Cavi vai fazer, mas ele já tá chateado com o Cavi porque o Cavi promete e fica adiando

G- Vou colocar pilha no Cavi, vou falar pra ele que estou fazendo essa pesquisa. Não tá pronto?

C- Não, fez uma demo muito mal feita, a gente nem viu como ficou, o Mourão ficou puto porque ele que ver a demo, eu dei uma entrevista...

G- Ele não te mostrou?

C- Não sei como ficou

G- Ele deve ter tentado vender pro canal Brasil e não conseguiu!

C- Ele não deveria ter mostrado pro canal Brasil sem antes ter mostrado ao Jorge e pra mim.

G- Estou especulando!

C- É, o Jorge Mourão tá muito mal, ele foi pra Inglaterra, da Inglaterra foi pra Alemanha, ele chegou lá teve perfuração no intestino, aí só sobreviveu porque tava na mão de alemães, aí ele voltou com os grampos, não tinha ninguém aqui no Brasil capaz de tirar os grampos, e ele tá mal qualquer momento pode acontecer alguma merda com o Mourão...

G- Eu quero filmá-lo

C- O Luiz Rosemberg tinha que fazer um depoimento também, ele não fez

G- O Luiz? seria sobre essa fase do *Loft* do Mourão?

C- Aí o Luiz ficou meio chateado com o Cavi e falou que não ia dar entrevista não. Aí o Mourão não gostou que o Rô falou isso: - qual é Rô você teve lá mais de 20 vezes, lá no *Loft* não quer dá um depoimento.

C- Deixe eu voltar... Aí o grupo de Super-8 da UERJ não querendo se dissolver, eu encontrei a ESDI, ali estudou Nelson Motta e era dirigido pela Carmem Portinho, uma sufragista da década de 20, ela era uma pessoa importante aí eu fui conversar com ela, a gente tava querendo fazer um cineclube existia lá um atelier super 8, a gente queria fazer aqui aí ela perguntou que que vocês querem? a gente vai exhibir aqui, pra inaugurar o Limite do Mario Peixoto o Glauber falava isso era um filme muito falado e pouco visto.

G- Ele escreveu uma crítica sem ter visto o filme só foi ver depois

C- É, porque o Mário Peixoto filmou 16 quadros por segundo, quando o cinema se tornou sonoro se tornou 24 quadros por segundo e aí não aceitava no ritmo o Chaplin, o Chaplin também é cinema da época da manivela, o cara acelerar agitava tudo, mas muito provavelmente na época do Chaplin o filme não tinha aquela velocidade que nós conhecemos hoje, era um pouco mais lento. Aí eu falei existe outro filme que é muito falado e pouco visto que é do Ivan Cardoso O Nosferatu de Copacabana que é com o Torquato Neto e Scarlet Moon.

G- Eu vi no filme do Torquato!

C- Não! do Torquato a gente não exibiu! o Ivan não deu as imagens, aquilo ali é outras filmagens

G- Eu tenho um amigo que trabalha com o Ivan o Gurcius Gewdner ele trabalha no arquivo do Ivan.

C- O melhor amigo do Ivan é o Remier, é um cara fantástico. Aí eu soube que o Ivan não cedeu as imagens do Nosferatu de Copacabana, inclusive a Scarlet Moon não aparece no filme que

você assistiu, que eu assisti e a cena mais importante é eles na praia e eu peguei uma foto e botei no Jornal do Brasil anunciando que seria enfim exibido o Vampiro de Copacabana de Ivan Cardoso um filme muito falado e pouco visto comparei com O Limite pra quê? cara choveu gente e pra completar o Glauber tinha acabado de falecer e eu filmei o velório do Glauber, peguei o material bruto virou A Degola Fatal título do filme

G- Eu nunca vi esse filme, ele circulou?

C- Circulou pela programadora Brasil, isso é fácil de encontrar

G- Você é o diretor?

C- Eu e o Ricardo Favilla, o Ricardo por causa de uma sequência, brigamos, todo conceito é meu, a maioria das filmagens foi feita por mim, mas, ele tem uma sequência lá que ele filmou e aí vamos dividir esse negócio, conseguiu o dinheiro no Minc, o filme passou para 35 mm e circulou o Brasil todo, assim, pouco visto, 17 minutos que é uma visão do Superoitista daquilo que o Silvio Tendler fez com Glauber O Labirinto, nós fizemos no estilo Di de Glauber a gente fez uma linguagem dionisíaca e aí deixa eu recuperar... a Carmen Portinho eu falei vou passar como introdução como Cine Jornal o velório do Glauber e depois Ivan Cardoso com O vampiro de Copacabana, mas eu não avisei pra ninguém que o velório do Glauber seria exibido e aí todo mundo ficou chocado com as imagens impactantes sem necrofilia do velório do Glauber e o sepultamento depois eu dei uma melhorada e virou a Degola Fatal que você vai ver que tem logo no começo imagens dos filmes do MAM no corredor do Arquivo Nacional na época da transferência dos diretores que não queriam ir pra São Paulo a maior parte dos filmes e isso é minha discussão com o Hernani, a maior parte na verdade é o Gilberto que recomendaram (Intervalo Clóvis pede uma Coca-Cola) aí, o Gilberto Santeiro recomendava que todo mundo mandasse pra São Paulo e a gente era uma briga enorme porque eu falava chamava o João Sócrates que é um grande atuante na área e a Federação Internacional de Arquivos de Filme defende vários depósitos de filme, se você colocar tudo num lugar só se pega fogo você perde tudo, e aí eu falava fala que o Arquivo Nacional também tem um depósito, que o Barretão e a família Farias, vários diretores não queriam mandar pra São Paulo pra cinemateca brasileira, queria que ficasse aqui, o Nelson Pereira dos Santos e aí

muita gente deixou os filmes no Arquivo Nacional. Por que que estou falando isso? Sim aí o velório do Glauber, o que aconteceu, a Carmen falou tudo bem passe. Aí teve aquela inundação de pessoas para assistir um filme que todo mundo queria ver, só que o Ivan me pregou uma peça, pregou uma peça em todo mundo, ele falou assim, ó tem esse tolinho aqui passa aí pra... e eu naquela época era adepto de passar qualquer coisa não interessa, aí perguntei não tem título? E aí depois do Glauber passei o filme, e o filme era duas mulheres nuas transando, a Carmen Portinho viu ficou escandalizada e me chamou pra direção mandou interromper a sessão e falou: - o que é isso menino? É um filme. Isso é uma pornografia. Avançada para algumas coisas retrógradadas pra outras, aí eu falei: pow Carmen você vai entrar, eu vou chegar lá e dizer a exibição do Vampiro de Copacabana vai ser cancelada porque a Carmen Portinho não gostou vai pegar mal pra você, você vai passar como censora, ela ficou num impasse assim. Eu falei vamos fazer o seguinte eu passo o filme e é a primeira e última sessão e a gente vai procurar outro lugar depois aí então faça isso também quero ver. Eu cheguei lá e avisei pessoal! Não dei detalhes que a Carmen Portinho tinha ficado escandalizada, mas eu disse a primeira e última e todo mundo ohh!!! e eu vi que tinha um cara lá no fundo sorrindo pra mim não conhecia, pô esse cara tá rindo e aí passamos o filme foi uma loucura, aí todo mundo foi embora. O cara chegou e aí vamos atravessar a praça? Como assim? - Eu tenho um *loft*! Aí conheci o *loft* do Mourão e aí nasceu a Sala Terra Super-8. Na minha série tem um episódio dedicado ao Mourao.

G- Você falou desse rolinho aí, um filme de uma cineasta sergipana chamada Ilma Fontes O beijo, ela e a namorada dela nuas se beijando e não chega a transar

C- Que ano?

G- 1980, o surto de Super 8 de João Pessoa tem homens transando e mulheres transando porque tem uma coisa muito forte do Super-8 com a militância...

C- É claro porque naquela época os países nórdicos exportavam cinema pornô aqui, era em Super-8. (Papo sobre algumas franquias pornô Vídeo Brasileirinhas e etc.). Agora lá em São Paulo encontraram no cine Normandie nos fundos, um monte de lata de filme grande parte é pornográfico e Hernani está indo pra São Paulo e os filmes talvez tenham como destino a cinemateca do MAM

que eu sou defensor também da preservação dos filmes pornográficos. Quando eu trabalhava no CPDOC a gente fazia a História da elite política brasileira aí o Gustavo Capanema a gente ia lá na casa pegava tudo, uma das coisas que eu tinha mais tesão era pegar tudo produção intelectual, objetos e depois ia separando, identificando. Um político desses, eu fui chamado pra fazer o levantamento de material e eu vi que tinha um filme pornô aí o pessoal falou joga fora! eu falei vou jogar não, isso não é documento, eu falei é, e mais o filme tá parado no meio, significa que ali ele alcançou o orgasmo (risos). O Rui Barbosa coleciona receitas, ele era adepto da homeopatia, é uma briga enorme porque queriam jogar fora, eu sempre fui contra descartes e julgam a História sem uma avaliação criteriosa. Então a sala Terra voltando lá nasceu ali no *loft* do Mourão e eu tava falando se você assistir o filme da minha série do canal brasil o segundo bloco do episódio dedicado a Jorge Mourão acho que vai passar amanhã é ele em frente ao *loft* reclamando, o Mourão tá com 70

G- Mas ele mora lá?

C- Não

C- Era um armazém em cima funcionava o *loft*

G- Poderia virar um projeto!

C- É a ideia dele, o Mourão vai gostar de você, fizemos muita coisa lá no *loft* do Mourão, tem muita coisa que eu posso contar pra você em outro momento e uma delas é o cinejornal, que o Mauricio de Sovis chamou de Cinejornal Leite Divergente que alguns deles estão nessa série a gente fez assim: inclusive a gente recebia Edu, Pola, Zé Araripe lá da Bahia.

G- Edgar Navarro?

C- O Navarro, hoje é o dia do Navarro Abaixo a Gravidade que tou doido pra ver, de Curitiba de um grupo lá e também o Silvio Back, eles mandavam pelos correios o filme que a gente exibia. Tinha uma sessão surpresa, a gente filmava na segunda, terça, revelava e exibia na Sexta

Feira em primeira mão, mas assim coisas bobas, enfim manifestação política na Cinelândia e era o Cine Jornal do Cacete, tinha uma vinheta e um desenho animado. Deixe ver como continuar. Aí durou um bom tempo até que acabou, coincidiu com o nascimento do meu filho e aí a vida tomou um outro rumo. Aí eu passei a ser mais funcionário do Arquivo Nacional, colecionador de filmes do que produtor, nunca parei de fazer filmes, estão todos guardados não sei como vou fazer para editar.

C- E aí a gente pode continuar outro dia que estou me sentindo meio fraco?

G- Pode! isso aqui já me dá uma força.

C- Fica marcado o seguinte: amanhã a gente pode se encontrar, a gente pode ter um encontro lá no CCBB, eu não sei a hora!

G- Quando você souber você me passa uma mensagem. a gente descobre

C- O Chico me manda a programação, a outra vou te apresentar a Thais e a Patrícia

G- Elas estão fazendo para fazer mestrado?

C- Não, já são doutoras, ainda vou conversar com elas, a Thais é mais ligada ao cinema doméstico, ela escreveu uma tese, ela me deu eu li, tem aquela coisa acadêmica que me incomoda, todo mundo me pergunta por que que não tenho mestrado, doutorado? Eu falei que ao invés de estudar eu fiz, eu não me ausentei da instituição para fazer, mas eu defendo quem acredita. A Patrícia é mais ligada ao cinema engajado e político ela se apaixonou com o filme da Jesse Jane a Sequenciadora do Avião 70 que deu errado ai ela ficou presa 9 anos , ai a Nely entrou clandestinamente filmou e levou pra Anistia Internacional em Estocolmo para denunciar que existia, então um filme de uma importância, ela me deu o filme eu escondi no Arquivo Nacional, a Jesse me deu ela trabalhava no caderno de Terceiro Mundo la numa editora uma revista chamada caderno de Terceiro Mundo de Neiva Moreira e tinha a ver com os grupos do Uruguai, os movimento de guerrilha da América Latina e a Jesse saiu da cadeia foi trabalhar lá, chegando lá ela me deu o filme e falou: - salva esse filme. Minha coordenadora naquela época achava que Super-8 não tinha status e a visão pequena, hoje os sociólogos, etnólogos, antropólogos acham o

maior barato, não precisa ser isso tudo pra saber que cinema Super-8 é legal! Na época, agi clandestinamente criei uma estante só de Super-8 escondido. Até que um dia descobriram aí eu fui acusado de agir clandestinamente dentro do Arquivo isso me custou um cargo e eu falei poxa o Arquivo tá vivendo um momento de memórias reveladas, a comissão da verdade, esse material eu salvei aqui dentro vocês têm é que bater palma pra o que fiz não me punir eu protegi de destruidores, foi um pau do cacete eu acabei me ferrando, mas salvei os filmes

G- Continuam lá?

C- É, peguei chamei a Jesse, eu tenho um programa no canal Brasil e seu filme foi questionado por que tá comigo, vamos fazer uma entrevista? e a Patrícia Machado se interessou muito por esse filme. Ela aparece na cadeia com o bebê, hoje é uma senhora, muito legal. Hoje ela está em exílio porque o país nem a época da Dilma aceitou ela. Aí eu continuo no próximo encontro, tá bom?

G- Muito Obrigado

C- Boa Noite!

Entrevista com Luiz Arnaldo Dias Campos

L- Então, meu nome é Luiz Arnaldo Dias Campos. O filme chama – aonde quer que ele esteja, ele ainda é um filme – chama “Novembro Triste”, foi um filme documentário feito em 1974 sobre as eleições daquele ano. Era um documentário de criação com muitas entrevistas, viagens, e que defendia o voto nulo.

GC- O ano que o MDB ganhou né?

L- Foi o ano que o MDB ganhou. Foi uma vitória estrondosa do MDB. Hoje olhando assim acho até um filme... devia ser um pouco sectário, né? Que eu não tô aqui pra vê-lo outra vez. Ele não tá aqui pra gente vê-lo outra vez. Mas era um filme bem humorado, era engraçado.

GC- Fala da geladeira aí.

L- E o filme foi levado quando o DOI-CODI invadiu a minha casa. Eles saquearam a casa, levaram os livros, levaram fogão, levaram aparelho de som, levaram geladeira e levaram os dois carretéis onde estava o filme. Era um filme longo, era um filme que tinha uns 40 minutos. Depois devolveram tudo, menos o filme. O filme, não devolveram. Devolveram até a geladeira. O Jornal O Dia fez uma matéria “Geladeira que entrou numa fria”, mas o filme, não devolveram.

GC- O que te impulsionava a fazer filmes naquela época?

L- Bom, nesse ano de 74 eu estava entrando na Universidade Federal Fluminense pra fazer cinema. Na época só existiam dois cursos de cinema no Brasil, um da USP e o da Federal Fluminense, criado pelo Nelson Pereira. O curso foi desmontado em Brasília, foi proibido em Brasília, e ele conseguiu um nicho na Federal Fluminense. Você fazia dois anos de básico, de comunicação, aí depois que você fazia os dois anos a UFF oferecia cinema, além de jornalismo e publicidade. Então eu já estava metido, já tinha escolhido.

GC- Mas tinha um circuito de Super 8 que rolava assim né?

L- Tinha, tinha!

GC- Nessa época tinha o filme do Sérgio Peo, o "Esplendor do Martírio", né?

L- O Peo é um super amigo meu. É "Esplendor do Martírio". Você tinha Ivan Cardoso. Você tinha o Pompeu. Você tinha muita gente que trabalhava com Super-8 e fazia produções bem acabadas. Tinha muita coisa de Super-8, era bom demais.

CLOVIS MOLINARI JR.- Você se lembra de Edson Gomes?

L- Tinha o Sartori, de São Paulo...

G- No Rio de Janeiro?

L- Aqui no Rio, que eu me lembro, eu lembro do Peo, lembro do Pompeu e do Ivan Cardoso. Desses três que eu me lembro. Tinha um curso que Digão fazia também, era o curso prático de cinema da FEFIEG que ficava ali na antiga sede da UNE, que era a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara, que hoje é a UNIRIO, então tinha um curso prático de cinema, curso livre e tinha uma gente muito boa que estudava lá, o Rezende, o Sérvulo Siqueira dava aula, o Vicente... era um dos pontos que se aglutinava o pessoal que tava querendo fazer cinema aqui no Rio.

GC- E quem coordenava os cursos? Quem administrava?

L- No da UFF, que era um curso oficial, era um curso de bacharelado, era o Nelson. Povo não gostava, mas era ele. Nelson foi um grande da UFF, depois foi do conselho universitário, etc. É o fundador do curso de cinema da UFF. O curso tem esse galardão. A primeira luta que fiz no movimento estudantil foi contra o fim do curso, foi quando conheci o Nelson. Contra o fim do curso de cinema, que queriam acabar com o curso de cinema, porque no vestibular tinham entrado só seis pessoas que queriam fazer o curso de cinema, hoje essa multidão. Então queriam acabar o curso, aí apareceu o Nelson com os dois que se formaram com ele, que era o Tizuka e o Lael.

CMJ- O Lael Rodrigues?

L- É, que fez o “Bete Balanço”.

CMJ- Sim, sim. Morreu precocemente.

L- Aí conseguiram manter o curso. O curso era muito bom, Valtinho deu aula no curso, Jofre deu aula no curso, o Arthur Omar deu aula no curso, ...

GC- da UFF?

L- é, da UFF.

GC- e esse outro que você falou?

L- Esse outro era o Vicente, mas agora não tô lembrado do sobrenome dele, que era o coordenador. Eu me lembro do professor de linguagem, Sérvulo Siqueira, que hoje mora em Petrópolis.

CMJ- O Sérvulo! Que escreveu na Oceano e Cultura sobre a Idade da Terra do Glauber! Inesquecível!

L- Pois é o Sérvulo!

CMJ- Ele era cabeludão...

L- Isso, tem um filme sobre o Milton, super bonito.

CMJ- Porra, Sérvulo tá em Petrópolis?

L- Tá em Petrópolis.

CMJ- Não é Teresópolis, não?

L- Ou Teresópolis, acho que é Petrópolis, ou Teresópolis, não sei...

CMJ- André Andrias você conhece?

L- Eu acho que eu conheço.

CMJ- Então o André tá procurando por ele.

L- Ele tá lá. Vou te mandar notícia dele. Eu tenho ele no Facebook.

CMJ- Então, você me passa, porque ele fez Super-8.

L- Fez, Sérvulo fez tb.

CMJ- Sérvulo fez, esse cara é muito bom.

L- O final do filme do “Novembro Triste” é um diálogo entre eu e Sérvulo, falando sobre o filme, tipo: “- levou um ano pra ser feito” “- é, levou um ano!”. O Sérvulo... era o filme. O filme sou eu, o Sérvulo participou, e o Joatan na época participou. Mas o final do filme é muito bacana, é em off, um diálogo meu com Sérvulo: “- Pô, levou um ano pra fazer!” “- é, levou e tal, mas o tempo confirmou a tese do filme e tal”.

CMJ- Como era o nome do filme?

L- Novembro Triste.

GC- De que ano?

L- Ele ficou pronto ... ele foi filmado em 74, ele ficou pronto em 76.

CMJ- E porque Novembro?

L- Por causa que era o mês da eleição na época.

CMJ- Ah, era novembro? Nossa, depois passou para outubro, né?

L- é, mas antes era novembro, mês da República.

CMJ- ah, é 15 de novembro (risos).

GC- Muito Obrigada.

L- Obrigado você.

Segunda entrevista com Clóvis Molinari Junior

Clóvis – Madura ali.

Gabriela Caldas - É.

C – Filme

GC – Filme caseiro.

C - Caseiro, você viu ali meu filho brincando, ali é o sótão, e eu morei naquele sótão, embaixo morava meu amigo André Andris, com a Cléa Cury, jornalistas que trabalhavam para Filme cultura, Embrafilme. E aí muito amigos, muito amigos mesmos, André, a Cléa até que sumiu agora, mas o André é muito meu amigo, trabalho ele é precarista, trabalha no Minc, um escritor genial, aí é, aí naquele lugar nós exibíamos filme, ali naquele terraço, assim, você viu que minha ex-mulher.

GC- Sim. Pendurava as roupas.

C - Pendurou. Fraldas

GC - As Fraldinhas

C - Fraldas de tecido naquela época, né?

GC - Agora fiquei babando, achei o lugar fantástico, ainda existe nesta vida?

C - Não, não, aquilo lá foi todo destruído, virou uma empresa da Varig, a Bavária, que tem um escritório ali.

GC- Hum

C - É aquela rua Barão de Muritiba. Sabe na Glória;

Gc - Sei

C - Ali tem um CIEP Tancredo Neves.

Gc - Sei

C - Não tem uma ruazinha assim que sobe.

Gc - Tem, que tem um barzinho

c - Tem um barzinho na esquina.

Gc - Cheio de cachaça

C - Isso, você sobe, sobe, sobe. Você sobe, sobe, chega lá onde eu morava, sobe mais ainda você chega na casa do Adolfo Bloch, aí você desce e quando você descer você não está descendo mais na Glória, você sai na praia do Flamengo.

Gc - Entendi.

C - Aquele lugar era um lugar, um local não institucional, é, eu não considerava nem minha casa, terraço ali, a gente recebia gente da França, interessadas apenas em filmes de vanguarda. Não queriam documentário, narrativas, só queriam filmes experimentais só isso, duplo. Aí eu ia lá e exibia, sabe, eu gostava, eu tinha o meu projetor. Uma vez fiquei passando, fiquei me deliciando com o filme, o filme tinha tava todo no chão, que o carretel traseiro parou e aí a foi empurrando pra fora, como no passado, o passado você tinha um lugarzinho assim na época do Chaplin, num

era projetor, que descarrega um, recolhe o outro, ia caindo num cesto. Ah, então se você fizer seu trabalho sobre o Super 8, se você não se restringir ao Rio de Janeiro...

GC - Eu vou me restringir ao Rio.

C - Se você se restringir ao Rio a gente topa, a gente então faz um mapa, faz uma topografia de onde aconteciam as coisas, quais os grupos, eu vou de dar então, um ou outro cinema, o *loft* do Mourão foi apenas um espaço, ele não criou nada apenas liberou um espaço, ele não criou nada, ele apenas liberou pra gente fazer a Sala Terra, que era o nome que eu dei em homenagem a Glauber, Deus e o Diabo na Terra do Sol.

GC - Certo.

C - Por que eu passei pelo bondinho, você já ouviu essa história, eu passava por ali, assim naquele lugar e via: “Glauber está aqui”, era o Mourão, falei pô, cara, que será? Quem é esse cara? Até que naquela sessão famosa lá na AERJ.

GC - Isso está escrito.

C - Tá tudo escrito.

GC - Eu vou mandar pra você depois.

C - Então, se você escrever sobre o Movimento Super 8 no Rio de Janeiro, a gente tem as sessões informais, as sessões formais e institucionais e as sessões de vanguarda, esse pessoal, assim é, independente como é o Mourão, e não foi só o Mourão.

GC - Que tem um aspecto experimental, né?

C - Mourão espaço meio louco que tinha travesti, não sei o quê, não sei o quê lá, o institucional era UERJ, a AERJ, a UFF, a UFRJ passava filme lá também e o Cineclube Glauber Rocha, ficava lá na Tijuca numa igreja, um padre progressista liberou um espaço lá e foi criado pelo Marcos Aurélio Marcondes, o todo-poderoso hoje da distribuidora de filmes, mas o Eduardo...

GC - De qual filme, qual distribuidora?

C - É, esqueci, é, não sei se é *Downtown*, não sei, acho que é

GC- Califórnia, *Downtown*.

C - Não sei, ele é o cara que se deu bem, mas ele era o cabeça da Federação do Cineclube da Cidade do Rio de Janeiro. É isso que você não pode desvincular, o Super 8 do Cineclube. O Movimento Cineclubista era uma coisa que tem uma politização enorme, porque era um espaço de debate, de encontro. Naquele tempo, cara, um grupinho reunido era uma conspiração, então o cinema era uma forma também de você se encontrar e não parecer que você estava se organizando politicamente. E aí o, então tem, olha só, tô só de cabeça, depois melhora, a ACM, incrível, a Associação Cristã de Moças na Lapa, ali o Dudu, meu amigo Dudu, aqui ó, o Dudu é, pode dá uma entrevista com você, ele criou o cineclube lá.

Gc - Como é o nome dele?

C - Luiz, Luiz Azevedo, Luiz Azevedo...

Gc - Tou com medo de botar o nome de pessoas, e elas já tiverem...

C - Não, não, você vai conversar com ele, ele é maravilhoso. Ele é meu médico.

Gc - Tiverem morrido, alguma coisa...

C - Não.

Gc - A Aniele tá viva?

C - É que você tá com pouco tempo, esse é que é o problema.

Gc - Era até o dia 14, era até segunda passada, só que...

C - Puta merda, esse é que o problema

GC - Não, mas então vou modificar o que eu posso...

C - Não, não, não, você não coloca o *loft* e o Mourão no centro das coisas, isso não é nem aqui, Dudu, Dudu Azevedo.

Gc - Aniele tá viva?

C - Aniele só fez um filme...

Gc - Da Jane...

C - Da Jet Jane

Gc - Mas eu acho importante

C - Ela tá viva, tenho o contato dela, mas ela vai dizer que ela filmou pra destino internacional, ela só fez aquele filme, ela não fez mais nada...

Gc - Sei, mas é uma forma...

C - Que foi levado para Estocolmo pra provar que

GC - Sim, eu vi tudo.

C - Ok

Gc - Vi tudo seu (risos)

C - Mas olha só

Gc - hum

C - Você pode fazer rapidamente um histórico rápido, da partida de uma entrevista comigo num momento mais que eu tiver mais prosa, longe

Gc - Isso só depois

C - Não ó depois a partir de segunda

GC - Segunda-feira eu já tenho que entregar.

C - Oh meu deus, então.

Gc - Vou entregar do jeito que tá, eu vou dá uma modificada, tirar um pouco a centralização do

Mourão, explicar que vou falar sobre esse

C - Você não pode, ele não te impedir que você mencione que ele existe e nem que o *loft* existiu.

GC- Mas ele faria isso, você acha que ele faria isso?

C- Não, ele não vai te censurar...

GC - Ele tá com muito ódio de mim.

C - Não, não acredito

GC - Se eu mandar um email pra ele?

C - Não, não. Olha. Eu vou fazer isso. Eu vou me encontrar com ele.

Gc - Hum

C - Aliás não vou me encontrar não, a partir de sexta feira, é que segunda-feira você tem que pegar, mas na sexta-feira vou encontrar com o Muraro e com o Luís.

Gc - Eu vou também.

C - Você também, aí se eles toparem, que é lá no MAM, que eles tinham um espaço lá no Mam, o MAM também é um outro local que passava Super 8. Olha só, tenho que lembrar tudo. Os locais, o público...

Gc - E a efervescência cultural assim, não só o Super-8, mas todas as atividades

C- Enorme, o filme de 16mm distribuído pela Embrafilme...

Gc - Algo assim no campo das artes...

C - Os filmes proibidos, só vou falar só vou falar mesmo da parte do audiovisual, existe artes plásticas

Gc - O happening, uma coisa que tava...

C - Não, o happening não existia.

Gc - Não, tirei.

C - O que existia era a Poesia Processo feita com mimeógrafo, o meu amigo...o, o meu amigo, puta merda, como eu que eu posso, minha cabeça tá uma merda...

Gc - Torquato

C - Não, não, não, o nome dele, o poeta que é muito amigo também do Jorge

Gc - O Peo fala muito desse mimeógrafo, o Chacal.?

C- Não, não ele morreu, ele morreu, oh negócio, depois eu lembro, no momento certo. É, outro ponto de encontro cultural não era dentro do MAM. Naquela época a gente não tinha medo de bandido, a gente tinha medo da polícia, por causa dos movimentos organizados. Então ali no muro, aquela muralha, como é que é o nome daquilo?

Gc - Ah, eu sei

C- Aquilo não é muro, aquilo é.

Gc – Batente?

C - Ai meu deus, ali onde depois vem as pedras e vem o mar. Ali muitos grupos eram de poetas, de músicos, de cineastas, que a gente ia MAM e via o filme, saia e ficava debatendo lá fora, é... existiu não como movimento, mas existiu o uso do super 8 pelos artistas plásticos...

Gc - Sim

C - Né , pô, como Hélio, Lygia, tem um monte

Gc - Hélio Oiticica, Lygia Clark

Gc - André parente

C - Então isso tudo você entra na internet, você pega todo mundo que usava, é, Super 8, se você fizer teu trabalho falando sobre o Super 8 no Rio de Janeiro, espaços, assim diferentes um dos

outros, desde o ambiente doméstico, passando por universidades, igrejas e museus, cinemateca, no caso do MAM, você fecha teu trabalho, você fecha teu trabalho.

GC - É porque eu não estava falando não tanto do espaço.

C- E aí, aí entra a parte conceitual, isso é topográfico...

Gc - É

C- Agora do ponto de vista conceitual é que eu falei pra das vertentes, existia quem gostava de cinema experimental, completamente contrário ao cinema linear...

Gc - Narrativa...

C - Takes demorados, o próprio Mourão, é um caso desse, câmera trêmula, existiu o cinema político, ou seja, filmar as manifestações, as greves, as passeatas, mobilização popular, do sindicato. Existia o cinema doméstico que é muito, que eu gosto muito, que é filmar dentro de casa, dedicado a família, é...

GC- Sim

C - É, já falei pra você do Racio-Cine, do cineclube que a gente tinha na UERJ.

GC- Raciocínio era o nome?

C- Rácio tracinho Cine

GC- Cine, certo...eu tava botando o... das

C- Era o nome que o poeta do grupo deu para o nosso grupo de Super-8, do Ateliê de Super-8 da UERJ

Gc - Era o coletivo. Certo.

C - O Ateliê de Super 8 da UERJ era o nome da UERJ que nós demos pra UERJ. Dastrixuplas era o nome que um poeta do grupo que deu para o nosso próprio grupo

Gc - Foi após que encerrou o curso

C - Depois lá dentro, é. Não, não...durante o curso.

Gc - Ah tá

C - Durante o curso de história lá no 9º andar da UERJ. É... aí você vai conseguir independentes dos locais embora você possa mencionar quais os locais diferentes. É falar qual é. Isso a gente pode conversar na sexta-feira pra já fechar no fim semana

Gc - Sim

C - O que mobilizava as cabeças das pessoas, por que queriam fazer Super-8, como eram os anos 70 e 80...

GC - Né, isso eu tenho alguma noção.

C - Isso é uma coisa que você tem noção, mas ouvindo de uma pessoa que viveu aquela época...

GC - O Sérgio Campos fala bastante.

C - Então, faz isso, e o *loft* você cita como um dos espaços que não era só de Super 8, exposição...

GC - A galeria

C - Cedia, uma galeria de arte, ele cedia para locação de cineasta para filmes, como a Lira do Delírio, Rio Babilônia...

GC - É, coloquei tudo isso no projeto.

C - E ele é um superoitista desorganizado, mas que os filmes deles você vê como é que são...

Gc - É tipo Accionismo de Viena, só que seria um Accionismo Tropical.

C - É mais ou menos isso, só que, não sei se você percebeu ele é muito, se auto referencia o tempo todo.

GC - É, ele é bem egocêntrico.

C - É, eu, eu, eu, entendeu, e, é na verdade, ele é o único cara que eu conheci que pegava a

filmadora, eu pegava a filmadora e saía filmando o mundo.

GC - Ele se..

C - Ele pegava e virava, então na verdade ele era selfie.

GC – O precursor do selfie? (risos).

C - É, é exatamente

GC - Eu pensei nisso vindo pra cá, sabia?

C - A punheta que ele bate, ele botou, ele botou a câmera numa posição, foi lá e se masturbou. É, ele é muito voltado para si mesmo.

GC - Hã?

C - Mas é uma forma de fazer arte, assim, o Glauber também fazia isso...

GC- Eu sabia, é, eu tenho uma amigo que faz isso também.

C - Mas enfim é um direito, é uma coisa que não desfaz da radicalidade, do importante. Quem vai fazer o *loft* ponto doc é o Cavi, vai ser um filme, esse promo não vai dar certo, sei que não. Inclusive no meu diálogo com o Mourão vou falar: Primeiro - não gostei da promo. Foi feito para não ganhar nada, pra ser negado. Esse, sabe, não é moralismo, esse simplesmente por que eu conheço Paulo Mendonça, sei que ele vai falar o Canal Brasil não é pra...

GC - Fica meio gratuito, esse monte de cenas, assim, apelativo, sabe, achei apelativo...

C - Mal feito, mal feito, poderia ser feito de um jeito, eu faria de outra maneira. Você viu que eu fiz com ele?

GC- Hã

C - Com o filme Traller, Traller, você que eu fiz, não tem, só um momento que ele levanta lá com as correntes e aparece ele com o pauzinho dele e acabou. Agora, cortei a punheta. Não quis aquilo. Pra quê vou querer ficar mostrando? Não me interessei por aquilo. Mesmo porque eu sabia que o

Paulo Mendonça ia falar, pô Clóvis isso não vai dar pra passar.

GC - Vai passar de madrugada

C - É, falei, não, não, não. Só por que ele tá nu nas correntes passou meia noite e eu queria que pô, repetir às 4 da madrugada. Eu queria que o Super-8 fosse num horário mais assim pra todo mundo como cinema doméstico...

GC - Qual foi a repercussão da série?

C - Enorme, por que muita gente me procurou e doou aí, tou com um monte de filmes...

Gc - Ah eu ia te doar os meus também, isso que eu ia falar quando for pra Aracaju...

C - Então, eu aqui tenho um depósito aqui.

GC - E tem como telecinar? Botar pra digitalizar?

C - Não, não. Aí eu não sei como é que vai fazer por que. E no meu caso, não sei o que você filmou, mas como eu filmei muita coisa de caráter político, diretas, prédio da Une, não sei o que.

GC - O meu, Egito

C - O meu amigo, Antônio Venâncio, que é uma pessoa lúcida, brasileira, ele pegou, ele levou para digitalizar em 4k, e ficou um espetáculo, entendeu, a digitalização dele. Ele levou tudo que é meu. Inclusive ele tem que devolver, tava até esquecendo disso. Ah, mas eu confio nele. Aí na sexta-feira mesmo, porra, amanhã né cara? Caralho não vou conseguir descansar minha cabeça.

GC - Você tá entendendo mesmo...

C - Não estou nem mais pensando na sua dificuldade que insiste que é real, mas na minha que estou entrando em parafuso com esse evento e eu não gostei nem um pouco de convidar amigos, tinha um jornalista que você mesmo viu e vê a censura aos jornais. O cara chamou a senzala! no movimento, no evento ligado a 130 anos de abolição da escravatura, você viu, todos negros!

GC- Ah

C - Foram lá obedecendo ordens do senhorzinho da casa-grande e recolheu todos o jornal da ASSAN que critica, mulher e na, que critica duramente a diretora, porquê? porque o ministro veio, e como o ministro veio, ah, foi feito uma exposição e na exposição, eh, todo mundo sugeriu e uma das minhas amigas , aqui a chefe da sessão de filmes, eu também criei a sessão de filmes daqui de dentro, não existia, ela pegou e sugeriu que o ministro visse ah... o filme da Jesse Jane.. Entra e sai aqui. É, aí a diretora falou: "não, não isso não". O filme que a Jesse fez na cadeia, no com o bebê, ficou presa na cadeia nove anos, "não", aí mostrou um outro documento, falou, isso também não, aí ela pegou, aí Aline falou "mas que absurdo", falou, 'que absurdo". A diretora: "Absurdo porque?", ela assim falou, olhou pro lado e ninguém a defendeu. Agora tá com a cabeça à prêmio.

GC - E esse jornal não vai piorar as coisas ou não?

C- Não. O jornal denuncia essa assessora por que a diretora não deixou

GC- Mas acho que segurou a onda dela então.

C - Hã?

GC - Assim, a diretora não vai ficar com mais raiva por conta do jornal?

C - Quem tá com mais raiva é ela, a ASSAN, a Associação de Servidores que quem critica é ela, que agora, porra, ela tá comprovando que é assessora.

GC - Então ela não vai ser demitida.

C - Não sei, ela pode ser exonerada do cargo, demitida não, por que ela é concursada. Mas eu tou falando isso pra você por que...

GC- Ah sim!

C - Porque tou com a cabeça, cara não aguento mais, queria tanto dormir tranquilamente, sabe, tenho dormido mal. Por que não tou só participando do Nelson, essas coisas tou participando de tudo, fiz tudo sozinho esse negócio do Nelson, sabe? Aí chega lá, não tá lotado...

GC- Até que deu um bom público...

C - Eu fiquei muito chateado com isso, esse público que você tá chamando de bom, aí assiste, a censura, as pessoas indo recolhendo os jornais. Então isso comprova que ela realmente é uma censora, ela indica da Cristiane Brasil do Roberto Jefferson, que queria ser ministro do trabalho. Lembra dela? E ela tem dívidas trabalhistas, ou seja, ela é uma ministra do trabalho escravo, e porra estamos comemorando a abolição é uma contradição enorme.

Gc – Mas isso não é sua culpa....

C - Mas enfim. E aí, não estou cansado. Só isso. Quantas fitas eu tive que procurar, olha quantos DVDs. Aí não vejo a hora de chegar segunda-feira, entendeu? Acabou esse evento, fim de papo, encerrado, começar tudo de novo. Esta noite eu nem dormi direito, cara. Aí sai daqui eram nove e meia da noite. Hoje por exemplo tão querendo que fique aí pra ver também essa porra da Portela. Detesto carnaval.

GC – Eu também sou muito do rock

C - Nossa senhora. Então eu vou fugir, escapar, entendeu, como eu estou fugindo agora, tô aqui meio...

GC – Sim... qual, qual a importância do rock pra essa geração?

C – Enorme, enorme. Todos. O superoitista era também cabeludo, era também adepto do *hipiepismo*. Movimento Hippie. É como outro dia ouvi. O mal da esquerda brasileira foi não ter percebido que o movimento hippie era a evolução do esquerdismo, entendeu? O movimento hippie junto com o rock, junto com o pacifismo, contra a guerra do Vietnam, aquilo tudo a esquerda não abraçou. A esquerda queria a luta armada, queria impor a ditadura do proletariado, sabe? Uma leitura ao pé da letra do Karl Marx. Quando na verdade o Movimento Hippie era muito libertador, que ele era comportamental, entendeu? Então existiam muitos revolucionários, muitos, é, muitas pessoas ligadas ao movimento para derrubar a ditadura que eram caretas, eram absolutamente moralistas, machistas...

GC – Patrulhadores...

C - Pior de tudo, eu ia nas reuniões da ALN.

GC – Esquerdo macho?

C - Aliança Libertadora Nacional, que eu tinha um amigo que era do grupo. E eu nunca quis entrar, fazer parte de grupo nenhum, mas eu ia na casa dele e ele ficava conversando, “traga uma cerveja”, tratava a mulher dele como se fosse uma empregada. E eu falei “mas pô cara, mas eu tô como é teu relacionamento, cara, você não é um exemplo do socialismo”. Ele falou assim: “não, só depois que a revolução for implantada, é que haverá uma mudança no comportamento”. Ele condicionava a mudança do comportamento, a igualdade do homem e mulher, sabe, o fim do moralismo, condicionava à uma revolução anterior. E nós do Movimento Hippie, nós achávamos que era a partir, era o aqui e agora, a partir de agora, começou uma revolução, a revolução molecular do Félix Guattari, são pequenas revoluções, assim do comportamento, você já deixa de ser escravo, você deixa de ser um moralista, você deixa de ser um cara preocupado com o consumismo...

GC – Sei lá...um sujeito em desconstrução né?

C- Com ter um carro, ter uma família, ter uma propriedade. Você ia pra praças, todo mundo ia morar, eram tudo vaga... eram chamados de vagabundos por que eles não queriam produzir o modo de produção capitalista. É, não era compatível com o movimento hippie, os hippies deixavam o cabelo crescer, usavam umas roupas super bonitas, tomavam drogas, principalmente o LSD, não tinha cocaína, não era essas drogas que deixa sabe, coisa da bolsa de valores, ficar acordado ganhando dinheiro, eram drogas a alucinógenas, faziam conhecer uma outra, outro estágio, uma transcendência, é, iam pras praças não precisavam de casa. É precursor também desse negócio do “`ocupa”, essas coisas de morar em prédios vazios. É...

GC – É muita similaridade, o punk onde transitei mais, e, eles tem uma certa rixa com os hippies né? Eles não gostam dos hippies...

C – Não, mas por que o punk era meio escroto né, ele era de esculachar

GC – Ah

C – E era agressivo

GC – É

C – Como acho que o Nirvana, o pessoal de Grunge

GC – É

C – Tem um comportamento assim meio assim sabe

GC – Você acha escroto?

C- Querendo morrer, querendo mijar no público, sabe, jogar cocô, mas eu gostava do movimento punk, eu tenho um DVD...

GC – Mas tem uma coisa muito parecida assim, eu acho...

C – Tem parecido na revolta contra a sociedade...

GC – Na rebeldia, nessa coisa de ocupação...

C- Eu sei mas o hippie era diferente, era um cara “paz e amor”, não é produção e dinheiro, é paz e amor, foda-se meus pais se eles não estão gostando, eu vou me isolar, vou viver minha vida. Se eles forem legais eu ainda vou até falar ah “não chore não, mamãe não chore”...

GC – “Mamãe não chore”

C - Eu posso até falar com saudade dela, por que o amor que tenho por ela, mas se forem uns tiranos como no The Wall, você viu? Aquela família, a mãe do menino que perdeu o marido na Segunda Guerra Mundial, é uma história do John, Roger Waters...O pai do Waters morreu na Segunda Guerra Mundial, ele escreveu aquela ópera rock, é...

GC –Eu cresci ouvindo Pink Floyd...

C- Gosto muito do Roger Waters. É. Politizado.

GC– Até hoje. Eu só escuto o Pink Floyd até o Final Cut. Depois eu não escuto mais.

C- Não, eu escuto sempre.

GC– Os novos...

C- Nem sei se tem novo. Tem?

GC– Tem, os que David Gilmour fez.

C – Eles brigaram, né?

GC- É

C – Ele era um grande guitarrista. Independente disso, é, o Super-8 assim como o Poema Processo tá nesse contexto, nesse namoro, sabe, e nesse divórcio que houve da esquerda contra a Ditadura, do Movimento Hippie que era contra a Ditadura e contra os políticos da esquerda tradicional, porque ele queria derrubar o poder, mas ia instalar uma coisa muito parecida. Outra ditadura porra. Só que é do proletariado. Quem é o proletariado? Quer dizer, eles levam ao pé da letra os conceitos sociológicos do Marx, que é um gênio. Ele matou a charada do capitalismo, mas a saída pra ele era trabalhadores uni-vos em qualquer lugar.

GC – Sim senhor, eles eram considerados liberais assim?

C – Quem?

GC – Pela esquerda, vocês?

C - É claro. Completamente improdutiva, é, não produzíamos, a não ser o artesanato de rua, é um legado do... vender um negocinho não sei o quê...é

GC – Manguê, manguê, né?

C- É, e faça amor, não faça a guerra, curtam umas drogas que se dão, que faz você descobrir. O namoro com o hinduísmo, sabe, a yoga, a meditação

GC- A yoga. Qual é aquela relação do filme do Mourão, ali ele que ficava mexendo ali

C – Barriga...

GC– Da yoga...

C – É, ele também teve essa informação. Então esse contexto dos anos 70, 60, 70 e final dos 80 e início dos 80, o Super 8 se enquadra, ele tá dentro desse quadro, dessa paisagem, viu? Então se você pintar o quadro geral e chegar até a Imprensa Alternativa, os Jornais Opinião, Movimento Repórter, os tabloides e o cinema...

GC – Isso eu botei no projeto, da imprensa alternativa.

C – Você viu o meu N° 1 da série Super-8?

Gc – Vi todos

C - Você viu aquele texto que fala que os pais compravam as câmeras para...

GC – Sim...

C – É, então o filho pega um dia, pô, usa como se pega um, como se pedisse emprestado um carro, só que ele pega aquilo e faz um uso que o pai não percebe. Que ele tá fazendo uma outra coisa. Aqui tem um grupo. Olha lá 13 mensagens...

GC – Então, você acha que eu devo ligar pro Jorge?

TRANSCRIÇÃO – ENTREVISTA: LUIZ ROSEMBERG FILHO

Gabriela Caldas –Rô

Luiz Rosemberg Filho – Hum?

G- Como era o Rio de Janeiro nessa época que o Super 8 surgiu a partir de 75, começou a ser algo que as pessoas faziam?

Rô - O Super-8 é engraçado né? Por que o Assuntina é muito inspirado, a base do Assuntina é o Super-8, absolutamente anarquista, e a minha relação, a minha relação com o Super-8 foi mais, com as pessoas, pessoal de São Paulo, com o Jairo, com uns amigos que eu não me lembro mais quem do que com as pessoas do Rio, depois eu conheci o Mourão e aí, eu fui saber que o Super-8

como mais uma coisa, de uma coisa com mais possibilidade. Mas eu tenho críticas também ao Super 8, né? Por que eu acho assim, é, da mesma maneira que o cinema autoral de 35, é, não criou uma, um circuito de exibição. O Super-8 fez a mesma coisa, não criaram um escoamento da produção, então ficava uma coisa muito fechada neles mesmo, dificilmente você conseguia saber aonde estava passando um filme de Super-8. Você sabia que tinha na casa do Mourão.

G – *Loft*

Rô – No *loft* dele, mas assim mais nada, quer dizer, e o Super-8 podia ser um viés pra sobrevivência das pessoas, né? Não ser uma coisa de “vou fazer por que é mais fácil fazer Super-8 do fazer filmes de 35”. Não é o problema da facilidade, é o problema de você transformar aquilo num produto vendável. Você não precisava fazer filme escroto de Super-8. Você podia fazer o que tava fazendo, mas com um sistema de distribuição e exibição que não conseguiram fazer. Não quiseram né? Não pensaram em fazer isso. Eu acho que o grande erro do Cinema Brasileiro do Super-8 ao 35. Ninguém pensa nunca no sentido do escoamento da produção. Cara que faz o filme e para.

G– Mas acho que, algo intrínseco assim do Super-8 era o fazer mais pela experimentação da linguagem do que propriamente visar um mercado.

Rô – Mas não é você achar que vai, ah, não é que você vai achar que vai viver do Super-8, mas aquele ar pelo menos desapareceu por período. Tá voltando agora. Então sabe, parece esses ciclos econômicos brasileiros; o café, a borracha, sabe, sempre uma coisa espaçada. E que...você perde. Quantas pessoas de talento, inclusive os próprios Superoitistas né? Mourão, o Clóvis Molinari, não, não, não, não voou né? Não voaram né? Não, não. Ficaram no Super-8, mas muito fudidos como quase todo mundo que fazia cinema de invenção. Quase todo mundo, né quer dizer, a gente não conseguiu é romper com essa, essa, essa dificuldade. Não é você ganhar filme pra ganhar dinheiro, pra ir pra Cannes ou pra ganhar o Oscar, não é isso, mas é pra você sobreviver. Eu acho que isso é fundamental, eu acho que é um erro que todas as gerações, que todas as gerações cometeram.

G– É. Mas como era a efervescência cultural na época?

Rô– Ah era legal. E aí você tinha tudo. Você tinha o Donatti, você tinha o Zé Celso com teatro oficina, você tinha o Rubens Corrêa com o Teatro Ipanema fazendo a Artaud, fazendo Brecht,

enfim, tinha Gláucia Rocha viva, que era uma musa, tinha a Analu Prestes que fez Assuntina das Américas. Era uma coisa muito assim, você podia contar com as pessoas, que as pessoas tinham a disponibilidade de trabalhar com você.

G – É, eu fui criticada assim por, por ter usada a palavra “Resistência” para falar sobre a prática Superoitista aqui no Rio de Janeiro porque muitas delas, é, tinha haver com a resistência à Ditadura Militar e alguns deles foram perseguidos inclusive alguns filmes destruídos pelo Dops e tal. Como você pode, pode localizar o Super-8 dentro dessa perspectiva.

Rô – Bom... eu acho que tanto o Super-8 como o de 16 milímetros foram mais filmes de Resistência, mas de resistência ao fascismo, à ditadura. Por que o 35 mal ou bem ele escoava, ele encontrava uma saída, os filmes eram exibidos. Os filmes feitos em 16 e Super-8 por exemplo não eram exibidos, então eu acho que era uma resistência que não tinha partidização, era uma coisa de postura individual de cada um. Eu não acho que sejam alienados os caras que faziam Super 8, muito pelo contrário. Eu acho que tinha uma rebeldia, uma carnavalização da rebeldia através do Super-8. Se tivessem tido possibilidade teriam ido pro 16mm e talvez tivessem feito até 35 mm. Por que o problema seguinte. O Problema não é a bitola, o problema é a verdade, é a história, aonde que tá a história e se tem história no Super-8 é um símbolo de Resistência pô, pra mim é um símbolo de Resistência. Eu acho alienado quem diz que é reacionário fazer Super-8. Não! Reacionário é não fazer nada, reacionário é votar lá nesses partidos do Centrão, da Direita, pô. Isso é que é reacionário, conservador Super-8 não.

G – Havia uma crítica da época assim, do pessoal mais engajado em relação ao Super-8....porra louca...?

Rô– Não, que eu saiba não, que eu saiba não. Não! Muito pelo contrário. Acho que tinha uma, tinha um. Eu acho que sempre houve um respeito por quem fazia cinema dentro do país, por que, você tinha todo o mercado ocupado, você tinha uma colonização através dos meios de comunicação da televisão e tudo mais. Então você quando...o filme Super-8 e o filme de 16mm, ou mesmo o filme de 35mm, é filme de resistência, pô, de modo algum eram conservadores e defendia o sistema. Me diga um. E quem defendia era escroto como Walter Hugo Khouri, ficava dizendo que tinha que ser modelo como Antonioni ou modelo Bergman, eu amo os dois cineastas, mas pô, o Brasil não

tem nada a ver nem com Antonioni e nem com Bergman, pô, esse era conservador e reacionário, esse queria um cinema babaca, foi embora já.

G– Não...na maioria das vezes, falam assim: que a maioria das pessoas que tinha acesso a fazer Super-8 eram pessoas de classe média, pessoas que tinham condição de ter essa tecnologia. Em que medida isso pode ser considerado uma prática política?

Rô– Mas assim, classe média erámos todos, quem fazia 35, quem fazia 16, quem fazia Super-8, eu acho que o que, o que espantava muito as pessoas era que o Super-8 era mais radical. O Super-8 não tinha censura, eles faziam e dificilmente eu ficava sabendo de um filme que tivesse sido censurado por que eles nem levavam pra censura. Eu acho que faziam os filmes e passavam, reunião as pessoas e as pessoas viam. Era muito mais radical. Então assim, não, eu, eu acho que essa, essa conceituação de que é, de que, a classe média. Glauber era de classe média, Joaquim Pedro era de classe média, Leon Hirszman era de classe média, Luís Rosemberg Filho era de classe média, todos nós erámos de classe média. Atribuir à classe média só o Super-8 é babaquice. Eu acho infantilidade, é uma maneira de não discutir a importância que tinham aqueles jovens naquele momento né? Acho que falar isso hoje é de um extremo reacionarismo.

G – E o Jorge? Você contribuía pro jornal dele né?

Rô– É, Folha Verde de Trancoso. É, o Jorge, adorava o Jorge, o Jorge pra mim assim é tudo que eu não fui, que eu não consegui ser (risos). O Jorge é, o Jorge assim. Ele não tinha compromisso com nada, ele tinha compromisso com ele, e ele é o movimento, ele faz o jornal, ele vende o, defendeu a campanha do Gabeira, defendeu o Brizola, ele era ele, o partido era ele, ele era o partido. Então assim, eu acho que enquadrar o Jorge, dentro... ah ele é superoitista, ele faz filme de gênero... ou ele é conservador... ele é. Isso é babaquice, acho que Mourão tá acima disso tudo, e ele brinca com essas coisas todas por que ele tá além dessas coisas. O *loft* dele era uma maravilha, né? Todas as deslumbradas da Lapa viviam na casa dele, era uma festa permanente, vivia permanentemente em festa, ah eu adoro o Mourão, acho que o Mourão, é. Não consigo ver o Mourão dirigindo um filme 35mm com roteiro, essa coisa. Não, ele não é isso, ele não, não é, não é. Uma vez falando com o Tonacci, apresentei o Mourão ao Tonacci, o Tonacci diz assim: “Mas como ele faz filme?”

- Ele só faz filme Super-8 pô – ele: “Mas como é que é?” – Você tem que ver, posso te falar, não, eu te falando não vai ter o impacto de você ver as imagens que ele faz. Ele fez um filme nos Estados Unidos, uma mulher linda matando um cadáver, eu achei aquilo absolutamente genial. Eu não achava isso, ele tá sempre ali, ele tá sempre muito além dessa coisa, dessa formatação que é o cinema né? Você faz o filme pra ser exibido, você faz o filme para o produtor, você faz o filme pro exibidor, ele não, ele não, ele não passou por isso.

G – Você frequentava o *loft*?

Rô – Eu fui algumas vezes lá.

G – Como era?

Rô – Era uma festa permanente, era um estado de festa permanente, de discussões, entravam pessoas, saíam pessoas, era um ponto de encontro, é, digamos que proibido.

G – Rolava muito sexo, drogas.

Rô – Tudo, tudo e muito mais, tudo e muito mais...

G – O que seriam as “deslumbradas da Lapa”?

Rô – As “deslumbradas da Lapa” eram as prostitutas, os homossexuais, as pessoas que, assim que mais, sabe, por exemplo, uma vez eu fui fazer uma produção de um filme, de um curta-metragem do Pedrinho, aí fui lá na Lapa e encontrei o Wilson Davinson queria um, um homossexual velho que não se assumisse como homem, que se posicionasse como mulher. Ele me arruma uma mulher de 80 anos que cantava e dançava nas boates da Lapa. Essas pessoas frequentavam a casa do Mourão e eram ótimas pessoas, eram pessoas, sabe? Mourão era o, digamos assim, o na ti Faustão da Lapa.

G – E ele nunca sofreu, assim, nunca foi visado, esse, sendo um lugar, assim, de exercício da liberdade. Tão visível né, ali?

Rô – É mas é, mas não era ele. É aqui tá né quer dizer eu. Ele tava além, ele tava além das proibições, ele tava além da censura, Mourão não tinha essa, ele não tinha, ele não tinha, aí é que tá a grande jogada do Mourão é o seguinte. Ele era político não-político, ele era um “dizer sou de esquerda”, eu sou, ele nem fazia questão de dizer isso, não precisava falar isso, ele vivia isso. Ele criava isso dentro das relações do *loft*, as pessoas ficavam um pouco seduzidas pela possibilidade de tá num espaço onde a democracia ali era plena. Você podia fazer o que você quisesse. Você podia dormir, você podia não dormir, você podia chegar, você podia sair, era um *loft*, o *Loft* do Mourão, como a folha, a folha, a Folha Verde de Trancoso né? A folha verde era a maconha né, eu acho que é essa a grande inteligência né? Ele acreditou, por exemplo, ele acreditou na, na, na campanha do Gabeira, ele fez a campanha do Gabeira, depois ele fez a campanha do Brizola, ele era brizolista do PDT, não esse PDT de merda hoje, mas no PDT do Brizola ele era um cara assim, então assim ele não, ele não. As pessoas não entendiam o Mourão, por que ele tava além desse entendimento imediato, não é uma pessoa pra você falar: ah eu sei como é que é, não você não sabe como é que é por que a gente pode tá aqui agora, de repente vai embora e você não por que vai embora, mas isso é o Mourão porra.

G – E o Clóvis?

Rô – Não, o Clóvis é mais centrado, é uma, é uma, seria um ótimo cara pra tá. Vou dizer uma coisa sei que, um ótimo diretor da ANCINE por que ele tem uma visão democrática, ele sabe dividir, ele sabe fazer as coisas, ele é centrado no conhecimento, ele não faz as coisas na porra louquice, ele faz organizadamente. Basta ver as revistas que ele fez pro lá, pro, pro, pra onde ele trabalha lá do Arquivo Nacional.

G– Sim.

Rô – É mais importante o que ele fez ao longo desses anos com aquela revista, é e o festival eu acho que é mais importante do que a existência do Arquivo Nacional. Ele é uma pessoa importante, ele daria, ele seria ótimo pra organizar um projeto industrial, não é industrial no mal sentido, eu acho que a gente tem que sobreviver, a gente não precisa sobreviver lambendo saco de produtores

idiotas como o Cavi, por exemplo, que são filhos dos donos da casa-grande, são filhos dos outros, dos donos da casa-grande, não precisa isso, você não precisa fazer isso, eu acho que você pode sobreviver dignamente fazendo Super-8, poderia sobreviver, mas ninguém pensou nisso. O Clóvis seria uma pessoa que organizaria um projeto, é, de viabilizar a existência das pessoas através da experimentação com o Super-8. Não é que eu ache que o Super-8 é melhor que o 16mm, melhor que o 35mm. A vantagem do Super-8 é que ele te dá mais liberdade, você pode fazer o que você quiser.

G – É, e muito próximo do que se faz hoje com as câmeras digitais.

Rô – É verdade, é isso, exatamente isso. Agora eu acho que o pessoal do Super-8 tinha um, um projeto de entendimento de nação que o celular não tem. As pessoas filmam qualquer coisa e dizem é, é, não, é merda. O cara faz cocô pelo olho, ele não faz cocô por que ele tá pensando alguma coisa. O Super-8 pensava, queria, é, não queria criar o sentido da ficção da novela televisiva, eles queriam acabar com isso, com essa imbecilidade de fazer filmes pra passar amanhã na televisão. Acho que o Super-8 teve esse pulo do gato. Eu acho assim, primeira coisa, se tivesse uma escola de cinema legal e tudo mais, pega uma câmera, quero ver o que você, que ver se sabe olhar, que é que cê leu? Por que muita gente usa o celular quando você vê depois o material, eu fico indignado pô, eu vejo, tenho visto coisa de celular, que eu fico com uma raiva pô, por que que eu tou metido nisso aqui, pô. Tem o Joel Pizzini tá fazendo muito, ganhou prêmio agora lá, lá no festival de São Paulo com um Super 8 que ele fez.

G – Voltou a prática né?

Rô – Tá voltando. Agora custa caro né pô? Você tem de mandar revelar na Argentina.

G – Uma espécie de fetiche né? É a linguagem que importa.

Rô – Exatamente isso

G – E, você sabia que tinha os festivais, que tinha o Super-8?

Rô – Não, fiquei sabendo pelo Pizzini. Pizzini que me disse que tinha o super, que tinha o Festival de Super-8. Lá atrás, não, não sabia.

G – Você chegou a frequentar alguma sessão sem ser a do...

Rô – Do mourão?

G– É

Rô – Eu assisti os filmes que o Jairo, Jairo fazia. Ele fazia as reuniões lá em São Paulo pra passar os filmes que ele fazia, os amigos dele, em Super-8 e tudo mais. Mas era sempre em casa de amigo nunca uma coisa de pagar pra ir ver e tudo mais. Que eu acho que é que, pô. Como é que a gente vai sobreviver? Tem gente que sobreviver ganhando dinheiro, a gente vive num sistema capitalista né? Então assim, não acho que o cinema tenha que se prostituir pra, pra você sobreviver, eu acho que você pode sobreviver criando contradições, levantando dúvidas, né? Investindo no “não sei”. Eu vi um filme do Coutinho, não me lembro o nome do filme, que, ele foi fazer um filme no Nordeste, não sabia, não tinha roteiro, não tinha nada, ele foi descobrir fazendo o filme. Então eu acho que o Super-8 tinha essa possibilidade, você não pode fazer isso com 35mm, pegar o material sair, não sei quê, mas eu vou ali fazer alguma coisa, mas o que? Custa caro, porra né? Não sei como é que tá hoje, se é barato se é caro, como é que...

G – Eu acho que é. Tudo que é o fetiche, né (risos) fica caro né? Tem que revelar lá fora

Rô- Claro. Pois é, pois é, acabaram. Essa uma maneira que o fascismo tem de acabar com a experimentação. O fascismo não gosta da experimentação. Seja Super-8, seja pintando, seja dançando...

G – Você acha que é possível experimentar com o celular?

Rô - Como eu não tenho celular eu não sei te responder.

G – A questão da definição da imagem. Por que o Super-8 tem aquela imagem suja, tem aquela vibração, é uma coisa muito característica, precária e as câmeras hoje em dia tem uma nitidez, tudo muito nítido, tudo muito claro. Tanto é que existem aplicativos, programas de software pra você

deixar a imagem mais suja parecida o não-sei-o-quê...

Rô – É

G – É. Você acha que tem relação com o fascismo, a nitidez?

Rô – Não, não, não eu acho que você. Se você tem tantos recursos no Super-8 ou no celular pra fazer um bom filme, você pode fazer. Eu não atribuo a tecnologia ao fascismo, eu acho que o fascismo usa, se beneficia da tecnologia, né? Tanto é que um celular não custa cinquenta reais, custa de quinhentos pra cima né? Então assim eu acho que você pode. A menor hora que o celular começar a dá problema eles acabam com a filmagem, como agora os computadores agora não passam mais filmes, não passam mais DVDs, por que as pessoas estavam baixando e tavam vendo coisas que...descontroladas né? Eles baixavam filmes da Hungria, da Polônia, da China, de Cuba. Então o fascismo controla, tem controle sobre tudo isso. Mas eu não que o celular seja um instrumento do fascismo.

G – Então eu retorno a pergunta: É possível experimentar com o celular?

Rô – É, pode ser, pode ser. Eu não vi ainda né? Não sei pô.

G – As imagens dos protestos...

Rô – É que eu vi, eu até uso coisas de celular né? Eu roubo imagens muitas imagens do celular, eu não tenho preconceito nenhum pô. Às vezes o cara faz uma imagem de direita que você pode na montagem subverter a ordem da coisa e fazer uma imagem pensante. Acho que essa que é a grande, a grande questão, né? Se você pode fazer um filme pensante com o celular ou não.

G – E o Sérgio Peo você conheceu lá?

Rô – Conheci, conheci.

G – E aí?

Rô – É, tive pouco contato com ele. Conhecia mais o Noilton, mais o pessoal, o pessoal de Botafogo, sabe? Sérgio Peo morava sempre em Bota...lá em...morava em cidade. Então eu via pouco, na verdade vi muito pouca coisa do Sérgio Peo. Ele era muito do amigo, do Zé Carlos Reichenbach.

G – Ah É?

Rô – Muito.

G – É, eles estão fazendo um programa agora.

Rô – Ah é, pois é um filme que eles fizeram em 78 da greve de São Paulo, ele é...

G – E o Luís?

Rô– Luís Arnaldo.

G – Luís Arnaldo, Luís Arnaldo, ele me falou que ele teve um Super-8 que foi destruído pelo DOPS.

Lrf – Pra você vê, eu não sabia, tou sabendo agora. Eu gosto muito do Luís Arnaldo. Eu assisti o filme dele, é legal.

G – Eu adoro ele.

Rô – É

G – Ele é uma pessoa muito legal, conheci, num momento a gente já ficou assim. Gostei muito dele mesmo.

Rô- Não e ele é um cara, é um cara que pensa o cinema também. Ele não faz uma imagem por fazer, ele que quer saber por que que ele tem que fazer aquela imagem, ele questiona sempre tudo. É um questionador. E é um cara que trabalha bem os roteiros. Acho que essa é uma. Essa talvez, talvez fosse a coisa mais, mais frágil do Super-8. Não fazer roteiro, não pensar a imagem através da palavra. Era muito assim, pego a câmera e vou e filmo.

G – E os filmes do Clóvis você chegou a ver?

Rô – Eu vi o enterro, o filme do enterro do Glauber. Achei bonito o trabalho. Sério, né? O Clóvis não brinca, o Clóvis é um, seria, diria, seria um profissional, seria um Nelson Pereira dos Santos do Super-8.

G – Uau.

Rô – Nelson. O Mourão era o Glauber, doido, desvairado, pra fazer as coisas, vamo fazer, vamo fazer. O Mourão é o Nelson Pereira, que ele tem o sentido

G– O Clóvis

Rô – Deixe estar, o Clóvis é o Nelson Pereira dos Santos, é o sucessor do Nelson.

G– E o Mourão é o Glauber.

Rô – E o Mourão é o Glauber.

G – Pois é, por isso tem que contar essas histórias por que daqui a pouco essa geração...

Rô – Vai embora, né?

G – E alguém tem que falar sobre eles. Você me perguntou no início por que Super-8, por que estou pesquisando. Não tem muita informação, não tem pessoas que convalidem, que fale sobre esses filmes, que saibam da existência desses filmes.

Rô – Não sabe, ninguém sabe. Quando você fala. Tem amigos meus, que eu falar eu vi um filme do Mourão, ah Mourão faz cinema fez cinema? Claro que fez. Mourão sempre fez. O *loft* dele vivia sendo alugado pra ele alugava pra filme serem feitos. Quer dizer, as pessoas não aproveitaram a capacidade do Mourão, foi uma pena, uma pena. Não, acho. Quero saber por que ninguém pensa o Super-8. O Super-8 é uma página virada dentro da história do Cinema Brasileiro e é um crime. Eu acho que é um crime. Por quis saber por que você tava pegando isso. Você vai pegar o Pizzini também? Vai falar com ele?

G – Ah, sim. Posso pegar.

Rô – É, não, eu.

G – É que não conheço filme dele, ainda não vi.

Rô – Eu fui ator no filme dele.

G – Ah, lá atrás?

Rô – Agora.

G – Desse

Rô – Desse que ganhou o prêmio. Tem uns dois anos que a gente fez esse filme assim com... é uma, é uma... não lembro do nome do filme. Ele me mandou. É um filme, ele tinha que filmar e tinha que montar na câmera, não podia montar...

G – A maioria dos filmes do Super-8 a montagem é na câmera.

Rô – Ah é direto na câmera?

G – É, direto da câmera, depois você só faz aquela organização dos rolos e projeta. E a trilha sonora eles faziam na hora, botavam uns discos pra tocar. É muito anárquico!

Rô – É

G – Eu acho que é uma forma de fazer cinema muito próxima da arte, assim né? Da pintura, de uma escultura.

Rô – É verdade, é verdade.

G – Por que é muito gestual

Rô – É verdade, é verdade, é verdade. Tem um outro também que ele fazia muito Super-8, um pintor. Um pintor que fez vários Super-8 também. Um inglês, morava, que que o filho se matou.

G – Um inglês?

Rô - É, morava ali, morava no Leblon. Me esqueci o nome dele, ele fez vários Super-8

G – É, tem o próprio. Vários artistas. Tem muito filme de artista.

Rô – Plástico né?

G– É. Nossa me deu um branco. Parangolé. Oiticica. Hélio Oiticica.

Rô – O Hélio Oiticica, é, é.

G – O próprio que morreu ontem, o Antônio Dias fez muito Super-8.

Rô – O Neville não fez Super-8?

G– Neville. O Neville fez. Fez, acho que as Piranhas do Asfalto foi em Super-8.

Rô – Eu não vi, eu não sei.

G – É um dos primeiros filmes dele e as meninas que fizeram parte desse filme, o Ivan...

Rô – Arthur Omar fez

G – Arthur

Rô – O Tunga fez tb.

G – O Tunga.

Rô – é

G– O Ivan Cardoso

Rô – Também, também.

G – É, usou o elenco da, do, do Neville.

Rô - Ah é?

G – É, era toda uma efervescência aí você, você não andava com essa galera.

Rô – Não andava. Sou meio bicho do mato né? Não gosto muito de andar com turma essas coisas,

nunca gostei sempre, sempre gostei de ficar meio isolado né pô. Uma maneira de ser né. Não, Não acho. Eu acho que o todo de uma certa maneira acaba te esvaziando um pouco também. Você fica muito de papagaio de pirata, pouco se vendo diante de um processo de construção de imagens e de pensamentos. Então o Glauber sempre dizia: “Você fica quieto, pô, não aparece.” Não gosto, eu sou assim.

G – Também. É, deixa o que mais posso perguntar.

Rô – Os críticos por exemplo não viam os filmes de Super-8. Por que que não viam? Porque não mostravam pra eles também. E não criavam. Por isso é que eu digo não é pra ficar rico, mas você criar um sistema em que as pessoas pudessem ir ao cinema vê o Superior 8.

G – Mas eles não queriam isso, queriam algo que fosse aurático mesmo, sabe? Que ninguém pudesse ter acesso e você inventivo, ácido, queriam quebrar tudo, com tudo, até com o espectador.

Rô – É. Mas aí, aí também é uma postura braba.

G– Que é que você acha da colocação da Ivana Bentes dizendo que Super-8 não é cinema, é brincar de cinema.

Rô – Ela devia tá com de cabeça na hora que falou uma coisa dessa porque não é verdade. É tão cinema quanto foi 16mm, tão cinema. Eu acho que é. Não procede. A Ivana é uma pessoa inteligente, isso aí acho que é um, falou sem pensar, se tivesse pensado veria que é um cinema talvez até mais autoral que o cinema de 16mm pô. Muito mais autoral do que os filmes feito pelo Bressane, por mim ou pelo Rogério ou pelo Tonacci, por que não tinha, a gente fazia pra passar e o Super-8 se não passasse, tudo bem. Ninguém ia morrer por que não passou seu filme. Não tinha, não tinha o escoamento da produção.

G – Sabe, o Rubens faz uma comparação, ele disse que o Super-8 é o que mais se aproxima da Manifesto da estética da fome do Glauber, por que ele consegue realizar essas ideias assim do manifesto entre uma ação de linguagem própria que não obedecesse...

Rô – O Glauber sempre flertou com o Super-8 tanto é que IDADE DA TERRA é um filme que parece ser em Super-8 né? IDADE TERRA é um filme, eu acho superoitista, não é um filme de 35mm, é um filme que eles diziam inclusive, que não sei, que podiam mudar os rolos que ficavam tudo bem. Era isso, o Glauber foi um grande experimentador, e era mago né? O Jairo adorava o Glauber, brigavam, mas adorava o Glauber. Eu acho que Glauber foi uma grande...é, eu até diria assim, o Glauber foi gestado pelo Super-8.

G – Mas ele não fez né?

Rô - Não fez.

G– Mas deve ter sido influenciado de alguma forma.

Rô – É, Não tenha dúvida, não tenha dúvida. A IDADE DA TERRA é um filme Super-8, nem eu gosto, gosto muito do filme não. Prefiro TERRA EM TRANSE, prefiro CABEÇAS CORTADAS,

prefiro DEUS E O DIABO. Mas eu acho que é... ele também é o cara que fez três obras-primas, ele pode fazer o que quiser. Aí eu acho que o Glauber...eu, ele perguntou: “você gostou do IDADE DA TERRA?” Eu disse assim: “Não entendi”. Aí ele disse: “Então vai ver de novo.”

G– (Risos)

Rô – Mas era um, era...duvido que o Glauber metesse o pau no Super-8, duvido, duvido. Ele metia no 16mm, mas também ele fica com o olho lá no 16mm. O CÂNCER foi feito em 16 mm né?

G – É

Rô – Então, essas críticas todas ao Super-8 não tem um fundamento humano. É muito mais uma coisa de afirmação do que uma coisa humana. É uma possibilidade.

G – Que mais? Você tem mais alguma coisa que você possa acrescentar?

Rô – Quero ver teu estudo de Super-8 pô.

G – Nossa, eu não faço não.

Rô – Você não faz Super-8?

G – Nossa, eu faço digital.

Rô – Ah é, agora é digital é. Agora vou segura. Se te derem uma câmera de Super 8 você não faz?

G – Faço

Rô – Ah, então. Eu acho que essa coisa. O Super-8 é acessível a todo mundo e seria uma maneira de motivar as pessoas a fazerem cinema, a pensar o cinema, a pensar no cinema, a usar o cinema como relacionamento.

G – É eu acho que de certa forma como trabalho muito com Experimentalismo, Cinema Educação e o cinema da Educação trabalha muito com essas coisas da inventividade, não ter recurso técnicos. Acho que de certa forma faço um Super-8 digital (risos)

Rô – É tá certo

G – Nesse sentido de...vamos nessa. Brigada.

Rô – Nada, meu anjo.

**TRANSCRIÇÃO – RUBENS MACHADO PALESTRA:
Espaço Público do Periclitante Experimental Super-8 Carioca.
29 de Junho de 2019**

Bom, vamos começar agradeço o convite da Gabriela, os organizadores desse encontro aqui e eu pensei em falar um pouco, conversar com vocês, deixar bastante tempo era bom até você me dizer quanto tempo eu falo porque tenho muito pra falar sobre isso e prefiro conversar então eu queria trazer uma provocação falar no máximo meia hora e depois a gente conversar sobre o que (...) como estudioso com aspas ou sem aspas desse período. E eu acho que.
(...)

Eu posso falar 1 hora para meia hora de intervalo. Me corte em meia hora de debate.

RUBENS MACHADO JR.

Eu na verdade selecionei alguns pontos que é necessário lembrar pra se falar dessa produção superoitista experimental, porque não é simplesmente uma produção superoitista... O Super-8. A ideia do superoitismo é fazer do Super-8 um privilegiado uma escolha pelo Super-8, como se fosse e na época era, se revestia de uma série de significados, porque eu acho que foram esses significados na frente de pessoas que talvez discordem. Haveria muitos significados possíveis para se escolher esse meio de expressão. Há uma concepção dominante que era por pura exclusão, quer dizer, não temos condição de ter acesso a outros meios de expressão, o mais acessível é esse aí. O que não deixa de ser também uma condição.

Eu vou levantar alguns aspectos que eu sei que tem vários e cada um acha importante no Super-8 diferentes aspectos dessa possibilidade de uma prática de se filmar. Então a primeira coisa é dizer que eu comecei a ver essa produção já enquanto contemporâneo, da cena cineclubista, tinha festivais de Super-8 em São Paulo, professor Macedo, que começou com a primeira edição chamou expo projeção, e o Abrão Berman tinha uma escolinha de cinema que usava Super-8, e depois foi aderindo o Super-8 como uma espécie de mãe para ensinar cinema, não só pelo discurso direto. Ela na Avenida Rebouças numa esquina no sobradinho, como ele também começou a fazer esses festivais a partir de 1973. Festivais anuais que duraram mais de 10 anos.

Depois ainda fez um programa de TV nos anos 80 que ele passava de novo os filmes premiados, ficava sempre com cópias e essa primeira edição ele convidou uma crítica de artes a Darci Amaral, que era minha professora em arquitetura e história da arte. (...) chamou a partir dos artistas que estavam fazendo muito filme, inclusive filmes de Super-8, mas não só, tinha varias bitolas tinha produção de slides com música, produção de papel celofane com intervenções, todo tipo de projeção, chamava Expo-projeção, inclusive não eram só artistas era uma molecada que tava fazendo filme mas já tinham seu (...) já tinham uma espécie de público, muito restrito e muito seletivo, uma das características que marcou o Super-8 era não ter circuito, não ter que passar por nenhum tipo de censura, nenhum tipo de instituição que pudesse ele em cartaz, então passar largo do que a gente pode chamar de indústria cultural, você faz não passa por nenhuma censura, nenhum produtor, nenhum distribuidor etc. um pouco do mimeógrafo, que passa ao lado dos editores dos censores eventuais, exceto em tempo de ditadura. E essa é uma característica importante. Veja bem ele é lançado no mercado em 65, mas demora pra pegar, começar a vender e começar a baixar o preço, E a diferença dele e do cinema amador que existia desde dos anos 20, a Paté Baby uma bitola bem fininha de 9,5 era uma máquina simplificada, quase uma máquina de caixão. Bem simples, mas não era tão barata e tão acessível, o resultado não era tão fácil de obter. Como essa fotometragem automática que já vinha do Super-8, era colorida, tinha um zoom embutido, você via pela objetiva, você já via como tava saindo o enquadramento, era uma coisa muito fácil em relação às máquinas acessíveis anteriores. É um eletrodoméstico fácil para qualquer dona de casa filmar uma festa, um churrasco. Qualquer criança pegava e saía filmando, era uma coisa muito amigável,

ou amistosa, em todo caso uma coisa para amadores, uma coisa que você fazia e explorava isso. Muito cedo a partir do final dos 60 ,70 os primeiros filmes começam a ser... eu fiz uma pesquisa e vi que a li em 69/70 e foram até 82 e 83 depois caiu bastante a produção, os festivais se extinguiram e o vídeo começou a ficar mais barato e a película por problemas de material químico e economia, subiu de preço, uma duplicação do preço. Uma coisa que você poderia comprar com uma mesada que se ganhava o estudante, não dava mais pra comprar o filme e realmente era muito acessível... já no início dos anos 60 era um preço que a classe média alta poderia comprar, era uma pouquinho mais caro de ter uma máquina e fotografar, então isso coincide no Brasil com, bom, o pior, o AI5 o pior período da ditadura, começa, aos filmes começam a ser feitos a partir de 70 no pior momento, mais pesado, tempos mais negros da ditadura e vão até a abertura lenta e gradual, tão relativo que até hoje não sabe o quanto se abriu e quando já tem aquela possibilidade do retorno a democracia coincide também, então eu acho a vida do ciclo do Super-8, ou como eu gosto e chamar o surto superoitista começa a se dar nesse período, é obvio que em períodos diferentes, em 75 começa a abertura, a censura fica um pouco mais branda pra certos circuitos, tem uma diferença que começa a ser notar, se proliferam festivais de super oito, um dos 15 festivais estavam nos anos 70 espalhados pelo brasil, então essa proliferação, você tinha um lugar pra exibir seu filme todo ano, se inscrever, um pouco analogamente ao que tinha sido o ciclo de festivais de música popular brasileira, virou uma coisa que contaminou muito os filmes, os filmes começaram a dialogar com o público e fazer filmes pra festival, pra chocar pra fazer uma coisa diferente do já que tinha feito, ou uma crítica ou ir além do que os premiados do festivais passados tinha feito então supria também uma lógica que modifica um pouco a própria linguagem do Super-8, e uma comunicabilidade do que ele poderia ter. Então os filmes feitos antes do produzido em 70 e 75 são mais obscuros em geral, mais mal feitos e essa coisa do mal feito é que é particularmente curioso, porque é muito fácil fazer uma barbearagem, filmar, desfocar, tremer, fechar o zoom, não achar o foco, então esses defeitos técnicos passaram, principalmente na grande adesão de artistas plásticos pelo interesse de artistas plásticos no mundo inteiro, passou a ser uma espécie de sinal de ativo, passou a ser a própria fotogenia do Super-8 os efeitos da contribuição de ... é passou a ser um elemento semântico mesmo da linguagem filmica, você usar esses defeitos como expressão de um estar no mundo, você tá tentando focar se colocar diante uma situação, então torna a linguagem muito mais expressiva na medida que você vê um jogo, uma interação praticamente uma performance de quem tá filmando diante do que era pra ser filmado e não sei muito bem o quanto está sendo bem filmado ou não. Os artistas plásticos são muito sensíveis a essa plasticidade e a essa espacialidade formidável... exploram muito esse caminho, surpreendente o quanto os defeitos técnicos são muito mais condizentes nos filmes de artistas plásticos já estabelecidos no mercado, no pseudo mercado brasileiro.... Do que nos filmes de juvenzinhos rebeldes e que acabam fazendo uma coisa bem feita, isso também existia, a segmentação da experiência sobretudo na ditadura, fazia com que você sem circuito sem salas de exibição, você tivesse um público só dos amigos, e olhe lá, porque tem muito filme bom que fiz na minha pesquisa que era visto apenas pela família, a pessoa tinha vergonha de mostrar, então era uma década difícil a questão da expressão, então tinha todo tipo de realização que alcançava no máximo um público de amigos, sessões na casa de amigos, sessões às vezes em galeria, as vezes nem anunciado para não atrair censura. Se anunciasse no jornal e mesmo se anunciasse na faculdade, o próprio se preocupa com isso, porque tinha que passar na censura sem ser anunciado, porque senão você podia ter problemas, então corria de boca a boca, então veja esse tipo de interação fazia com que você tivesse uma liberdade enorme, imensa, e ao mesmo tempo você sentisse os limites do que se revelam na sua parte que opções você tem, obviamente que essa facilitação técnica ela vai oferecer os encantos, como divertir os festivais nesse circuitos com... foi se dando uma espécie de cultura cinéfila e de cineastas que tinham um pequeno público na cidade,

Recife, Salvador, praticamente toda grande cidade brasileira, tinha sempre um grupo de realizadores, nem sempre claro faziam uma comunidade como o Corcina de pouco fez com 35 mm no anos 80, setenta para oitenta, às vezes você tem em toda província, em toda metrópole, em todo bairro, você tem grupos que não se bicam, as vezes adversários uns com os outros, às vezes surgem nos festivais e surgem em cidades médias, era a oportunidade competir com os colegas... então isso significa fazer filme com pouco recurso, extremamente precário, mas que na imaginação de outro modo não existe, vamos ser como é que ficou (...) bom no fundo isso é uma caricatura do próprio cinema brasileiro, que mesmo feito profissionalmente entre aspas, (...) é e o cinema brasileiro mesmo feito com 16mm, 35mm etc. é um pouco isso também, é um pouco isso também, escapar um pouco dos ditames industriais de produtor ou de alguém que financiasse de um ou o exibidor, significava um pouco se moldar a parâmetros profissionais que eram um pouco diferentes. Uma característica que esse cinema veio aqui foi essa questão de ter ruma relação, que na nossa história quem estuda história do cinema brasileira que sabe os ciclos regionais e quanto, que essa prática teve precedente o circuito é tão... Campinas te em Santos, Pelotas, Recife, eram mais ou menos isso eles faziam, eles revelavam amadoristicamente os filmes muitas vezes, montavam as cópias exibiam em cidades, eram raros filmes que o ciclos regionais que aconteceram entre os anos 10 e os anos 30, que migrassem pras grandes cidades Rio, São Paulo e conseguissem sessões, mesmos os filmes feitos em São Paulo, maior produtor de cinema silencioso em quantidade pelo menos, que tinham filmes ficcionais também, as obras prima do cinema paulista silencioso não conseguem ser exibidas por vídeo, um ou outro. São Paulo sempre foi uma grande metrópole, parece que houve uma projeção só. Então quer dizer, tem uma historia isso, então essa produção no início ela teve, ela foi tateando de modo a descobrir esses limites e essas condições técnicas e que permitiam a expressão de certas situações filmicas, situações pró-filmicas como se diria em teoria que rendiam muito e outras que rendiam menos, por exemplo, filmar interiores sem ter tripé, sem ter iluminação artificial, sem ter uma fotometragem um pouco mais cuidadosa, até aquela automática, era um risco enorme, saia feio, ruim, pouco iluminado, escuro tremido, etc., não dava nem, pra ver. Até o Artur Barrio, que é um artista plástico conhecido, bastante importante. Ele fez vários filmes assim, muito escuro. Não é? Uma iluminação bem malandra, lugares que você não via o que tava acontecendo e fazia isso interessante. Filme que se você mandar revelar é possível que o cara fale, mas olha, eu fiz a cópia, mas se fosse um negativo por exemplo. (luz por cima) era luz por cima. Uma característica é contraste entre aquilo que era necessário e para isso precisava de um aparato técnico, iluminar, boom, enquadramento. Dentro dessas condições adversas e o resultado sempre era muito precário, isso tornou de fato o Super-8 muito mais viável para se filmar ao ar livre, em boa luz e algumas obras do final dos anos 70 chegaram ao requinte de filme por exemplo, na mesma hora do dia, foi feito um filme em Arembepe, chamado *Céu sob Água* que eles filmavam na mesma hora do dia, pra pegar a mesma temperatura de cor e transformava a natureza, era um *home movie*, sem *home*, o *home* era natureza, ele filmava só a família dele na praia e a mulher dele, a Maira Ester Stockler era bailarina coreógrafa, então ela fazia umas criações com o corpo. É todo um discurso cênico e ao mesmo tempo era um discurso coreográfico sobre a vida, o nascer e o morrer na natureza, e ao mesmo tempo era um bom filme, mas filmado com uma técnica sofisticada, no sentido de perceber o que é filmar ao ar livre. E essa tendência de filmar ao ar livre, vai se tornando mais promissora, mesmo nas cidades, um pouco como foi o ciclo do século XIX dos pintores que saíram pra pintar o céu aberto ou *pleine air* como dizem os franceses, o *pleinairism* é filmar ao céu aberto, que foi dar em toda uma série de movimentos renovadores e inovadores da vanguarda do impressionismo por exemplo, esse *pleine air* é um pouco você perceber e interagir com as cores de um certo momento e vibrar com as técnicas que são possíveis com sua paleta, você transmitir essa emoção de estar ali.. Acho que tem um pouco do pleinairismo no Super-8 nesse sentido de

captar a vibração do espaço aberto e ver depois o resultado, as cores eram vibrantes, você filmar e filmar em cores é uma novidade absoluta na história da humanidade. Você filma porque você quer porque você tem uma câmera, não tinha isso antes, você filmava em branco e preto e mesmo na televisão era branco e preto. Começando na copa de 70 que foi lançado a TV a cores, veja a coincidência, a telinha da TV tem uma espécie de antagonista na casa de certas pessoas que era uma outra telinha que era também colorida, e isso pode ser telinha porque não se projetava em tela grande o Super-8, porque os projetores eram precários, era uma lampadinha que se você colocar numa tela grande ele fica pálido você nem enxerga era pra projetar perto da parede. Então não eram grandes em geral precisa ter projetores especiais que eram raríssimos, pra salas grandes. Precisa importar era uma máquina pesadíssima. Existem, até é possível recuperar um projetor profissional de Super-8 pra uma sala grande. Mas em geral telinhas pequenas. Então eu acho que a intuição que você tinha uma telinha que você fazia diante de uma Rede Globo diante de um Brasil que estava se integrando não só pela Transamazônica mas através de uma indústria cultural, através não só do rádio, mas a TV o Jornal Nacional sendo criado, você ter um padrão, as telenovelas se desenvolveram fantasticamente nesse período tem um teledramaturgia que era e que enriqueceu demais, alcançando e trazendo uma série de problemas que era aquele sotaque baiano que não era bem baiano, Gabriela, ou seja tem toda uma espécie de deformação padronizadora que filmavam um Brasil genérico que era um Brasil que não era exatamente aquele, era como se fosse um Brasil singular de uma região, mas que era claramente forjado, é.. então essa (esse foi o grande consumo né??) esse foi o grande consumo, mesmo no cinemão você tinha uma espécie de realidade que raramente chegavam à singularidade dos bairros das cidades, das regiões, você tinha uma espécie de país genérico sendo filmado, e os gêneros que se desenvolveram mais no mercado mesmo, pornochanchadas etc., são umas histórias genéricas que poderiam se passar em qualquer cidade brasileira. Então tem esse padrão que vai se dimensionando do qual o Super-8, contrasta em termos absolutos, ele é: eu e minha família, ele é: eu minha rua ele é: eu e minha cidade, eu e minhas viagens que eu consegui fazer.

SERGIO PEO

Com boa qualidade né? a surpresa do Super-8, é que você tinha num formato pequeno, apesar de não ter uma tele grande, mas você tinha uma boa qualidade, você tinha uma boa imagem, você tinha também uma projeção de 2 metros por 1 e qualquer coisa, ele dava uma projeção bem visível no qual você de certa forma conseguia criar, ousar da linguagem do cinema, meio artesanalmente.

RUBENS MACHADO JR.

Alguns festivais eles permitiam a inscrição de Super-8 como a Jornada de Salvador, faziam sessões misturando as 3 bitolas, 35mm, 16mm, você não sabia que filme era de que bitola, tinha que consultar o programa, então era até divertido porque não era perceptível, se bem projetado, você precisa prestar muita atenção na textura em uma série de detalhes, porque tem filmes que parecem 35mm sendo em Super-8.

JORGE O MOURÃO

Mas ô Rubens a questão do cinema é... quem faz cinema é cineasta ou bitolasta? A questão de bitola, é a questão de recurso técnico de recurso financeiro pra fazer... o que importa é o resultado, o Sérgio falou até depois, (...) e você também falou da dificuldade da projeção, com projetor especial. O Super-8, devido a acessibilidade, a portabilidade, sobretudo quando surgiu nos anos 70 que no Brasil aqui teve aquele período fantástico, né? que a gente conhece. Era uma pistola de bolso ! e tendo a característica de ser 3 minutos e de você botar bala na agulha, que era o *cartridge*,

e você ter ganho os recursos de jogo, de grande automatismo né, da técnica, que hoje em dia depois de ter essas *mudernagens* cibernéticas, mas a grande possibilidade que se tinha, sair com uma coisinha desse tamanho, aqui estou falando do Brasil evidentemente, mas é a portabilidade de captar uma imagem dentro da sua imageria, aí cada um fazia do jeito que quer, tem gente que fazia narrativa... vimos aqui o exemplo do filme do Sérgio que era uma sucessão de imagens frenéticas que transmitem que impressionam, que não narram porra nenhuma, impressiona, coisa de você conseguir impressionar pela imagem, e se expressar do modo que tem, o Super-8, para quem sabe, para quem conhece, era uma coisa mínima para você passar pela pós produção, montagem então, isso é trabalho de chinês. A grande vantagem era a portabilidade e a acessibilidade pro público isso é uma questão de menos importância, você mencionou os surtos, os ciclos, mais são surtos também, do início lá de Cataguases, que são localizados, não é? é o que eu sempre penso no Super-8 é essa característica que devido às limitações técnicas até de projeção, as limitações técnicas de captação de imagem eu acho que são benéficas porque você não precisava passar pela toda a sofisticação da produção. E a exibição em lugares, de preferência, onde forem geradas as imagens, sem nenhuma preocupação de ir para os cartazes da cinematografia do circuito do cinema convencional, e serem aquelas manifestações locais, a limitação técnica de exibição, evidentemente esses equipamentos em especial de Super-8 eu conheci, mas o Super-8 devido a sua celuloide pequena, não é? e o projetor pequeno, são os passos que já definiam o público pra quem era endereçado. Acho isso da maior importância que não tinha nenhuma pretensão, Sergio vai falar agora, pra atingir grande público. Era uma manifestação local, específica, vibratória e única!

SERGIO PEO

Inclusive o Super-8 foi lançado no mercado para ser isso, para ser um objeto de consumo pela classe média que estava crescendo né? de grande consumo, não como uma arma. Quando o Mourão fala, que a gente, nós na verdade diante das circunstâncias que a gente vivia no Brasil naquele momento, é que interpretamos que aquilo pode ser uma arma. Eu posso usar isso para mostrar, pra exercitar ou ver que o cinema brasileiro já não está conseguindo. Porque o que cinema brasileiro tentava, de mudar e experimentar a linguagem, já estava esbarrando na censura e nas dificuldades de produção, um custo alto de produção. Mas o que eu pensei exatamente por aí. Como um favor, usando a câmera como uma metralhadora e ao mesmo tempo chamando os amigos pra se encontrarem na rua, pra ver o que é que isso. O que tá acontecendo aqui, aqui não está acontecendo nada e está acontecendo tudo. Daqui a pouco a gente vai ser obrigado a pedir licença pra andar na rua, medo de falar um com o outro. Coisas que uma sociedade que está decaindo, tá ficando decrépita enquanto que o estado faz uma publicidade, que vai tudo bem Brasil Ame ou deixe-o, uma coisa maravilhosa. Bom, nesse conflito todo, eu também sinto isso, que ao mesmo tempo que a gente usava como arma, a gente começava a querer que essa coisa fosse vista. Por que é óbvio, quando a gente filma alguma coisa, a não ser que sejam experiências muito intimistas de um artista plástico, como você citou, que foi um filme todo no escuro. Que o que me interessa é o hábito de estar filmando, não de ver depois, não quero nem ver isso. Aí chegamos num extremo que eu não quero também discutir, tudo é permitido, muito de fato o que quando a gente deseja que esse produto circule era quando o Super-8 começava a ficar limitado, porque se ele vinha numa cápsula ótima pra ousar, depois ele ficava num carretel preso pra passar numa maquininha, que era muito interessante, mas era essa a medida, do consumo limitado, para ser como ele foi feito, como o Mourão sacou ele foi criado para ser consumido no lugar onde ele opera né? uma coisa meio íntima ou quase isso, então essa foi a primeira dificuldade quando você deseja que o teu trabalho circule que o teu trabalho comece a ganhar quase corpo próprio e ser pedido pra: pô mostra teu filme, exhibe seu filme, eu mando o filme não porque eu preciso ir junto e exhibi-lo e se você e quiser se libertar

para permitir que o filme viaje, então você perdia, porque era o original que estava sendo exibido, então eu senti falta e procurar filmar em negativo, em 16 mm em 35 mm exatamente por isso, pro filme poder circular, o Super-8 não tinha não facilitava esse espaço.

RUBENS MACHADO JR.

Uma obra aurática, você vê uma vez e nunca mais, então é uma circunstância muito especial porque você tem que estar, normalmente o realizador vinha junto porque era ele que projetava, era frequente que ele não confiasse no projetor. (...) Porque qualquer defeito comia parte do fotograma, e o original, então tinha esse negócio de ficar brigando com a organização que eles próprios projetassem seus filmes e depois pegava os filmes e levava, às vezes viajava de ônibus pelo Brasil inteiro, para participar do festival, mas eles levavam. Não tinha essa história de botar nos correios, houve extravios, se perdeu muita coisa. Às vezes tinha censura, alguns festivais tinham censura. Então você não sabia se o censor ia aparecer no começo do festival e ia requisitar ver antes de ser projetado ou se ia aparecer no meio, então essa incerteza fez com que em alguns casos filmes desaparecessem, porque foram levados pela polícia e nunca mais se viu. Então tem, claro, tem essa aura que é uma situação irrepetível, você está vendo num festival ou uma projeção especial, etc., mas junto como o realizador que está lá para um debate habitual, não era difícil se fazer um debate na época. E os debates não eram que nem o de hoje que você fica babando perguntado porque você fez isso, porque fez aquilo. Era uma coisa que você em geral discordava do próprio realizador, tinha coragem de falar, embora você não fosse ninguém era uma cara que conseguiu fazer um filme, você poderia questionar e etimologicamente, artisticamente, como se aquilo o perturbou, o debate era uma coisa diferente, hoje em dia não sabe mais, nem lembra mais como era um debate.

GABRIELA

Por falar em debate o debate está aberto a quem quiser fazer alguma pergunta só mandar ver.

SERGIO PEO

Por falar nisso, o Peba que tá ali que foi um dos filmadores da primeira cooperativa de cinema que fez o longa do grupo *Câmera*, estava falando, pois é, cadê o superoitista com esse novo avanço da tecnologia? que aliás era um avanço imenso da imagem digital, dessa coisa que a gente anda que antigamente era o telefone, e que agora está muito além do telefone celular, é um cinema? é o que isso? O que que isso significa num recorte de hoje? eu estou perguntando isso porque eu não sei, eu não ousei pegar essa câmera e começar aplicar isso em filmes com algum conteúdo, mas isso é o que está acontecendo hoje a todo vapor, né? via as redes, as redes atualmente são uma mídia, redes de internet, são a mídia mais poderosa, talvez do que os jornais eram nos anos 70, antes disso tudo acontecer. Antes disso acontecer, dessa comunicação em mídia, isso pra mim é um mistério, por isso estou citando aqui que o Peba perguntou isso para mim, pô o superoitista diante dessa facilidade que a gente tem hoje, fotografava com uma portabilidade fantástica, cadê os superoitistas? o que está acontecendo? Aliás é essa a pergunta que estou fazendo.

RUBENS MACHADO JR.

É importante pesquisar este material, o superoitismo carioca vem falando sobre os cariocas, precisaria entrar um pouco nesse assunto para dar no mínimo mapeamento.

GABRIELA

Então a gente está com (...) são quatro horas e nove e agente vai até as cinco.

RUBENS MACHADO JR.

Talvez fechar com esse mini mapeamento depois se houver interesse eu falo mais, dando um de historiador um pouco.

Era necessário mapear porque os primeiros passos que foram dados são muito importantes, porque eles criaram uma espécie de possibilidade de desdobrar de desenvolver outras linguagens, mas tá muito mal mapeado, em particular no Rio de Janeiro eu vejo hoje jovens querendo mapear, é muito importante fazer isso por que eu na minha pesquisa fui um dos lugares onde eu tive mais dificuldade de pesquisar foi no Rio.

JORGE O MOURÃO

Por que?

RUBENS MACHADO JR.

Porque?! você que me pergunta ?! fiquei dois anos atrás dele!

Você foi o mais difícil de ser encontrado. (Sergio Peo)

Rosemberg falou, olha conheci o Rosemberg, eu fui cineclubista e fui da revista Cine Olho que o Rosemberg também participou, daí ele foi o único que lembrou, aí tinha um, cara chamado Jorge Mourão, foi o único que lembrou do Jorge Mourão, daí eu fiquei dois anos no telefone, o Itaú cultural me pagou, toda sexta feira eu ia para lá e ficava telefonando pro brasil inteiro. Tinha nego em Portugal, tinha nego na Índia, e eu dava Inter-DDI, dava telefonemas internacionais para localizar essas pessoas, porque eu tinha alguns catálogos de festival e tal, ia conversando e pegando nome de terceiros, que por acaso alguém conhecia, o dele foi referido eu fui atrás de todos os telefones todas as pessoas que teriam o contato dele etc., eu tava desistindo já, dois anos já tava chegando a Mostra, quando me aparece. E tava, enfim, não tinha telefone, não tinha... carta eu cheguei a mandar, ele tava em Trancoso, tinha uma... então ele vinha de vez em quando pro Rio, e tinha que pegar ele aqui, era difícil, O Peo também difícilíssimo, o Peo era, encontrar o Peo também foi um capítulo, depois ele não sabia onde encontrar os filmes. A filhinha dele me escreveu uma carta, olha “caro pesquisador de São Paulo, desculpa não conhecer não saber seu nome, o meu pai não está aqui para eu perguntar, mas ele está preocupado porque não acha os filmes dele. Peço que o senhor tenha um pouco de paciência, que vou ajudar e falar com a minha mãe pra procurar numa chácara, não sei o que...”

JORGE MOURÃO

O Rubens isso é uma das características do pessoal fazia essa captação de imagem de resistência, eu tenho uma resistência, eu tinha, superoitismo esses ismos todos, mas *anyway*, é que ninguém, talvez o Peo concorde ou não. Não tinha a ambição de ser reconhecido nos padrões convencionais, era uma coisa que se fazia muito espontaneamente, como uma existência possível não é? e que até essa dificuldade encontrar, você realmente é um mestre em cavucar de achar. Agora respondendo à pergunta que foi feita ao Peo: Onde estão os superoitistas? Os superoitistas... a sucessão do Super-8 foi técnica, né? como não sei, aí que eu pergunto, eu estendo a pergunta, a grande característica do Super-8 foi a mobilidade, que eu chamo de uma pistola de bolso, que poderia ser tanto você podia filmar o aniversário, o batismo, não sei o que lá, não sei se era precursor *porno*, *selfie* ou *whatever*, de você poder sair na rua e filmar com uma pistola portátil, que a muito tempo, não é de hoje e com um automatismo técnico, tinha foco, zoom tal aquela coisa que não precisava de

fotômetro e de uma equipe e corta, luz, aquele exagero de set e tal, preencheu outra conversa, hoje em dia as câmeras, só falta dizer filma ali, que tudo automático, que a sucessão da portabilidade de captação de imagem, tá aí evidente, não se se o que o que eu pergunto, o que eu questiono não sei se é a ideologia da captação de imagem que mudou completamente, corresponde a algum efeito vibracional de vida e vital, onde estão os chamados superoitistas, eu por exemplo eu sou analfabete, tenho a maior dificuldade de usar o celular, mal sei e tal. O que acho, o que acho não, o que é mais importante, é que hoje todo mundo é cineasta, jornalista, caralhista, o conteúdo do que faz, porque a forma está aí pra quem domina essas mudernagens.

GABRIELA

Eu só queria lembrar (...) a ausência relativa a dificuldade de se encontrar os superoitistas, a falta do Clóvis Molinari Júnior.

RUBENS MACHADO JR.

Eu não conheço, ninguém falou dele.

JORGE

Eu falei

RUBENS

Na época ninguém lembrou...

GABRIELA

Na mostra do Itaú.

RUBENS MACHADO JR.

Eu sou paulista e você sabe que paulista é gente séria, mais séria do que é necessário, (risos) mas então lá se fez cinema Vera Cruz etc., então é um problema ali, eu sou professor de cinema na USP, meus colegas até hoje fazem, sou motivo de chacota nos corredores olha lá o pesquisador de Super-8 hahaha. E tem várias piadas sobre isso, e em São Paulo, talvez um pouco diferente, lá eu consegui fazer bastante, mapear melhor e tal, mas eu achei que aqui, (RJ) foi muito complicado de chegar nas pessoas e as pessoas lembrarem disso, os festivais mesmo não ocorreram no Rio de Janeiro, teve quinze festivais importantes, foram efêmeros, dois ou três anos só, alguns foram longos oito ou dez anos, não teve festival aqui...

JORGE O MOURÃO

Opa, opa... *sorry*, não. Teve festival teve um aqui, mais de um até e modestamente eu ganhei o melhor filme, e São Paulo que é reconhecidamente muito mais sério que no Rio, aqui se dilui tudo e só podia partir de um paulista ilustre como você para fazer essa pesquisa. Aqui não se faz porra nenhuma, aqui tudo se dilui, mas aí a referência que se tem de Super-8 de São Paulo é um problema que é considerado, feio no trabalho, técnico, mas é o careta do Super-8, Abrão Berman, e aqui é aquela diluição. Só você conseguiu, dois anos pra encontrar eu, Peo e sei lá mais o quê. De conseguir esse resultado, agora a espontaneidade não é privilégio dos cariocas, mas isso corresponde a falta de seriedade, o carioca às vezes não é sério, é desorganizado, aqui ele se organiza pra fazer futebol, escola de samba e tráfico, o resto se dilui.

RUBENS MACHADO JR.

Isso é patente, o cinema muito organizado perde a espontaneidade, o cineasta baiano, talvez o grande superoitista o mais reconhecido na época é o Edgar Navarro, ele tem uma frase ótima, ele fala “filmar em Super-8 é uma questão de adrenalina”, a adrenalina é o que resolve tudo. Você tinha três minutos pra filmar e depois você não sabia se conseguiria grana pra filmar de novo uma mesma cena, então isso também foi um condicionante muito importante pro cinema experimental, você ter a emoção e o risco de tá filmando aquilo definitivamente. A outra surge no momento da filmagem, é irrepitível aquilo, você sabe que por uma questão de grana ou uma questão que a cena não vai ser repetida daquele jeito tem que filmar. Então a adrenalina tem um papel diferente nesse tipo de produção, é preciso lembrar também que nos festivais tinham quatro categorias, ficção documentário, animação e experimental. Tudo bem que experimental é um pouco aquilo que nunca vi nas outras três, é outro. Fica em dúvida se era experimental, então tinha de tudo. O termo experimental era mais ou menos tudo, o que não encaixava direito nos outros, é uma ficção mal feita era candidata a ser experimental. Agora no experimental eu conseguir mapear nos catálogos e nessa pesquisa que eu fiz, cerca de quinhentos títulos, eu pude ver trezentos e cinquenta a quatrocentos na época. Pesquisa de dois anos, viajando e telefonando as cópias foram depois mandadas para São Paulo pra eu ver, foram restauradas, limpas e refeitas as emendas pra eu poder projetar, que estavam velhas já, então nesse processo havia uma espécie de diferença talvez do experimental em relação a todas as outras, porque nas outras o pessoal não estava tão preocupado em descobrir e brincar e explorar a especificidade do meio, o tipo de película, o tipo de textura, o tipo de efeito o tipo de possibilidade. O pessoal de animação em geral fazia mais ou menos o que o pessoal de animação fazia com outros suportes, o pessoal do documentário também explorava mais ou menos o convencional da linguagem documentária, sendo curta metragem documentário, ficção também. E então eram filmes que poderiam quase sempre ser feitos em outras bitolas inclusive ficariam melhores, o experimental não, era um campo de provas era uma espécie de front de experiências em que muita gente se serviu exatamente de um reconhecimento de terreno, para explorar a partir dessas dificuldades, de ampliação da linguagem de um estar aí e de estar correndo um risco filmando, sobre um estado de exceção. Ai que surge o espaço público como um espaço extremamente interessante para se filmar, um espaço de risco de se colocar, e de trabalhar essa paleta de cores dentro de uma promessa de vida urbana, que na verdade era falaciosa no espaço público, o espaço público tentava dizer alguma coisa que o próprio estado de coisas político e cultural da cidade, não permitia, você vê no filme do Peo o pessoal ali está fazendo alguma experiência, alguma reflexão escrevendo mas o espaço público não é pra ser vivido a vida urbana, existe a vida do trabalho, a pessoa está focada em trabalhar, então há um declínio do espaço público no século XX, pode se falar independente do regime político, mas sob o regime político aí então a coisa é mais sensível ainda. Logo os superoitistas começaram a lidar com muito interesse e com muita sensibilidade com a linguagem do espaço público. Os prédios, não é indiferente em filmar com o prédio X ou Y atrás, em Recife por exemplo você tem que ver os filmes Super-8 ao lado de um morador da região que vai falar olha, esse prédio era a cadeia, até o início do século XX, a agora é secretaria da cultura. E ele fala essa frase na frente desse prédio, muda todo o sentido do que você está ouvindo. Então, existe um localismo que você tem que em cada cidade você tem que ver, dentro da cultura local, o que significa. O seu filme por exemplo. Esplendor do Martírio tem um velha Rio de Janeiro, tem uma Lapa na região do centro, a região nova construída com a avenida Chile e tal ,os novos mega projetos piramidais. Uma arquitetura moderna, justamente essa cidade incidida numa modernidade que rasga os velhos bairros e aquele espaço, é que o filme trata são protagonistas do filme, o filme está totalmente fragmentado também pela cidade que protagoniza. Então essa sensibilidade ela desenvolveu demais, por isso eu acho tem em cada filme explora de

um modo diferente, uma espécie de espaço público que não se realiza que não tem uma espécie... e que promete naquele resultado plástico que você filmou, parece prometer alguma coisa que é um dever cidadão que parece falacioso..., mas falacioso por algum motivo que a gente não compreende muito bem. Quer dizer, que esse mistério faz parte da linguagem do superoitista experimental essa coisa falaciosa, que parece que mesmo sem querer o filme Super- 8 acaba sendo um instrumento, ao contrário do cinemão ou da TV, acaba sendo um instrumento de interrogação sobre o que há, afinal de contas, de periclitante daquilo que foi filmado, mesmo que contra minha vontade aparece uma coisa...que é uma promessa (Sergio Peo: Uma investigação né...)

Uma investigação até involuntária, se você dar cores, você usa uma palheta pra dar cores que obviamente que não tem condição de representar aquilo que está se anunciando como um dever cidadão, um dever trabalhador alguma uma coisa que pode tá prometido naquele discurso da arquitetura, naquele discurso da cidade que você está tentando filmar. Então isso é que eu acho que é o teor do periclitante varia de filme pra filme. Eu acho que cada filme tem uma singularidade muito grande, todo filme experimental era extremamente singular, e esse periclitante varia de filme pra filme e no Rio de Janeiro tem uma sociabilidade extremamente rica no ponto de vista da sociabilidade talvez seja um contraste com outras metrópoles brasileiras, São Paulo sem dúvida. São Paulo é bastante complicada. Nessa época os publicitários de São Paulo, que são milionários Washington Olivetto. Criaram um lema para São Paulo, “O gigante intimista”. Sim porque você não sai na rua, você sai pra trabalhar e volta, você nem olha, você olha pro chão. Quer dizer, se você olha pro alto, você é uma exceção, é um estrangeiro, é um turista. Porque São Paulo, ninguém... todo mundo anda reto, anda em linha reta para onde você precisa ir. Não tem essa coisa do *flâneur*, o cara que anda pelo prazer de andar.

(Guiomar Ramos da plateia : A beleza dessa cidade é impossível você olhar por chão.)
É a própria cidade...

SERGIO PEO

O lúdico está inserido no pelo e no jeito de viver e isso é que se perde porque o lúdico também se perde. De repente você tem todos uniformizados. Vira o sinal A ditadura do sinal volume do trânsito pra quem não pode passar, hoje só sai se a placa do seu carro for o número tal, então você tem uma série de intervenções rítmicas no seu caminhar, que você acaba não caminhando mais. Não falando não ousando conversar com as pessoas que era uma coisa natural, essa naturalidade essa espontaneidade vai se perdendo e aí que é um instrumento legal de usar. Como não deixar isso se perder? Como revigorizar a amizade e o contato humano, a relação de opinião de manifestar opinião. Isso parece que a gente tá com a faca e o queijo na mão, aparentemente através das redes sociais. Mas será que a gente está conseguindo usar essa rede? Será que a gente está conseguindo elaborar, será que existe de uma certa forma, uma carência de escola, a gente precisa se formar. Por que pra mexer numa câmera que seja portátil que seja muito fácil você tem que aprender um pouco a lidar com isso, a poder usar isso como um instrumento como uma arma, não ficar só consumindo, só consumindo. Aí o consumo começa a ficar mais perigoso porque é o consumo de ideias, de opiniões que voce de fato você acaba omitindo, acaba não estabelecendo uma discussão e usando como um instrumento de agressão. Ai pronto, você estabelece uma confusão total, deixa de ser informação. E o que é que acontece, esse é mais ou menos como eu vejo um pouco pretensioso o desenvolvimento dessa linguagem que antigamente se chamava cinema.

RUBENS MACHADO JR.

Eu trouxe uma lista de filmes que são importantes do Super-8 carioca e tal, nesse sentido de algum

modo de amornar enigmaticamente com essa história do espaço público periclitante, que eu acho que tá mesmo com o filme, que eu acho genial. Um grande filme dessa produção, o que nós vimos aqui do Jorge, A Pátria, mesmo quando você sai do espaço público, você foge do espaço público você tem ali uma tensão o tempo todo do espaço público, o filme inclusive é emoldurado por um pingüim que está ali em baixo. Um fusca da polícia que para na porta, que se vê de cima não querendo ser visto. Depois tudo que ocorre ali em termos de medo, vamos dizer cena de uma espécie de tentativa de se limpar, ele se enxuga com revista Veja, se ensaboa. Tem toda uma tentativa de purgação, de purificação, se esfregando com as revistas mais vendidas. Tem toda uma série de simbologia. O vômito, o medo, o porre, a coisa de uma náusea que você respira ali, que é um pouco do avesso do espaço público.

JORGE O MOURAO

Tem muito, tem muita, é o avesso a náusea pelo espaço público que nos era dado comparecer, e a espontaneidade da chegada do San, que eu descrevi, a tentativa, quer dizer, da gente pensar numa tentativa no que acontece, no limpar e tal, você vê não é nem... o desvestir né? a camisa em vez de se vestir, tira, era muito espontâneo mas era diretamente do inconsciente local, via inconsciente coletivo para explodir e sempre dentro dessas característica que você mencionou, quem não utilizou essa pistolinha, eram três minutos que você tinha (...) você tem três minutos não é? Se você tivesse mais dinheiro era três vezes N ou não, mas dentro dali você conseguia dar uma vomitada cênica no que aparecia no local, no caso é realmente uma tensão de espaço público porquê onde foi filmado A Pátria é ali, ainda existe que nos arcos da Lapa, o *loft* que funcionou de setenta e cinco a oitenta e cinco como uma bateria, um aparelho de resistência cultural laboratório de criação e invenção, depois nos anos 80 a 82 surgiu o circo voador, lá do outro lado que o Peo também participou, ficou ali uma trincheira de resistência cultural né, sob a égide daquele tempo ainda das bonecas, de um lado, mas meninas de um outro. Depois virou essa coisa do *revival* e tal, virou...

(Sergio Peo: O Tá na Rua...)

Um amigo ficou olhando, mas era isso ali e nós éramos protegidos ali da repressão o máximo que eles faziam era pegar as bonecas, ou até cortavam o braço, quando a policia pegava quando elas faziam o *trottoir*, elas iam pro hospital. Mas éramos protegidos por esse *underground* por esse *baffon*, que ocupava o espaço público de uma maneira completamente anárquica, pessoal intransferível e tinha sempre os regulamentos. Arcos da Lapa no lado de cá, as bonecas, o que o pessoal chama de travesti eu chamava, eu chamo ainda de boneca. E do lado de lá as meninas que também são chamadas de putas. Num é? E eu tive a honra de ser nomeado como um anjo pelas, porque eu flutuava ali com aquela situação, aliás onde foi nota da redação, foram filmados filmes no chamado cinemão. A lira do delírio do Walter Lima Júnior, foi filmado no *loft*, aquele do Neville, Rio Babilônia também foi lá. Quer dizer era a utilização do espaço, e não podia ser mais público né? embaixo dos arcos e com essa contestação, não é contestação teórica não, é enfrentamento da realidade fora, fazemos de dentro pra fora e deu no que deu.

RUBENS MACHADO JR.

Eu acho que o genial do filme é você ter colocado A Pátria do Vila Lobos que lembra uma promessa de espaço público da ditadura anterior.

JORGE O MOURÃO

Desculpa Rubens, eu esqueci de dizer, desculpa interromper, porque esse filme contou com a participação especialíssima de uma dupla que ao que me consta, única e rara. Que é, não foi Tom

e Vinícius, foi Vila Lobos e Manuel Bandeira que elaboraram uma melodia chamada hino de Invocação Em Defesa da Pátria, um pouco adequada pros tempos atuais.

RUBENS MACHADO JR.

...Foi feita para ser cantada pelo coral infantil, colégios que treinavam para cantar em coral aquilo, os meninos e em campo aberto em cerimônias de Sete de Setembro, em campos de futebol, em campo aberto. O espaço público por excelência festeja a pátria. A ironia do uso disso, dá uma dimensão histórica e um diálogo com a história do próprio país, que é impressionante. Agora, eu tenho um monte de títulos que eu trouxe, mas são filmes que pouca gente viu. O Jairo Ferreira, que era crítico da Folha de São Paulo justamente nesse período dos festivais, na segunda metade dos anos setenta. Ele só foi crítico da Folha, sempre foi pobretão e nunca conseguiu ir pra festival (...) a não ser em São Paulo, é que não pagavam a viagem pra ele ir pra festival e na época os festivais não pagavam passagem de ninguém. Então ele só foi realmente um crítico de verdade da grande imprensa, nesse período. Ele viu todos os festivais Super-8. Ele mesmo era superoitista, fez dois longas metragens inclusive, e ele não conhecia nem dez por cento desses cento e vinte filmes que eu mostrei, pra você ver o que que era a dificuldade de ver esses filmes, se eu for falar aqui. Eu peguei uns quinze filmes pra pagar um pouco de cada um, isso se desse tempo, coisa de historiador desculpe... Não vou falar deles, mas a gente ia falar de um filme do Peo, que não passou aqui eu pergunto se vocês já viram. Eu acho que é uma obra prima que se opõem diametralmente ao filme do Mourão, A Pátria, que eu acabei de comentar, que é um filme Esplendor do Martírio em que um cabeludo, como todo mundo era aqui, chega ao cúmulo de agredir, de jogar um pedaço de pau de pedra, não sei, numa estátua na Avenida Atlântica, o Dezoito do Forte, ele agredia a estátua do milico que ainda estava para ser inaugurada, veja bem, tava um cercadinho. Então era de uma coragem!

SERGIO PEO

Era um desafio, e era um se expor. Quer dizer a qualquer momento poderia ser preso.

RUBENS MACHADO JR.

O espaço público periclitante talvez no extremo diametralmente oposto mais explícito impossível, é o símbolo de uma ordem pública que estava ali, independente de detalhes que representava aquele regime que estava ali, os monumentos aliás foram muito filmados com interesse muito irônico. Eles prometem uma ordem pública, tem a celebração de ideais que estão faltando exatamente. Então a agressão é o ato extremado, de que o filme trata, em uma linguagem extremamente obscura cifrada, mas muito emocionante, é um filme, é outra obra prima desse superoitismo.

Na lista vocês não vão conhecer nenhum, olha o Giorgio Croce e Ragnar Lagerblad um é italiano outro de família sueca, fez um filme que eu acho admirável, chamado, Relax Místico em que ele coloca aquele LP que na época ele vendeu muito, que era o Yoga Para Nervosos, (risos) de quem que era mesmo, do mestre Dermógenes, um clássico, as faixas e só mostram a cidade filmando cenas de violência, ele ficou caçando cenas de violência, faxineira limpando o edifício de vinte andares lá em cima, do lado de fora da janela, limpando a vidraça sem nenhuma cordinha, nada para segurar. É só cena de violência, gente ensanguentada de maiô na praia, porque brigou e apanhou de não sei quem... Enfim são flagrantes, sujeira, poluição na rua, filmava poluição é só violência, o quanto é inóspita a cidade o quanto é violenta. E a trilha sonora era o Dermógenes... Outro que ele fez foi Vampiragens, uma coisa que procura o vampiro, mas o vampiro real. Eram morcegos, imagens de morcego que ele procurava. Tem o Henrique Faulhaber que fez vários filmes

interessantes, fez O Zona Azul que é inspirado no Vertov que é essa coisa de captar a vida de improviso. Só que o improviso dele é o circuito dele com a turma dele. Um jovem de dezoito anos, de setenta e dois o filme e ele filmava com o som dos Novos Baianos, com *Rollingstones*, era uma trilha sonora que a turma gostava de ouvir, ele com a namorada com os amigos, apareceu o Chacal (...) uma moçadinha bronzeada todos da zona sul curtindo a cidade. Curtindo, circulando. Tinha um espaço público que era um pouco irônico já. Ele brinca e sabe depois que tem o menino da favela com o caminhãozinho. Cada um brincando do seu jeito vamos dizer assim. Era também uma saída, filmar o espaço público pelo viés da curtição, mas era uma curtição que caçoa um pouco do espaço do outro. Que sabe que é impossível entrar na vida, naquela *vibe*, naquela vibração séria. Ele filmou também o São Conrado, uma comunidade de pescadores que estava sendo expulsa para virar essa maravilha que é hoje. Ele pega esse momento o drama ali entrevista pessoas que estavam sendo despejadas nos barracos. Ele filma A Bicha Marciana que é hilariante e ele só ficou de tele objetiva, filmando e o cara se divertindo em pousar, mas era sempre de longe o cara tinha vergonha de pousar, mas o cara ficava fazendo uns gestos. Como não podia ficar perto ele chamou de bicha marciana. Tem o Zé Manoel de Seixas que era do cineclube da PUC, virou engenheiro. Ele fez isso com o Arnaldo Antunes, também estudante da PUC na época. Um filme chamado Jimmy Glock que tinha muita intervenção na película, música do Jimmy Hendrix, mas as imagens eram todas rabiscadas de pessoas com se fosse um Van Gogh em cima das músicas.

MOURÃO

Desenho direto nas películas

RUBENS MACHADO JR.

Desenhava, rabiscava e faziam uma animação também e filmavam cenas da vida cotidiana também. Maria do Carmo Seco, ela tem filmes no clima completamente único e diferente de todos os outros, um filme já com Memórias de setenta cinco chamado de Zoológico, Jardim. É uma espécie, ela simula uma espécie de agressividade do público do zoológico com relação aos bichos, um menino jogando amendoim no macaco, umas coisas assim de uma belicosidade feroz assim, tensa entre o público e a natureza e a civilização (...) e um que chamava Projeto Processo, Progresso de setenta e seis também que é sobre destruição da memória da cidade, casas sendo demolidas o metrô sendo construído, um espécie de desapego aos espaços de vivência que viram ruínas é um filme que tem uma certa poesia triste.

A Lígia Pape fez, o Ivan Cardoso é um capítulo à parte, os melhores filmes que ele fez. Eu gosto dos filmes que ele fez, eu sou fã. Agora eu acho que o que ele fez melhor foi os 15 filminhos que ele fez em Super-8. A começar do Nosferatu no Brasil, com Torquato no papel título e a Lígia Pape fez o Vampirou, uma espécie de resposta ao Nosferatu e que também pega um pouco. Aí o espaço público é pop ele brinca o tempo todo com o significado de cada lugar em que o vampiro aparece. É um Brasil edênico ele brinca um pouco com essa coisa da cidade turística do Rio de Janeiro e com essa coisa. O Conde Gostou Da Coisa era o título de um dos outros filmes dele também é basicamente só cenas eróticas na praia, é como se fosse um colonizador e as nativas, né? Mas na verdade são os amiguinhos dele brincando diante a câmera, que é um filme muito divertido. E um que acho que é único também, que se chama Onde Freud Não Explica, é um, ele próprio diz no filme, no livro dele Ivampirismo, como é que chama? ele explica na ficha técnica que tem sempre uma sinopse dele que ele põe lá de documentário. Ele estava passeando com a câmera pela Avenida Atlântica, em frente ao Leme, dois jovens colegiais pediram pra ser filmados e ele filmou os dois meninos, e os dois meninos brincam pra câmera assim e começam a se masturbar. Tiram o membro viril. São garotos de dez anos e ficam brincando assim, fazendo careta. E ele filma aquilo assim

em primeiro plano e atrás tá a avenida os prédios do Leme ali e é divertidíssimo o filme, e é um pouco um filme enigmático, que quase diz respeito ao fazer Super-8, é um pouco, é brincar de se masturbar não deixa de ser arrojado como autocrítica aos próprios filmes que ele faz, com as coleguinhas com as amigas. Inclusive a namorada dele era uma das divas do Super-8, que ele criou. Ele chamava de Ivamps, e brincava de Stars né realmente era só clichê o tempo todo, depois o Terrir né? É coisa do Terrir usar o terror como comédia, recuperar em uma chave bastante virulenta a tradição do cinema brasileiro e do carioca também. Não, esses eram os nomes que não podiam ser esquecidos, uma coisa que eu esqueci de dizer é que eu acho que essa linguagem que o super oito criou explorou e de algum modo transformou em expressividade, uma expressividade absolutamente contrária a tudo aquilo que tava acontecendo no audiovisual brasileiro, é de certo modo ele não é exclusivo da bitola Super-8, ele tá em todas as bitolas. Aconteceu no primeiro cinema, esse *pleinairismo*, as películas no início do cinema eram tão pouco sensíveis que era só possível filmar ao ar livre. Todo o frescor que tem o primeiro cinema, aquelas cenas de correria, em parte é um pouco a liberdade de explorar certas ambiências do espaço público da cidade etc., depois todos os realismos que vem neorealismo, o cinema direto, o cinema verdade, renovam muito o cinema um pouco nessa mesma vibração, eu acho, do próprio Vertov, surpreender a vida de improviso, tá um pouco nessa história de você sair a campo e surpreender a vida tal como ela tá acontecendo na sociabilidade que você vive né? Eu acho que essa característica. Eu acho que por exemplo o Rocinha 77, que já é um filme 16mm documentário, feito pelo Peo. Tem uma câmera que aquilo ali é superoitismo. O cara pegou a câmera 16mm e subiu, deu um pique, um *travelling* direto ele sobre por nescgas, por passagens que você leva um susto a cada momento. Surpreendente aquela sequência o próprio, o cara que fez o Madame Satã, a primeira versão com o Milton Gonçalves, a primeira versão dos anos setenta, Rainha Diaba. Ele tem um extra no DVD em que ele fala que conversou cuidadosamente com o fotógrafo para filmar como se fosse uma Super-8, sé que numa 35mm. Ele queria uma fragilidade do estar ali, que só uma câmera Super-8 poderia ter e realmente ele conseguiu filmar como se fosse uma Super-8 o tempo todo, então eu acho que a linguagem do Super-8, ela dialoga com as demais ela é incorporada pelo audiovisual.

SERGIO PEO

Sim é a liberdade sempre, né? liberdade com a câmera na mão nada com uma Super-8, imagina uma 35mm na mão que pesada, (risos) e carregar aquele caminhão, mas a ideia da leveza é essa

RUBENS

Da leveza da espontaneidade...de você...

JORGE O MOURÃO

A pistola de bolso

RUBENS MACHADO JR.

Exato você está toda sua pulsação, a sua respiração, seu estado espírito passa gestualmente para o modo de filmar com o movimento de câmera, é um pouco uma retomada da palavra de ordem que notabilizou o cinema novo mundialmente “uma câmera na mão uma ideia na cabeça” e de certo modo o Glauber talvez não previsse aonde ele fosse chegar nesse lema, por causa da produção superoitista, foi talvez além do que ele gostaria, mas a ideia tá toda lá, a estética, mesmo a estética da fome assim com a estética dos sonhos os dois principais manifestos dele, talvez do cinema moderno brasileiro, são estéticas que explicam o movimento superoitista perfeitamente, são a

radicalização mais profunda.

SERGIO PEO

Cada vez ele se aproxima mais, nos últimos filmes dele ele vai se aproximando da linguagem livre do Super-8.

RUBENS MACHADO JR.

O Di Cavalcanti e o Idade da Terra são de algum modo superoítistas nesse sentido de uma linguagem que extrapola e se permite uma liberdade, que luta contra quase, o bom cinema.

SERGIO PEO

O formalismo, né? No academismo...

RUBENS MACHADO JR.

No academismo, eu gosto dessa palavra, a palavra academismo em teoria da arte, tem um sentido muito preciso, que é repetir fórmulas. E a indústria cultural é isso.

JORGE O MOURÃO

O convencionalismo.

RUBENS MACHADO JR.

Exatamente, o convencionalismo é o contrário disso. Eu acho que o experimental, se eu posso arriscar uma definição, aliás é uma autocrítica que eu faço, quando eu fiz essa mostra há 18 anos atrás, eu perseguia um ideal de experimental que era muito livre abrangia os experimentalismos, possíveis e existentes. Eu queria mostrar exemplos de todos os tipos de experimentação possíveis, né? E Fiz isso, selecionei um pouco por isso. Inclusive uma que se chama sarrismo que era de menino rico, um menino rico que tinha uma câmera. Mas tem algumas obras primas também, tem vários tipos eu comecei a formular, mas o meu critério principal era o seguinte, tinha que dialogar com as principais tradições da arte e do cinema, tem que ter alguma relação, se você perceber relações ou diálogos do filme com as vanguardas com os movimentos artísticos, eu acho que é equivocado isso. Hoje eu penso que o cinema experimental é outra coisa, é justamente o cinema que põe em dúvida essas tradições é o cinema que desafia o público e a crítica. Pega no contrapé, joga com a expectativa que ele supõe estar presente no público ou na crítica e faz algo que não pode ser explicado e, no entanto, é interessante.

SERGIO PEO

No entanto explica, se impõe, quer dizer alguma coisa, não usa de nenhum dos meios nenhum dos meios tradicionais da linguagem pra dizer uma coisa, mas diz uma coisa, simplesmente diz

RUBENS MACHADO JR.

Diz e torna de certo modo, desafia a crítica, porque a crítica não tem um discurso próprio, pronto pra receber e interpretar exige um movimento de compreensão, exige um movimento de interrogação sobre o que é interessante naquilo. O que motivou a minha emoção estética, você não tem a resposta.

GABRIELA

Gente a gente tem cinco minutos, pra, vai ter uma outra sessão. E aí, eu acho que a gente pode fazer

algumas perguntas. Luís você que diz.

PERGUNTA 1- Guiomar Ramos

Ficou quase sem espaço para debate, mas valeu a pena. Muito obrigada Gabi assim por ter pensando nesse evento, sonhado com esse evento. Brigada pelo Rubens, aprendo e anoto o tempo inteiro e assim a presença dos dois superoitistas aqui, fundamental aqui, aí eu ia perguntar uma coisa rápida assim mesmo né? É o Rubens, falando dos vários tipos de superoitismo, citou o superoitismo ligadas às artes plásticas, citou o Arthur Barrio, e o Jorge Mourão imediatamente, quando ele falou o Artur Barril fazia experiência e não se importava se tivesse tudo escuro por exemplo, com esse tipo de técnica e eu acho que o Mourão se colou em outro lugar e ao mesmo tempo, falou a gente também não tinha nenhuma ambição a reconhecimento e isso assim, falando em relação ... Comparando com cinema brasileiro em geral, em relação a todos os egos que existiam no cinema brasileiro. Eu queria saber um pouco como vocês se colocavam como vocês se colocavam como superoitistas, eu lembro do Jairo eu era amiga do Jairo e eu participei desse desespero do Super-8, não ter cópia eu ajudei o Jairo a organizar uma mostra, que quando estava passando o Vampiro da Cinemateca, pegou fogo e chegou a queimar um ou outro fonograma, e ele começou a xingar todo mundo, inclusive a mim, assim na frente... o desespero do realizador com a imagem do Jairo com os filmes embaixo do braço, pensando numa perspectiva de como ele poderia manter essa obra. Então como fica essa relação de vocês em relação ao cinema. Porquê vocês faziam um cinema tão importante quanto as outras bitolas.

SERGIO PEO

Extremamente dolorido né? essa era a relação enquanto superoitistas que quase foi extinguindo a produção de Super-8. Porquê à medida que a gente exercitava e tinha alguns filmes que eram pra ser vistos e queriam ser vistos e cada vez que a gente ia em uma projeção e começava a queimar um fotograma, você via, tá indo a memória embora, é como se fosse uma facada extremamente dolorida, assim que eu via enquanto. Mas por outro lado foi uma abertura muito grande para compreender o significado dessa coisa do que possa vir a ser o cinema ou audiovisual ou a arte mesmo em geral. O tipo de arte que você coloca suas ideias para o exercício, o exercitar das ideias. Que você depois, eu acho que você pega um pouco o sentido da coisa com um Super-8, você pode partir pra outras mídias, ou outros instrumentos, outras bitolas etc.

JORGE O MOURÃO

O primeiro, não é que não pudesse fazer cópias, o Super-8 é revelado em positivo. Aqui no Brasil é da Ektachrome, em outros lugares é a Kodak Chrome, de outra sensibilidade. Ele podia ser sim copiado.

PLATEIA

Mas custava caro.

JORGE O MOURÃO

That's the question, a questão não era a impossibilidade técnica, era a impossibilidade financeira de reproduzir, aí tinha que fazer um rotativo, e alias quando fazia essa copiagem de aderir uma fita magnética para sonorizar cuja a sonorização era feita no próprio projetor, você tinha um projetor filmando, tinha uma entrada de som e tinha aquela fita magnética extremamente anêmica que qualquer coisa abalava, não é? e fazia-se então a sonorização. Agora era caro, a primeira cartridge

era relativamente barata, mas era cara a reprodução e agora o aspecto vamos dizer ideológico do Super-8 que eu insisto, no fato que ninguém estava ali para fazer cópias para passar, concorrer ao Oscar de filme estrangeiro, a questão era fazer a produção e o tesão de ter feito e reproduzir e exibir ali onde pudesse ser feito, dos espaços alternativos que evidentemente não havia nenhuma sala de exibição convencional para Super-8, o *Loft* que a gente fez uma coisa, que até na Sala Terra faz aqui, que já estamos aqui, não encerrando, mas saindo dessa pra outras, não é? que no *Loft* esse espaço combativo ali na lapa foi feito nos anos oitenta, uma coisa chamada Sala Terra, criação do Clóvis Molinari Júnior que está aqui presente com a gente esperando e onde ia também o Luís Rosemberg o Rô, então foi um dos lugares onde se exibiu Super-8 no Rio. O Rubens falou das dificuldades de encontrar, tinha em outros lugares outros festivais, eram coisas pontuais. E aí conseguimos por um ano e meio ter um local que toda sexta feira vinha um filme Super-8 de todos os lugares do Brasil, de Pernambuco do Bruscky que no Rio o mais ao Sul que vinha era do Clóvis e outro aí, da Glória, o pessoal da zona Sul, era infensa a Lapa não era essa coisa consumista que está agora, era um lugar ainda, não era um bafon, mas era ali que se perpetrava esse atentado aos bons costumes.

GABRIELA

Alguém quer. Fazer uma pergunta extrapola... só um minutinho fala no microfone, por favor.

PERGUNTA 2

Uma pergunta extra cinematográfica, O Peo comentou que brincava de pira em Belém o que consistia nessa brincadeira?

SERGIO PEO

Aqui eu acho que chama Pique, Pira é como que chega... tem dois meninos conversando, chega um terceiro aí ficam três numa conversa aí chega um quarto, aí um dá o toque no outro aí diz, é pira. E aí sai correndo e sai todo mundo correndo, esse que levou o toque tem que tocar em outro. Ou seja, é uma dança, é uma brincadeira de correr, meio dançando de driblar com o corpo e tem um ponto que se chama mãe da pira que às vezes é um poste e às vezes é até a mãe, é o pique.

JORGE O MOURÃO

É tem tudo haver com o seu filme, agora explicar melhor Pira, que eu também não sabia...

SERGIO PEO

É tem, exatamente isso. É uma brincadeira de correr. É que no texto eu falo um pouco disso, corra nos corredores de sua memória, que é um pouco isso a associação do lúdico, do correr, do brincar do correr onde da rua, como uma só sala de estar. Do seu espaço lúdico em geral.

GABRIELA

Alguém mais? Eu só queria registrar a presença de Tereza, que participou dos filmes do Mourão. A Tereza é uma das personagens que aparece.

MOURÃO

Teresa ganhou o prêmio de toda vida e parceiro de múltiplas aventuras.

GABRIELA

Fez (...) fez, aqueles...

Pronto era o Sílvio que estava pedindo pra falar.

Silvio Lana

Eu queria só agradecer por estar aqui participando disso e alguns sabem inclusive você me viu lá em Ouro Preto, outro já me viram aí, onde? Em 2019. Estendendo uma faixa que eu chamo de faixa *harshtag* lembrando que o *harshtag* nada mais é do que a antiga faixa, uma pequena mensagem indo de um poste a outro tentando comunicar alguma coisa objetiva. E eu voltando ao cinema e sentindo a necessidade principalmente enquanto cineasta brasileiro de tela, porque cinema só existe na tela, eu voltando ao cinema criei essa faixa que é “*Harshtag* Telas Brasis a dentro, criando cineclubes caligráficos” e esse caligráfico vem do Dziga Vertov ter dito um dia que o cinema como uma invenção das eras das invenções era nada mais nada menos do que uma caneta nova. Com isso ele queria dizer algo que aqui nós passamos por várias análises a respeito justamente da evolução da tecnologia do audiovisual, então a importância desse trabalho que eu acho que estou tentando fazer e para qual eu busco parcerias, eu venho colocando da seguinte maneira: entre o cinema como entretenimento e o cinema como ferramenta, aconteceu um século de história da humanidade com a constante caminhada da mente humana no afazer das tecnologias que vai nos conduzindo ao homem biônico! então eu acho essa questão do audiovisual é fundamentalmente a questão da amplitude da criação a evolução da tecnologia é a ampliação da nossa capacidade de dialogar de conversar um com o outro e de conversarmos amplamente através da arte, então eu acho que hoje na caneta que o Dziga Vertov falou e que está cada vez mais simplificada no nosso bolso, vai levando a um pacto a favor do cinema enquanto ferramenta, em contraponto, digamos, não ao contrário, mas em contraponto a história do cinema enquanto entretenimento.

SERGIO PEO

Aliás é isso que você tem aí na mão que é a tela e a caneta.

GABRIELA

Vamos encerrar. Muito obrigada a todos.

SERGIO PEO

Quero agradecer muitíssimo Gabi por essa iniciativa dela e a presença do Rubens que foi o Rubens que conseguiu mexer um pouco com a história do Brasil aproveitando essa linguagem inicial do Super-8 das câmeras do Super-8 que ajudou a formar muita gente, a dizer muita coisa que precisa continuar sendo dito.

Entrevista Jorge Mourão

G: Meu contato com Super-8, como eu te falei, começou na infância, né. Que eu cresci num ambiente Super-8 fui filmada

J: Seu pai...

G: Sim, meu pai, meus irmãos, meu irmão é fotógrafo. A gente morou no Egito quatro anos e filmava-se muito, e eu brincava sempre com os negativos, os filmes e ficava mexendo na moviolinha [sic] e cortando e coisando...

J: Eles te delegavam isso? Foi um trabalho de chinês, né?

G: Não, eles não delegavam. Eu entrava escondida e ficava mexendo, sabe? Até que eu comecei a ter o meu próprio. Eu ganhei um projetor de uma superoitista lá de Sergipe, que é a Maria Beatriz Góis Dantas. Ela me deu o Super-8 dela e a câmera... O projetor e a câmera e aí eu pude rever os filmes. Eu fiz um filme em que eu projetava imagens de um filme pornô do meu pai '*angry lesbians*' [sic]

J: Só o que?

G: O filme pornô de meu pai.

J: Ah, ele fez um pornô?

G: Não, que era dele.

J: Ah, um filme comercial que era dele.

G: É. E aí tinha essas coisas, tinha filme da Disney, tinha as lutas do Cassius Clay.

J: Ele sabia que você tava vendo filme pornô ou não?

G: Não, isso já velha. Aí eu achei o '*angry lesbians*', que tem vários rolos lá em casa, né.

J: Você tem aqui no Rio?

G: Alguns aqui no Rio, mas a maioria tá lá em Aracaju.

J: '*Angry lesbians*' é esse o nome?

G: É

J: Eu não conheço o filme, tô vendo o título e é bom

G: É muito bom, '*angry lesbians*'!

J: Tá aí ou tá lá?

G: Tá lá, vou trazer

J: Ah, traz que eu quero ver. Lésbicas furiosas é ótimo

G: É fantástico! Aí eu projetei na parede do banheiro da minha casa e usei isso dentro de um filme meu chamado "Influenza", se bem que depois virou "Resfriado". Aí nessa época eu tava fazendo curso com Rubens Machado.

J: Lá em São Paulo?

G: Lá em Aracaju.

J: Ah, ele foi lá pra dar um curso?

G: É. E aí ele é muito amigo de um amigo meu que é o Caio Amado, que é um cinéfilo que fez USP e aí a gente teve uma convivência lá em Aracaju. Depois ele falou pra eu escrever pra SOCINE, um negócio lá que ele faz, aí eu escrevi, sem mestrado fui, passou meu artigo. Fui apresentar lá na USP, aí fui na casa dele.

J: Pera aí, sem mestrado? Essa parte não ouvi.

G: Sem ter mestrado eu mandei o artigo entrou lá no negócio

J: O arquivo ou artigo?

G: Artigo. Um artigo sobre um filme...

J: Ah, você escreveu... Eu quero ver. Você tem isso gravado lá?

G: Algumas coisas tem, eu não sou muito organizada com meus artigos não. Isso é até uma questão.

J: Mas aí um incentiva o outro...

G: Libriana

J: Libriana né?

G: É. Você também, né? Eu sei.

J: Você é dia seis?

G: É. Você é do dia quatro.

J: É. Tá bom, mandaram esse trambolho aí, vai [sic]

G: Confere

J: O que?

G: Confere

G: Aí pronto. Nesse curso o Rubens passou um filme que era do Sérgio Péo chamado "Esplendor do Martírio" entre outros. Passou "Agripina" lembro dele ter passado o seu.

J: Quando é que foi esse curso?

G: Foi em 2008 ou 2009. E aí eu fiquei muito chocada com o Esplendor do Martírio, eu achei foda, sabe? Apesar do *live action*... Você já viu esse filme? Que ele ataca a estátua do soldado daí entra ...

J: Ah sim

G: aí vem briga corporal com o segurança e é uma coisa muito de agitação assim e aquilo me tomou e eu quis fazer um mestrado sobre Super-8 em 2009.

J: Você já era formada né?

G: Sim, sim.

J: Formada em Cinema?

G: Formei em 2005. Não, em Artes. Eu sou das Artes. Mas eu trabalho com cinema desde 2003, que eu comecei a fazer curtas assim...

J: Cursos extracurriculares, né?

G: É. Em 2009 tinha pouca pesquisa, né? Eu tinha visto a Mostra Marginalia 70 do Itaú Cultural em 2002

J: A mostra que o Rubens organizou?

G: É. Só que ele não foi. Quem foi, foi o Arlindo Machado, né? Não, Arlindo Machado não, foi aquela outra de vídeo, (Vídeo Brasil) mas eu vi a Marginalia 70 alguma coisa.

J: Essa eu participei.

G: Aí eu quis fazer alguma coisa sobre o Super-8, né? E vim pro Rio, entrevistei o Péo. Teve até uma entrevista que eu montei, depois eu te mando o link... E eu queria escrever, só que até pouca gente tinha escrito coisas de Super-8, só que naquele mesmo curso duas amigas minha fizeram mestrado, outra já tá no doutorado...

J: E falando sobre Super-8?

G: Sim falando sobre Super-8.

J: Pera aí, tempo agora. Por acaso tem alguma de Pernambuco?

G: A Luciana Almeida. Que é Lu.

J: Eu não vou lembrar não, mas esse negócio de internet...

G: É, ela foi em Pernambuco, ela fez lá.

J: Eu vi uma notícia, não me lembro como... Só sei que apareceu, nem sei que apareceu eu nem sei onde estava que eu saí, que falava sobre um filme meu, "A Pátria". Uma tese, esse negócio de faculdade.

G: Ela tava nesse mesmo curso que eu

J: Mas é essa a pronúncia?

G: É, deve ser Lu. Porque é lá em Pernambuco que ela fez.

J: Você conhece essa tese dela?

G: Conheço. Eu tenho, ela me passou.

J: E fala sobre A Pátria? Você se lembra disso? Eu não vou lembrar porque né, pô!

G: É uma dissertação enorme eu li. ()

J: Mas a primeira eu fiquei surpreso porque tem até foto dentro da tese e tal, mas isso é uma das coisas pra gente procurar.

G: Mas eu posso te mandar. Ela tá na internet, tá publicada.

J: Aí aparece. Tinha várias pessoas lá escrevendo sobre Super-8 isso em 2009 - 2010

G: Luiz sabe da minha vida porque...

J: Quem?

G: Luiz García, ele é sergipano. E aí ele conheceu Clovis Molinari há umas três semanas atrás e ele sabe que eu tô meio perdida assim, sem rumo ultimamente. Meu último programa, eu tinha um programa de TV...

J: Sem o que?

G: Rumo. Eu tinha um programa de TV lá, acabou. Era Aracaju sobre cinema, que era o "Olha aí"...

J: Olha aí? Haha, legal!.

G: É. E aí eu tô há dois anos fazendo um filme, e tive uns problemas sabe? E eu caí em depressão... Eu tava bem mal. E aí o Luiz, não sei porque, encontrou o Clovis Molinari e desde o ano passado ele queria que eu fizesse o mestrado, ele acha que vai ser uma coisa boa...

J: É né... É obstáculo, mas tem o seu valor, né?

G: Eu já fui professora da universidade, substituta. Eu era uma pessoa que acreditava na academia

J: Universidade o quê?

G: Lá de Sergipe. Eu era substituta.

J: Prostituta?

G: É, praticamente... Substituta.

J: É. Pra todo mundo, tá foda. Mas você disse reencontrar, então você pretende voltar pra Aracaju?

G: Não, é aqui no Rio. Aí o Luiz me chamou...

J: Fica aqui no Rio, aqui você vai se dar bem.

G: Você acha?

J: Vai, sem dúvida.

G: A gente pode fazer filmes!

J: A gente pode fazer muita coisa. Eu senti quando te conheci ali outro dia, que você tem um potencial e é que nem tocar uma música, a gente tem que afinar o instrumento. Se é linguagem, esse negócio desde o equipamento que precisa até o jeito de falar... Isso tudo é com o tempo, é a segunda vez que a gente se vê, mas eu não jogo conversa fora, não tenho a mínima vocação nem intenção de ficar... Sabe o que é rasgar seda?

G: Percebi.

J: Então o que eu tô dizendo é papo reto. Você tem, eu senti, você tem um feeling e eu tenho um feeling, né...

G: Mas eu não gosto dos meus filmes não.

J: Bom, isso é outra coisa, eu entendo. Mas que você tem potencial, você tem tudo pra se dar bem. O que falta é organização, tudo, contato, né, direcionamento e sobretudo, embora eu nunca entraria nessa pra mim, negócio de tese, como diz a minha filha 'à pulso' foi uma das coisas que mais me custou na vida. Sabe, é contra tudo que eu tenho na cabeça...

G: É exatamente!

J: Mas perai. Você faz essa estruturação toda pra ser admitida pra dizer que você pode fazer o mestrado?

G: Exato.

J: É, já começou vai até o fim.

G: Aí o Luiz me catou...

J: Luiz é o que? É professor? Ele tem um nome engraçado.

G: Ele é lá da UFF, foi orientando do Cezar Migliorin, aí trabalhou com Cezar num projeto chamado "Inventar Com a Diferença" no qual eu trabalhei por contrato.

J: Inventar com a indiferença?

G: Inventar Com a Diferença. É cinema-educação que é uma coisa que eu gosto muito, que eu

descobri que é uma coisa muito, uma maneira de você fazer cinema de uma forma coletiva. Aí o Luiz me contou e aí ele falou que conhece o Clovis Molinari que só lembrou de mim e que tinha uma coisa quente pra me falar, que era o tal "*Loft* do Mourão"...

J: Ah, o Luiz que te falou isso?

G: É. E que tinha tudo a ver com a minha pesquisa, porque mostrei pra ele o *Esplendor do "Martírio"*...

J: Aí você conheceu o Clovis? Que o Clovis falou que tinha acabado de te conhecer aquele dia

G: Aí o Luiz falou "vou te apresentar o Clovis pra você entrevistar o Clovis". Aí eu conheci o Clovis na sexta, entrevistei ele e no sábado ele marcou comigo pra te conhecer.

J: Ah, pra me conhecer... Genial. Vai falando...

G: Bom, a ideia... Eu tava com uma ideia antes e uma ideia depois. A questão é a seguinte: eu percebi que a produção é intensa no país inteiro, vários campos, várias cidades... Teve o seu surto entre final de sessenta pra oitenta, né, e que aqui no Rio também teve de uma forma muito presente, só que nem tudo isso foi catalogado. Eu percebi que os arquivos do Clovis, ele é um apaixonado, é notório...

J: Super, super... Empolgado, entusiasta

G: E eu percebi assim, que no programa ele pegava os arquivos soltos, ele formatava pro programa, assim dentro dos temas, mas eu acho que ele deve ter muito mais coisa que ele não exibiu.

J: Você viu que ele formatava?

G: É isso que eu quero perguntar pra ele pra saber se ele formatava. Por exemplo, tinha filmes fechados e tinha filmes que ele pegava dos arquivos, pegava um tema e amarrava aquilo ali.

J: Amarrava pra fazer, pra dar a edição final?

G: Amarrava pra dar edição pro programa em si, mas que não eram filmes que já existiam antes.

J: Ah. sim, perfeito. Ele tinha uma distinção importante.

G: Mas né isso?

J: É. Depois faz uma *assemblage*, um *mix* de cores pra dar um direcionamento, uma forma final, uma arte final vamos dizer assim.

G: E aí eu tava querendo amarrar um pouco nesse fazer, nesse circuito do Rio de Janeiro dessa turma, que eu acho que essa turma foi pouco falada, não sei.

J: Sim, mas aí agora você falou o que? No seu caso, juntar primeiro as coisas pra depois fazer o recorte?

G: É, eu quero falar sobre o *Loft*... porque não tem uma organização formal. Tem o programa do Clovis, que foram dez episódios que tá no ar, mas não tem nada escrito formalmente assim pra academia, como um registro, ou tem?

J: Não, formalmente não. Ainda mais escrito, que aí é escrito.

G: Fora isso que é mais difícil é a bibliografia porque não existe, não há. Não só sobre *Loft*, mas sobre Super-8. Cinema experimental é muito raro, ainda é uma coisa que tá se construindo.

J: Eu tenho algumas? coisas aí de artigos e tal, mas é o mínimo em relação à importância que tem. Você conhece um dicionário de um cara lá de São Paulo fissurado em Super-8? Se não conhece e nem vou te falar porque o cara que não vou muito com a cara, mas enfim. Realmente falta muita... Existe... Ele fez um dicionário de Super-8, você não tem notícia disso?

G: O Abrão?

J: Não. Esse é outro...

G: Do "Grife"?

J: Não, o Abrão é do Grife, que é outra coisa. Ele fazia festival e tal...

G: Você participou? O pessoal participava desse festival?

J: Não. Não sei se você sabe, tem uma certa rixa entre Rio-São Paulo primeiro em questão de estilo e depois os caras...Enfim, não vou entrar nos porquês e tal. Nunca participei, mas participei... Não me lembro bem. uma vez que eu e Ivanzinho... Ivanzinho que eu digo é Ivan Cardoso, tava lá em São Paulo pro negócio do Rubens, como que é o nome? Pro negócio do Rubens, pra mostra. E aí ele ...

(Pausa para fazer o pedido ao garçom)

J: Mas diga. você sabe o que que é igarapé? Eu sou cheio de igarapés e às vezes custa a voltar pro Amazonas. (risos)

G: Eu sou assim também, pô!

J: Pois é! Você também é, essa coisa de libriano que tem muita explicação, libriano gosta de explicar. *But anyway*, mas sim! o Abrão, alguém falou e a gente detonou o Abrão, mas *anyway*... Isso é coisa só puramente, mas ele tem importância...

G: Mas ele tem um valor!

J: Ele tem valor claro, a gente que não gosta dele, tem nada a ver.

G: Ele chamou ele de Pai do Super-8 do Brasil.

J: Quem que chamou?

G: Algumas referências que eu procurei. Mas é um outro Super-8, é isso que eu queria saber: existe uma linha divisória entre a produção de Super-8, vamos dizer ativista que procura uma linguagem própria, libertária...

J: Libertária e a dele é convencional, basicamente é isso. O pai do Super-8, ele tinha o que ele tinha, e isso é inegável, é muita produção. Ele tinha uma firma de festival, quer dizer, tinha recursos que a maioria, a gente aqui, lá em São Paulo eu não sei como tá, mas justamente o Super-8 primava por ativistas empolgados, entusiastas... Qual foi o adjetivo que você usou pro Clovis? Você falou "o Clovis é..."?

G: Apaixonado.

J: Apaixonados pelo negócio. Acho é isso, tinha recursos, né?

G: Mas ele filmou muito! Essa é uma outra coisa que eu quero perguntar pra ele.

J: Sim, filmou. Mas eu tô dizendo recurso de fazer um festival, de montar feira e tal. Filmou muito, mas porra, como eu filmei muito. Sabe quantos filmes eu tenho? Não vou te dizer, vou mostrar lá,

uma caixa cheia. Acontece o seguinte: o Super-8 pra nós, quer dizer eu digo nós aí incluo o Clovis... Por isso que eu digo, nesse início o Abraão, o Grife lá tá fora dessa concepção. Ele tem o seu valor inegável, o negócio dele não é... Mas não tem nada a ver justamente isso em termos de viagem mental, de proposta, de captação de imagem, de caminho, né? É o seguinte, você conhece que são coisa bobinas três minutos em vinte e quatro fps. Eu nunca filmei em 24 fps porque você precisa de 24 quando tem *lipsync*, certo? No meu filme não tem nenhum diálogo entre a falação. Não tem 'pá pá pá pá pêta', é outra coisa. Não vou dizer o que é porque tem que ver o filme pra saber o que é. Então filmava em dezoito, que permite a captação de imagem sem nenhum 'freeli' [corrigir 25:29] sabe qual é? A coisa da diferença de velocidade pra ter efeito de movimento? Só não tem a velocidade *enough* pra fazer o *lipsync*. E o que é que acontece, de dezoito pra vinte e quatro tem quanto de diferença? tem seis quadros. Seis quadros em vinte e quatro é o que? Um quarto, né? Então eu ganhava mais um quarto, invés de três minutos eu tinha o que? Três minutos e setenta e cinco segundos. Meus filmes então... Eu vagamente, até lá pro Rubens, que eu não gosto de número par, então meus filmes de vez em quando têm três minutos, outras vezes tem sete, né? Três e setenta e cinco, então tá tudo certo. Três na verdade é mais de três, mas eu digo três, sete ou nove e tal, entendeu? No sentido em que o seguinte se tivesse dinheiro pra comprar um *cartridge*, uma bobina então meu filme tinha só três minutos. Se tivesse dinheiro pra comprar duas, tinha sete, se tivesse três, nove e assim por diante. Por que? Isso não sei se já te falei, se já te falei tô repetindo. A montagem, a edição do filme, não tinha edição. Era na câmera, na cabeça, entendeu? E isso você conhece, faço sempre questão de mencionar o crítico que eu gosto de crítico, outra categoria meio duvidosa que chama Carlos Alberto Matos. Carmatos. Ele tem um blog. O Carmatos, o Carlinhos me fez a gentileza, entre outras coisas ele tem um livro ótimo sobre Walter Lima Júnior não sei se esse você conhece. Conhece Walter Lima Júnior? Conhece, né? Eu tenho aí, se quiser posso lhe emprestar sobre condições de devolver aí você não tem que comprar. Mas é um belo... Pô, ele é muito bom, ele é um estudioso, um apaixonado e tal. Eu não sei, deve ter feito algum filme no caminho, mas ele é o crítico, estudioso o Carlinhos. E nesse filme sobre o Waltinho até menciono que eu tenho uma participação especial no filme "A Lira do Delírio" tá aí outro link pro *Loft*. Tem vários filmes em que eu chamo de cinemão, vários não, alguns, que foram feitos em *Loft*. A Lira do Delírio foi feita em *Loft*, Babilônia foi feito em *Loft*. Mas o Carlinhos me deu a alegria de, né... Eu sempre menciono nos meus filmes e falar como tô falando, meu filme é o seguinte "é editado, editado numa câmera, de corte de câmera o cacete" todo um texto, um testículo, né? Um texto pequeno, mas é um texto. E o Carlinhos me deu de presente um dia ali num negócio do MEC que tava uma manifestação ali, naquele tempo de ocupa isso, ocupa aquilo encontrei ele e ele falou "olha só, os seus filmes são uma câmera na mão, de novo a referência, e uma moviola na cabeça que é perfeito" isso pra mim, pô... Então é o seguinte, eu tô dizendo isso. O Clovis também filmou muito, o Clovis acho que editou, claro, editava mais que eu, eu fazia a diferença básica, isso até pra sua tese... São duas escolas diferentes, escolas que eu digo são formas de pensar. Cinemas diferentes. Tem também o pessoal do Rio Grande do Sul o pessoal do Olho não sei o que, o Olho vivo...

G: A Paraíba também tem uma grande produção, filmes assim, arrebatadores e de muito rigor, né? E radicalismo, fantástico! Relação sexual, homossexual filmada...

J: Nessa época a gente não tinha acesso a isso... Isso é importantíssimo para sua tese. Mas esqueci, o que eu tava falando?

G: Você tava falando... Esse negócio do banheiro...

J: Esse negócio da claquete? Claquete não, a...?

G: A continuísta. Você tava falando de uma moviola, uma câmera na mão.

J: Então é o seguinte, são duas escolas de pensar um cinema diferentes. Quem faz é a Paraíba e tal. Aí eu me lembrei da sala terra. Ainda bem que ela entende do negócio... Ah! Sala terra, exatamente. Que é importante esse negócio de Super-8, então não sei se Clovis teve tempo de te falar da Sala Terra? Então, que foi o único lugar desses tempos, estamos falando dos princípios dos anos 80, Sala Terra é oitenta e dois. Que já te contou, ele já te contou...

G: Que ele passou o filme do Ivan, ele viu você na plateia e você tava sorrindo pra ele, aí a mulher...

J: Sorrindo pro filme, tô achando engraçada essa situação, filme Super-8 tava passando na academia, que ali é Escola Superior de Desenho Industrial. É ali! Do outro lado da praça

G Aí a mulher não gostou, expulsou todo mundo disse que não ia ter mais e aí você foi lá e falou que podia ser...

J: É só atravessar a praça, exatamente. Aí começou a se chamada Sala Terra. Eu tenho tudo arquivado que aí eu mandava *release* pra imprensa, né? Saía nos tijolinhos, naquela programação. Antigamente era o Jornal do Brasil, hoje em dia o Globo Rural. Mas agora tô numa edição anêmica, né?

G: Brinde.

J: Como você disse, nunca foi formalizado.

G: O que eu pretendo fazer na sua praça é justamente organizar, formalizar pra... Não vou contribuir com nada de novo, mas simplesmente só registrar, organizar.

J: Novo é essa sua visão sobre a coisa que essa que é a novidade. O novo é isso... Seu olhar sobre isso.

G: Foi o que eu falei pro Luiz. Quando eu vi os programas eu pensei: mas por que fazer se já tem um programa? Se tá na internet, do Clovis...

J: Mas você viu que programa? O "Tamanho também é documento"?

G: Eu vi todos. Aí se tá na internet. Mas í Luiz falou "mas isso não é uma coisa que tá escrito, não tá na academia". Eu fiquei com medo assim, de tipo "ah, tô pegando a ideia do Clovis, e roubando, e escrevendo, sistematizando" não, não é isso.

J: Tem nada a ver.

G: É. Eu sou doída.

J: Não, isso são dúvidas e é normal. Ao mesmo tempo um escrúpulo, que é louvável

G: Aí quando ele explicou que é isso, é sistematizar, é organizar, é formatar pra ter um registro. Então vou delinear nessa questão do *loft* e do Clovis, da coisa do Clovis que teve a sala lá na UERJ e...

J: Tá aí. Chegamos onde eu queria, pensando em te ajudar, que é a questão que está no eixo que é a sua tese. Você já pegou dois pontos, quer dizer, você pega duas vertentes, o eixo tá aqui, duas vertentes. A atuação do Clovis que eu dou mó importância, dou maior força pra um cara que, pô... O Clovis tem toda uma vida anterior da ligação dele com o *Loft* que é isso da UERJ, da formação dele da importância e tal, e que no fim pode ser aí até como logicamente desemboca no *Loft*.

G: Que é uma turma né, pelo que eu percebi. Uma turma de realizadores assim.

J: Ele organizava. Foi quando ele me encontrou. Sempre fui *freelancer*, livre atirador e tal. Mas aí nos encontramos...

G: E aí você virou da turma?

J: Eles que viraram da minha turma! Eu sou mais velho.

G: E o Peo? Tem como a gente incluir o Peo nisso?

J: O Peo a gente arruma um jeito.

G: Porque poxa...

J: Assim de cara, no mínimo. Mas o Peo ele dá mó importância. No mínimo. Me lembro que teve um desses festivais do MFL, desses da mostra de filme livre, né. Que aí nego vinha "o prêmio do..." sei lá que prêmio, também falei pra você que é importante, mas eu também imagino que tá entre você e o Peo, assim como espectador. Pode ser ótica. Falei "e como é que pega? Não sei quem, alguém ganhou", e fui pra Trancoso. Eu tô nem aí... Nesse aí que me deram o Kiwi a menção honrosa porque o Peo, sei lá, tinha mais propriedades, enfim era mais de acordo com os canones e o meu era... Pô, mas hoje tá fogo hein! Tem nem um tomatezinho.

G: É tomate verde.

G: O Gutenberg, inventor da prensa. Você parece muito com Godard, cara. Eu fico impressionada.

J: Com Godard?

G: Vou fazer um filme com você sendo um Godard tropical hehehe

J: Ah, eu como ator? Eu faço, com você eu faço. Eu sou ator...

G: Voltando ao *Loft*, os cines jornais...

J: Cinejornal, lentes divergentes, né? Isso é invenção do Clovis.

G: Ele existia mesmo lá no *Loft*? Vocês passavam? É porque tinha assim, eles subindo assim na pedra não sei o que, filmar os amigos, o banho de piscina das meninas...

J: Se passava regularmente?

G: É, se passava, se as pessoas iam, você falou que botava na imprensa, as pessoas... Como era a frequência?

J: Eu tenho tudo isso lá, eu te mostro se quiser

G: Tem Fotos?

J: Não, fotos... Não tinha essa facilidade, tem é iniciação na imprensa e o Ulisses que mandava.

G: Ah! Eu quero.

J: Tem tudo lá. Mande alguns e fui buscar em São Paulo com Bunçanha.

G: Tem mais alguém que escreveu sobre o *Loft* ou não? É inédito?

J: Escrever não

G: Ah, por isso que o Luiz me chamou.

J: Eu também nunca pensei em convocar alguém pra escrever porque eu também tô, né na minha vida. Fazendo outras coisas.

G: O Clovis falou comigo, ele me chamou na mesma hora, "você tem que fazer isso, você tem que falar com ele, não sei o que, porque essa galera já tá, né? O tempo vai passar e alguém tem que fazer isso o quanto antes. Então tá, Como é que eu vou recheiar dez páginas sobre isso?"

J: Calma. Agora nós chegamos então nas duas vertentes, tá?

G: Tá.

J: Não é assim, falar um texto sobre Clovis e outro sobre *Loft*. Eu acho que você vai entremeando, sabe carne entremeada? Você vai recheando. Logo de cara vai ser o seguinte: apresentação, o Super-8 teve um 'boom', né? Fazer uma referência dos anos 70, né? E que como é uma tese, você, nós, sei lá como é que usa, vamos abordar duas vertentes: atuação de Clovis Molinari e o Loft Mourão que se, que confluem.

G: E ele é a coisa do cinema do Super-8, ativismo Super-8 no Rio de Janeiro. Essa coisa dos francos atiradores. Como você usou essa palavra aí "eu era um franco atirador" eu acredito que o Peo também era. E assim como o Peo, tinham outros.

J: Era, e também tinham outros que iam nessa lanterna.

G: Tem mais gente... O Woody ?

J: Wood...

G: Leg? o Favilla?

J: O Favila que ficou meio afastado, mas participou. Um que esse subiu mesmo, o Clovis descobriu que era um bancário que trabalhava no tempo que tinha compensação. Sabe compensação de cheque? Era feito de noite, né? Porque era físico, hoje em dia é tudo eletrônico. Mas tinha uma turma que trabalhava de noite... Que é que você quer?

G: Eu não quero beber muito não, naquele dia bebi muito.

J: Você se comportou. Mais um e tá bom. Não que eu... Você que sabe. Mas esse menino trabalhava dia e noite nessa compensação e fazia cinema. Qual é o nome dele? Muito bom um filme dele que eu acho do cacete, que já começa falando assim : "que tudo é uma questão de paus e bucetas" aí começa esse negócio de "pau".

G: Você já ouviu um chamado "Relax Místico"?

J: Conheço não. De quem que é?

G: Ele pegava aquela parte...

J: Não, de quem que é?

G: Dois caras com um nome meio estrangeiro, mas acho que foi feito aqui no Rio porque tem umas coisas da Baía de Guanabara. E aí eles falam, pegam aquelas LPs de relaxamento que tinha antigamente, lembra? E eles filmavam imagens assim de lixo, coisas totalmente diferente daquela coisa do relax.

J: Como contraponto?

G: Como contraponto. E, cara, é fantástico, fantástico! E eu acho que eles são aqui do Rio, eu posso até dar uma olhada na internet. Graças a sei lá quem, a internet apareceu e a gente não precisa mais de uma inteligência enciclopédica, de memorizar as coisas, né? Qualquer coisa você olha no Google.

(...)

J: Hein?!

G: Sim, como encher dez páginas de... Não existe bibliografia e mesmo se tivesse... Através de arquivos... Não, vou ter que falar minhas intenções, vou ter que apresentar. Na apresentação falaria no geral sobre o 'boom' do Super-8...

J: Primeiro, como é que você vê. Tem esse negócio de Super-8 que não tem nada... Até bom que não tinha nada formalizado, sistematizado, que é um universo praticamente desconhecido ou pouco conhecido, é melhor né? Pouco conhecido. Em que você vai acordar com isso, com as vertentes. Como é que é isso? *Abstract*?

G: É, abstract.

J: Abstrato como, cara pálida? Como é que você vai falar o negócio e como é abstrato? E que em português, como é que é? Resumo né?

G: Resumo.

J: Essa coisa do inglês... *Abstract*. Então, no resumo é isso.

G: Tem um modelinho lá de coisas que eu tenho que seguir. Aí eu vou escrevendo

J: Mas você ainda tem um bom aliado, que sou eu né?

G: Sim!

J: Já melhora? Ou não melhora?

G: Sim! Muito! Nossa

J: Não, mas isso aí... Porque às vezes parece que eu tô impaciente, mas é só rapidez.

(...)

J: Uma das impressões sobre o *Loft* é dum poeta chamado Tavinho Paz, não sei se você conhece...

G: Não, mas já ouvi falar.

J: Você conhece aquela "totalmente demais"? Que o Caetano canta e todo mundo pensa que é do Caetano. A letra é do Tavinho. Então aí vem "linda como neném" eu gosto dele. A música dele tá no *Loft*, é trilha do *Loft*. Ele vem lá do subúrbio, no filme, aí ele leva o *Loft* aquele negócio, ficava viajando, mas enfim. E agora já filme. Esse foi um dos poucos que estive presente nas filmagens. Eu filmei falando sobre o *Loft*. Falou, falou, falou...sou designer.

(...)

J: Me lembre o que a gente tava falando.

G: Tavinho

J: Tava falando da sua tese, do Loft, da abrangência...

G: Tavinho Paz.

J: Pronto, tava em paz. É *scriptgirl*, né?

G: É porque o *scriptgirl* é um lugar machista no cinema. Por que que toda continuidade tem que ser feita por uma mulher?

J: São mais detalhistas.

G: Sim, tem essa desculpa. Mas no cinema é praticamente a única coisa que a mulher pode chegar a fazer, sabe? Tem várias discussões foda, mas não vamos entrar nisso porque...

J: Imagina: as feministas vão fazer um congresso porque que a *scriptgirl* é mulher. Pô, me poupe! Chegar pela um saco e fala “eu quero ser diretora dessa porra” “esse plano aí não dá, pulou o campo”

G: Primeira vez que eu... Oi, depois eu falo na real como é. Na real é muito mais escroto. Eu aprendi a fazer câmara porque quando pedia pra o câmara fazer uma coisa ele não queria fazer. Eu aprendi a editar porque o editor ficava rindo da minha cara ou ia tomar café e eu ficava lá esperando e ele não fazia o que eu queria. Aí eu aprendi, porque se ele não fizer eu vou lá ligo o computador e faço, se o câmara não quiser fazer, “tá, me dá a câmara que eu faço”

J: Melhor coisa é não depender de ninguém.

G: É, mas o machismo é real.

J: O machismo é o que?

G: É real no cinema

J: Não, claro. Não só no cinema...

G: Na vida, mas vamos... Falamos de Tavinho Paz.

J: Quem mandou as mulheres serem mais fortes? As mulheres são mais fortes, o machismo é uma mera reação dos pobres homens contra a força... As mulheres são mais fortes então tome, agora que que é? Eu tenho mais músculo, tome. Faz sua caricatura e vamos em frente.

(...)

TRANSCRIÇÃO – ENTREVISTA SÉRGIO PEO

Sérgio Peo – O cinema começou mais ou menos coincidindo com final do curso de arquitetura no Fundão. E, e o curso de arquitetura foi a principio, eu de menino era filho de militar, militar que tinha feito toda uma carreira como sargento tenente, capitão, coronel, assim, acho que o meu pai já era tenente, por aí. E enfim de Belém do Pará vim pro Rio de Janeiro, numa para um colégio militar. Então tinha uma expectativa de ser engenheiro militar. Eu, eu me dizia né, que ia ser engenheiro militar, mas cheguei até o terceiro ginásio e vim colégio que era misto, Colégio Moderno de Belém. Ah, foi muito chocante num me adaptei muita facilidade não, mudou muita a linguagem, o colégio militar não era o regime, mas era...coincidiu logo em seguida também o Golpe de 64 e eu já tava mas numa atitude mais rebelde com as coisas que, a disciplina militar, decerta forma me surpreendeu de uma certa forma negativa nessa minha, nesse meu *approach* no Colégio Militar né? E daí mais ou menos é que eu comecei a me interessar por história, por filosofia, por literatura, e me afastei um pouco e até por arquitetura, mas eu não tinha nenhuma tradição de escola de arquitetos assim na minha família. Então da arquitetura aqui no Rio de Janeiro eu tive um professor fantástico, logo no primeiro ano, que era de Desenho Livre, depois eu te digo o nome dele. O, esse cara levava a gente pra ver a, os lugares mais antigos da cidade. Ali perto da Praça Mauá, onde, principalmente esses, esses lugares que se assemelham mais ou menos ao rio de Janeiro do Século XVII, XVIII, XIX, né e simultaneamente as também favelas. Eu morava em Copacabana e sentia

muito forte uma ruptura de linguagem pros meninos, apesar de que a praia é uma coisa democrática todo mundo se reunia, todo mundo jogava bola mas fora da área da praia era a turma, parecia aquelas coisas que eu conheci em revista em quadrinho né, de criança, do Bolinha, turma da zona norte e a turma da zona sul, uma coisa mais ou menos assim. É bom, da arquitetura, enfim resumindo esse passo todo, a minha turma foi uma turma muito especial, por que a gente entrou em sessenta e sete, num período em que a política, os resultados da Ditadura estavam começando a se acirrar né. Foi um, sessenta oito começa a ter o Ato Institucional nº 9, as coisas vão ficando cada vez mais repressivas, o clima de repressão era muito grande. Então eu comecei a buscar nesse período. A gente, a minha turma enfrentou muito Movimento Estudantil em choques com polícia e já começava uma formulação de resistência armada à ditadura. Esse era um contexto. Havia uma ala muito rebelde e uma ala muito interessadas em novas linguagens e em no, no comportamento, olhando que diabo de futuro é esse né, quê que é, todo nosso pensamento a gente radicalizava muito, o quê que é o habitat, o quê que é a estrutura da família, as propostas daquele período no final dos sessenta e início dos setenta começaram a se formar comunidades, quer dizer, a gente tava abrindo o casamento, não era unidade da família, do casamento não era uma perspectiva, o amor livre era um, é, era um desafio, era algo que a experiência, era algo que importava mais, num tipo de contexto em que aparentemente havia uma, uma necessidade de controlar o pensamento, controlar o comportamento, impor, por exemplo, a minha turma, é, a tese de formatura a gente é, forçou a faculdade aceitar um projeto que tivesse participação vertical de quem tava entrando aquele ano né, a, de todos os anos, segundo, terceiro, quarto num fosse só de, de, por equipe, que que era tradicional, que era o que a escola pedia né? A gente movimentou pra fazer um, o, até o tema da, da formatura, a gente discutia e tentava contra impor, era alguma coisa sobre meio-ambiente, sobre a situação do planeta, sobre a situação das cidades né, enfim, no meio desse clima todo, eu acho que comecei a formular os primeiros registros, o, o primeiro roteiro prum, prum primeiro filme que era muito essa coisa de comportamento e ao mesmo tempo dentro do urbano e é o tal do filme O PIRA né? Foi aí que eu comprei uma câmera, eu comecei fazendo fotografia, fotografia fixa, em seguida apareceu o Super 8 e foi uma coisa viável economicamente já que o 16 e o 35 mm tava muito muito longe de ocupar também as salas de cinema tava muito longe. Então o Super 8 é, foi o que, foi o *preview* do que é hoje o vídeo né. Então já começamos a pensar e outra questão desse período era o desafio mesmo de você não ser questionado toda hora pela polícia por que você tinha um comportamento diferente, a propaganda era da denúncia, denuncie se alguém é subversivo, se alguém tem comportamento diferente, e a gente era exatamente o comportamento diferente, a gente optava por morar em comunidades, questionava, enfim, pelo menos na nossa prática, o jeito de ser, reorganizar, de reorganizar essa sociedade a partir da nossa própria vivência. Eu acho que essas, essas experiências foram dar em lugar nenhum de fato, mas provocaram uma série de reflexões, uma série de comportamentos num âmbito da arte que veio nesse sentido da arte conceitual. Num, num era interessante pra mim ser mais um pintor de uma obra estática pra, pra decorar paredes ou de ter um patrocinador, ser, ser, ser patrocinado, enfim que era o que os artistas tradicionais eram né? E isso tudo, essa busca da independência de uma linguagem que fosse rápida, que alcançasse as pessoas, que formasse opinião, acabou que me puxou e me levou prum tipo de movimento que existia nessa época que era, era a Poesia independente, era publicar em mimeógrafo, e isso agente começava a reunir grupos de estudantes, e, e particularmente o Super. O Cinema Super 8 foi que eu comecei a deflagrar. E os primeiros filmes, O PIRA, era isso, era reunir as pessoas pra se manifestarem no meio da rua e no centro da cidade e, e pra começar inclusive a questionar o comportamento, um, um cerceamento de liberdades começava a se tornar muito presente, por exemplo, no primeiro dia que a gente, primeiro local que eu escolhi pra começar esse filme, ponto, que era um ponto de encontro. Era um esquina tradicional

da Riachuelo ali na Lapa de nem tanto movimento e ali começamos a, a te, teve um, tinha uma loja de, uma granja de frango, ovos, alguns a, foi uma das ideias, eu levei giz e a gente começou a escrever com giz no chão, enfim, começaram a surgir primeiras provocações de passar alguma coisa pras pessoas, um bilhete que as pessoas estavam meio sem entender mas criar situações em que provocasse um diálogo e, e absolutamente sem, é o que? Sustentado no que? Sustentado no que nós estamos fazendo, um documentário desse momento na cidade e vamos continuar fazendo isso por uma semana e, e mostrando cada um, várias pessoas vinham pra mostrar várias ideias diferentes, várias, várias performances. E uma câmera só registrando aquilo, também não tinham muitas câmeras não, era uma e olhe lá. Esse, essa estrutura logo no segundo dia que a gente se encontrou, a agente mudou pro, pra Avenida Rio Branco com a Avenida Chile que onde tem a Caixa Econômica dum lado que é um prédio moderníssimo, naquele da avenida central, dou outro lado um prédio barroco, continuação do Teatro Municipal que era a sede da Marinha, do Clube Naval, dos almirantes do almirantado e a Caixa Econômica dum, do outro lado em diagonal era um edifício moderno que tinha a sede do Jornal do Brasil e dou outro Museus de Belas Artes, enfim, e uma, uma esquina de trânsito muito intenso. Logo no primeiro dia veio a polícia perguntar por que tava filmando. ‘Eu tou filmando por que é possível filmar, a gente gosta, eu quero filmar e porque você tá perguntando? Tou incomodando você alguma coisa? Aliás essa câmera vende naquela loja ali em frente, cê pode compra se quiser e filmar, eu não tenho que te dá satisfação.’ E isso já era uma atitude de rebeldia naqueles tempos, entendendo? Por que eu fazia isso por que eu não tinha nenhuma razão pra esconder nada. E, e esse exercício demonstrando que você era livre, que você não tinha que prestar a permitir ficar o tempo todo, ‘abre a bolsa que é você carrega aí?’ Que era a coisa mais normal, e o que se procurava geralmente senão drogas, que naquela época nem era tão grande o movimento, possivelmente armas ou possivelmente qualquer coisa que te deixasse intimidado, era te intimidar. Então a atitude era mais ou menos essa de não permitir, não se deixar ser intimidado e criar situação de intervir no dia-a-dia, no rito do urbano, é, criando situações que, por exemplo, nessa esquina de centro de cidade a gente acabou levando cadeiras pra reconstituir bancos e convidando pra as pessoas pra sentarem pra ficar conversando forçando um tipo de comportamento que todos nós conhecíamos de bairros do, da periferia ou cidades menores, do interior né? Isso a gente provocou, começou a provocar atitudes desse tipo bem no eixo. Desse filme PIRA eu acho que foi o embrião que aconteceram vários outros filmes entre os quais O ESPLENDOR DO MARTÍRIO acho que foi, um segundo filme, foi um dos que resistiu no tempo, que você veio a conhecer e outros como te citei que era o AMe, que era um outdoor que espalharam pela cidade que depois essa palavra ia ser completada com alguma coisa e nós completamos esse outdoors com uma escada e um spray como AMÉRI, AMERICA LATINA, AMERICA LATINA, e isso num outdoor na frente duma favela, bem forte, com uma, com uma linguagem plástica e o texto desse filme era uma leitura de recortes de jornais e discutindo, contando o caso da prisão e assassinato do Herzog, e, e também discutindo criando efeitos sonoros, jogando facas no chão, criando um ruído, e procurando questionar, amar sim é preciso amar a AMÉRICA LATINA e ao mesmo tempo que passava aquela informação toda recortada do absurdo que tava acontecendo contra um cara de imprensa, enfim, sobre uma resistência política, sobre uma ditadura que se dizia revolução, uma série de desencontros né? Acho que foi, é nesse, é nesse clima todo é que eu comecei a elaborar roteiros que não eram tão, não eram roteiros de início meio e fim, eram roteiros de intervenções mesmo no cotidiano. O, era muito teoria na cabeça, então a gente...

Gabriela Caldas - Vocês planejavam muito isso, como era...parece que tudo tem um significado.

Tudo.

Sp – Tem, tem mas

Gc – Enigmas né?

Sp – É, mas no caso é, se você pega especificamente o filme CONTRADIÇÕES URBANAS, ele tem um plano que vem o Eduardo Barreto com um aplique no corpo.

Gc – O que é aquilo?

Sp – Aquilo é coisa da cabeça dele, é o artista plástico que tá usando o seu corpo com suporte para, como obra de arte, então ele dança, primeiro faz uns passos dançando, depois ele, ele expõe como se as suas feridas, pelo menos eu tou interpretando como eu li a proposta dele, tá entendendo, e alguns elementos que são bem típicos do Eduardo Barreto como aquela faca colocada no meio-fio...

Gc – Se. Se tem algum significado especial, assim. É uma linha interrompida.

Sp – É, é uma baioneta colocada bem numa linha, um desenho, um grafismo de circulação da rua, de divisória, de divisão da rua...

Gc – Da linha interrompida né?

Sp – É uma linha interrompida, em que a câmera vai observando. Esses sentidos eram construídos praticamente na hora, isso não tava desenhado, nem planejado porra nenhuma. Tá entendendo? O que era discutido era discutido era conceitualmente que filme é esse? Eu disse: ‘Olha um filme que eu quero botar todas as minhas ideias eu vou criar o São Sebastião, eu vou amarrar aqui a minha cara, eu não posso ver, sou cego surdo, mudo. Eu tou preso, tou amarrado. Vou jogar uma analogia com São Sebastião e o Barreto disse bom eu vou apresentar não sei o quê, aí convidamos a Sandra Werneck, que chegou com: eu vou pegar umas cartas de tarô e vou botar as cartas na mesa, no casa do asfalto, por que o cenário era aproveitar, nesse caso, a ausência de movimento numa rua que normalmente é muito movimentada por causa dos jogos na copa. E isso começou a se transformar num método, o que por um acaso não existiu em 72. Era, era o tempo todo na rua cheia de movimento, você vai ver no outro filme. Em 74, já muito tinha acontecido. Eu tinha saído do país, tinha visto a queda do Allende, entre outras coisas né? Se fazia uma propaganda do brasil: AME-O OU DEIXE-O, era, eu, eu não fui exilado e nem vou dizer que me auto exilei por que na verdade

eu tava me formando em arquiteto e dizendo pro diretor da minha escola que aquele diploma ele podia ficar com ele mesmo, na medida em que ele ameaçou me denunciar pros órgãos de segurança por que a gente tava fazendo um movimento que ele, que politicamente não era permitido, era indesejável, ou era rebelde, fosse o que fosse, ‘Você pode avisar pra quem você quiser e eu tou me lixando também pra esse diploma agora, aliás eu nem quero mais pra não me esquecer mais tarde’, tá entendendo? Apesar de que a escola me ensinou muita coisa, mas também ela traz muita coisa que tá muita errada e precisa mudar. Enfim, esse foi o clima do discurso, mas ao mesmo tempo nossa turma ao mesmo tempo era, se unia muito, era, era muito múltipla, tinha muitas tendências, muita gente seguia a carreira de arquitetura, outros já estavam fazendo música. Paulinho Tapajós já tinha ganhado alguns prêmios de música popular, enfim havia, havia nesse meio que a gente vivia assim várias pessoas que já, obviamente já tinham embarcado nas Artes Plásticas, já eram artistas plásticos, bem jovens é verdade, a idade média da gente era vinte anos, vinte e dois né, se formando. É, e. Bom nesse, nesse contexto voltando ao contradições urbanas havia, a gente discutia muito, em vez de roteirizar e amarrar um roteiro e fazer um tipo de filme que passasse no cinema a gente fazia um filme que era pra passar no Cineclube, pra passar nas universidades e de fato isso funcionava. Os Cineclubes de bairro. Alguns daqui de Santa Tereza no centro do Rio De Janeiro.

G – Então no passado não podia ser anunciado né?

SP – Até se anunciava, mas era mais o boca-em-boca, era mais o boca-em-boca, num era nada muito clandestino no sentido de escondido não, pelo contrário a gente escancarava bastante. Agente fazia questão de escancarar, isso aqui não uma arma, isso aqui é uma câmera, isso é um objeto de consumo, você não pode proibi, me proibir de pensar, o que eu tou pensando num tenho que te dizer, e eu tenho direito de falar. A gente forçava até o limite enquanto outros amigos ficavam clandestinos, e que muitas vezes a gente tava dando cobertura, a gente tinha consciência de que a gente não tava clandestino a gente tinha que forçar o máximo a provocação pra esse sentido da liberdade, da dignidade do cidadão, que você não tem que ficar denunciando, você tem que questionar que milagre econômico é esse em que se mata negros, tem todo dia. A gente fez um dos filmes dessa série que chama, é, “HOMENAGEM AOS MORTOS”. Como é que chama. Tem uma palavra que agora me fugiu. Mas era assim vários corpos de um grupo de umas cinco pessoas, de um cinco poetas que se reuniam, na verdade, tinham criado um nome que era o BELA BOCA, era o Samaral, o João Carlos, eu que geralmente tava com a câmera.

G – E quem que editava?

Sp – Eu

G – Parece que o significado ele vai se, na hora da edição

SP – É exatamente, vai criando.

G - No rolo

SP – Não, nisso, nisso, nessa parte administrativa era muito minha. Quem fazia o principal exercício da, de propor esses filmes era eu, e apesar que tudo era muito discutido, vamos fazer um filme, vamos pegar, as coisas também eram meio simultâneas com os acontecimentos com no caso do Herzog né? Vamos, aí eu chamava o João Carlos, mas nesses casos Super-8 como inclusive a câmera era mais eu que usava mesmo como extensão. Havia uma certa semelhança de, de reflexão, de comportamento. Mas era assim, por exemplo, ah vamos arranjar um símbolo, o símbolo deve ser a liberdade, então eu proponho uma pomba, o outro disse assim, então vou botar sua pomba dentro duma gaiola, outro disse assim, vou transformar essa pomba, pegar as asas e transformar num rato, então acabou um rato com asas de pomba e dentro duma gaiola aberta, ela fica se quiser. Enfim, era uma discussão às vezes muito, toda engraçada mas havia uma certa afinidade de postura política em todos nós e eu acho que o que nos aproximava era essa necessidade do discurso, e era por necessidade de se expressar e essa expressão era uma atitude muito crítica, de uma parte de um pessoa que vinha da literatura, vinha da faculdade de letras, né, de outra minha que vinha da arquitetura que ia fazer filmes em favelas, queria saber como é que as pessoas estão vivendo e muita gente não entendia eu tá num domingo à tarde eu mais um companheiro, dois ou três, andando num sol danado lá pela Favela da Maré. Pô cara que é que vocês estão fazendo com isso? Não, é o seguinte, estudo arquitetura aqui no fundão, tou preocupado com o problema de habitação, esse aqui é um dos principais problemas da cidade. Eu tou vindo aqui pra ver, como é que tá, como é que se vive, como é que é. ‘Porra, vamo tomar uma cerveja, não sei o que’, enfim saiam conversas mas as pessoas ‘Se eu tivesse com essa bola que cê tá eu tava era na praia.’ Eu digo ‘Eu sei, eu também vou à praia, mas agora eu tou aqui pra saber isso por que eu não tou aqui, eu não vim curtir, como se eu vou praia por que aqui nem tem praias mas eu vim pra procurar as pessoas e procurar entrar em contato. E logicamente a gente era entendido sim e as pessoa entendia e davam o recado bem interessante. E o que a gente tava procurando eram essas formas de organização. Naquele tempo não existia esse, essas máfias, essas grandes organizações de drogas, de armas. Ah, que que tava pegando arma era por questões políticas, principalmente, se soubesse. A gente não tinha muito medo de, nem via muita gente armado, mesmo nos bairros populares onde existia bocas e enfim pontos assim estratégicos.

G – É, e você podia dizer mais ou menos os nomes das pessoas que participavam...

SP – Né, desse, desse, nesse filme era Eduardo Barreto que assina Bebel, o, a Sandra Werneck que é aquela que dá as cartas, o Aloísio que agora não me lembro o sobrenome dele, Aloísio, que é o cabeludo, que joga a pedra...

G – Que joga a pedra.

SP – Que foi uma coisa que eu tinha combinado com ele de ele fazer de conta que jogava a pedra, mas de repente ele pegou o pedaço de granito que ele mal conseguia carregar e tentou jogar. Aquele conflito eles não tinham planejado em hipótese em alguma. Era uma expressão que eu tinha conversado com aquele escurinho, sabe nós vamo fazer um filme aqui é uma representação, aí o cara: sim, sim, ouvindo o rádio de pilha dele, tá legal, tá legal, o senhor vai entrar, e eu vou filmar, expliquei só pro cara que tava tomando conta do monumento e o monumento tava todo...

G– Inaugurado

Sp – E era o negócio dos militares...

G – Militar né?

SP – É aquele mesmo né?

G – Tem uma igual lá em Aracaju

SP – Ah, tem uma igual né?

G – Eles têm uma igual em toda a cidade, assim. Passei por um acaso. Tomei um susto.

SP – Aqui é o movimento dos tenentes, 18 do Forte, era a meninas dos olhos da, dos generais...

G – Aquela estátua tem todas as cidades, todas as cidades. Ele mimetiza, né, os movimentos da estátua, ele tenta imitar

SP – Ele tá meio

G – Ele fica olhando, tenta fazer igual, assim.

SP – É, a ideia, a ideia era simplesmente de ele, ele se sentindo oprimido vendo aquela imagem dum soldado ferido e sentindo angustiada, isso foi minha discussão com ele quando nós passamos por, por aquela coisa que tava toda cheia de ataduras né? Pô veio, é aqui. Que na verdade a gente tava andando nos intervalos do jogo por Copacabana procurando uma situação pra intervir ou pra

criar. A gente num tinha ideia.

G- Ao acaso.

SP – Paramos diante daquela estátua e foi óbvio, pum, e o quadro se fez, vamo, é aqui. Eu devo, eu, a gente andava num carro que nem me lembro mais por onde, o carro deve ter ficado estacionado em algum canto e aconteceu tudo muito de repente. Quer dizer, aquele conflito não foi imaginado, a gente não imaginava que ia pintar polícia, que, nós fomos presos obviamente né, dá pra perceber, e também ainda tem a vantagem de que o

G- O ator

SP – O ator, a coisa. Na hora que nós entramos. Lembrei d'agorinha, escapuliu, pera aí daqui a pouco volta.

G – Neto de um almirante...

SP – Ele neto de almirante, ele dá o telefone do avô e alguém da rua liga, alguém muito ligado né, vi a situação. 'Ó liga pra esse número, diz que nós estamos sendo presos, aqui nesta situação.' E ligaram e realmente o avô dele ligou pra, logo, logo quando chegamos lá, os caras não tocaram na gente, devolveram o filme, por que 'Não vamos mexer com esses caras que tem um almirante, isso é coisa de maluco.' A entrevista você precisava filmar. O cara chegando com o Aloísio, o Aloísio com aquele jeitão, com aquele cabelão dele, né, altão. O cara diz assim 'Vocês pertencem a algum partido?' Aí o Aloísio assim 'Al sou do partido al.' Aí o cara 'Ai meu deus vocês estão com sorte, tão com muita sorte, entendeu? Por menos que isso muita gente já sumiu.' Mas são prerrogativas né?

G- A câmera meio que treme, mas é por causa do zoom ou por que você ficou realmente nervoso?

SP – Eu fiquei nervoso, é claro, o cara tava gritando pra mim 'Porra tá pensando que eu sou teu boneco?' ele veio andando na minha direção e eu filmando ele e quando ele chegou perto em cima de mim é que eu viro pra filme consciente do que ia acabar tudo ali não ia ter diálogo, não sabia o que ia acontecer então eu virei pra filmar a coisa, então eu já tou tremendo ele tá gritando comigo 'TÁ PENSANDO QUE EU SOU TEU BONECO? TÁ ME FILMANDO POR QUE?' não sei o que. E eu tava filmando ali 'Não, não, tô acabando tô acabando.' E a mão já treme. E, e, e logo em seguida, lógico, eu desligue a câmera. Ele pegou a câmera, no final me devolveram. Ainda bem que não tiraram...

G – Muita sorte...

SP – Era, aquele cartuchinho né? Devolveram com tudo. ‘Tá tudo entregue?’ Pra limpar a barra deles, por que afinal de contas eles nem entendera que diabo de conflito foi como nós também, tá entendendo? O Aloísio também ele tinha um pouco esses rompantes. Eu tinha conhecido o Aloísio, ele era um pouco mais novo do que eu. Aquele período já era setenta e sei por aí, não me lembro...

G– Setenta e quatro

SP - Era uma Copa. Era setenta e quatro. Ou setenta e quatro, é exatamente, a Copa é de setenta e quatro, acho que era na Inglaterra.

G – É

SP – E o Aloísio mais ou menos naquele ano ele tava ainda na faculdade de arquitetura, ele vinha de lá, e tinha ido, tinha sido meio expulso quer dizer expulso nem tanto por que não foi de fato no papel mas ele foi convidado a se retirar por que ele tirou, baixou a bandeira nacional e pendurou a camisa dele no mastro. Era o tipo de atitude e por isso a gente respeitava. Eu respeitava o Aloísio, ficava olhando pra cara dele ‘Cê é maluco mesmo’, um maluco brilhante. E na verdade, nem posso, era lógico que eram atitudes que tinham conotações extremamente políticas apesar que o Aloísio não era pessoa extremamente política não, era uma pessoa extremamente rebelde e conflituado. Com conflitos de gerações, ele teve dificuldade, teve problemas psicológicos, eu não sei, eu nem posso atribuir, eu teria que me fazer de psicanalista que eu não sou, mas enfim.

G – Ele tá fazendo o que agora?

SP – Eu tou muito tempo sem contato com o Aloísio, nem sei. Ele, eu tenho impressão que ele terminou o curso arquitetura, voltou mais tarde, terminou, parou por uns tempos, mas depois terminou o curso de arquitetura, tava meio ligado à arte massa não sei te dizer, depois eu perdi o contato. Eu sei que o irmão dele é um médico acupunturista, esse eu tive alguns contatos e ele me falou que o Alexandre...

G – Aloísio

SP – O Aloísio teve um período com problemas psicológicos, teve um caso com uma namorada que era também da arquitetura, eu conhecia e foi um namoro longo e foi conflituoso também.

Desmancharam o namoro ele ficou muito deprimido um período, não sei bem que caminho tomou. O Barreto continua como artista plástico, o Eduardo Barreto, expõe, vende algumas obras, faz, faz grandes formatos...

G – E aquela máscara que ele usa fica procurando no chão

SP – No chão

G – Procurando os desaparecidos?

SP – Tem, tem essas conotações, tá entendendo? E aquele sangue dele, eu fico me esvaindo em sangue, ‘e você onde você tá, por onde você anda?’ essa era, é a pergunta.

G – E é uma coisa fúnebre né? Com aquelas flores são jogadas...

SP – É, aquelas flores são jogadas. Aquelas flores já foram criadas num segundo momento já de, junto com aqueles letreiros que ele mesmo fez, aquele desenho é do próprio Barreto.

G – É, e a primeira cena? Aquele fogo, aquele homem engolindo fogo

SP – Aquele, aquele, aquele era um

G – Engolidor de fogo bêbado? Né se queimando eu acho...

SP – Não, ele, ele, não, não era bêbado não, ele era, ele tinha aquele jeito sim, ele era um artista, chamava Boca de Anjo. Eu conhecia ele de várias apresentações em várias praças. No largo da Carioca, em Copacabana, ele era um, uma espécie de artista circense que apresentava. Como ele eu vim conhecendo várias, eu me interessava muito por esse tipo de intervenções. De artistas que, uns vendem algumas coisas, remédios, outros apenas pegam dinheiro, mas engole prego, como esse que engolia fogo invés dele soprar ele engolia...

G – E se queimava às vezes...vi ele se queimar

SP – Eu nunca vi ele se queimar não...

G – Não sei, no filme dá essa impressão...

SP – Aparece, dá impressão que ele se queima, mas nunca, não sei qual era o mistério da arte dele. Eu conheci vários que fazem o movimento contrário de soprar aquela coisa

G – É

SP – Ele, e, e também fazem esse inverso, mas ele a principal coisa dele era puxar, apagar...

G – E caiu como uma luva assim. Abrir com o fogo, engolem o fogo.

SP – Isso aí era uma manifestação pra mim, quando, quando eu filmei ele na praça. É por que, é como se esse é um outro artista, é um outro maluco de uma outra família de malucos, enquanto eu, o Barreto e o Aloísio e Sandra faz, trocamos cartas, eu faço são Sebastião e ele faz essa arte do corpo né e, e a gente tenta juntar e eu tou tentando principalmente que era o meu papel que eu tou tentando juntar isso num corpo, num filme, num corpo significativo. Aquele outro artista ele se exprime dessa forma, mas é um, e ele, ele é muito mais autêntico do que nós. Ele é o artista de rua mesmo num é? Que vive de recolher o dinheiro do espetáculo que ele cria, e nisso ele inventa várias coisas, aquela cena é uma delas né? Uma das mais expressivas que eu peguei que ficou naquele filme, mas ele tem coisa de se amarrar, de se desamarrar, de falar pra cacete, de ficar curtindo com a cara das pessoas...

G – É e as expressões das pessoas como se elas estivessem mangando, mangando que eu falo no Nordeste...

SP – Mangando eu conheço bem

G – Tirando onda

SP – Tirando onda

G – Tipo não levando muito a sério, uma coisa meio bizarra...

SP – Mas não é, mas não, mas não é como sentido debochado não, é isso sim, é mangando, é rindo, é se divertindo por que a própria arte dele, ele não tá ali se fazendo de miserável nem tá pedindo esmola. São artistas que se orgulham da sua arte que tem aprendizes, que são mestres, tá entendendo? E o povo também, e eles falam muita piada. É como o repente. Tem muito repentista que fica tirando onda, brincando com as pessoas, mas aquilo é a arte dele e as pessoas riem se divertem às vezes duma coisa que é desagradável que é um pouco, às vezes pegam pesado né a vaca, tem gente que não gosta. Tem esse clima. Eu diria que o clima desse tipo de arte, não é bem, as pessoas não olham com desprezo não, olham como interessante. Eu já coloquei isso. Já peguei várias gentes, inclusive no carnaval pessoas que se fantasiam de mulher. Tem um outro filme que eu quero muito que você veja CINEMA AÇÃO CURTA-METRALHA que tem, é um manifesto político pelo cinema, não sei o que, mas a gente vai exatamente, por coincidência era período de carnaval a gente vai pra Cinelândia, também por que agente tava falando de cinema essas coisas todas né? E lá tem, a gente flagra, grupos uns de travecas, travestis, dançando, criando, e outros também quase sem quase usar a palavra, o som eu que acoplei mais tarde, né. Criando com uma boneca que ele dá beijo, passa a mão, criando uma situação de humor. Humor espetáculo, né? Um humor, com o caso do fogo, da boca de Anjo, o Boca de Anjo mesmo cruzava, tinha um outro que Gillette aliás tinha vários artistas de praça, de feira. É uma coisa que tem muito na Arte Nordestina né?

G – É tem muito lá.

SP – Eu trago muito isso que eu sou do Pará, sou (inaudível)...minha infância foi com bumba-meu-boi, muito bumba-meu-boi, ia muito nessas coisas. Se fantasiar de índio, se pintar todo de urucum, saí batendo, enfim essas, essas coisas todas e o repente, sempre admirei muito, quer dizer, que é uma coisa mais do Nordeste, mas tem muito também no Norte, aqui no Rio também tem muito. É muito já uma coisa do corpo da, da, da nossa cultura né, do que a gente possa chamar de cultura brasileira. Que vem de diversas origens, tem.

G – Como era a recepção assim. As pessoas, eles, o filme se via como uma espécie de alerta ou de um chamado pras pessoas ou ele é mais uma expressão mesmo, ele, pelo que entendi ele começa como uma expressão, mas ele funciona como um. Como era a recepção dele?

SP – É, eram bastante cultuados nesses cineclubes e universidades, é, havia, havia, é, em algumas circunstâncias, e geralmente nesses cineclubes e geralmente nessas faculdades quando a gente projetava um filme ou dois, é era rodeado de uma certa manifestação de poesia, a gente também falava, também, é, se fazia críticas. Não era um discurso politizado como o de rua que você tá anunciando, nem convocação. Sempre tinha expressões ou eram fotografias, sempre tinha um artista fotógrafo compunha um pouco o clima. E é difícil lembrar. PÓSTUMA, o filme que tava lembrando, tentando lembrar o nome que ficam os corpos atirados no chão num caso a gente fez isso na subida do Cristo Redentor no meio do mato.

G – Isso ainda existe?

SP - Não tá perdido. Existir, existe. Agora só tinha o original e o AME e a PÓSTUMA, o 3 MINUTOS DE CADA UM, que esse então, esse foi um momento que já ficava difícil. É, botar as ideias, e eu ficaria indicando como é no caso desses filmes que eu tou te falando, O PIRA, que era um projeto que partiu meu, O PIRA eu fiz desenhos de rua, tinha toda uma teorização e finalmente teve uma participação aberta pra intervenções mas e o contexto foi costurado dentro desse coletivo já na ação como também no ESPLENDOR DO MARTÍRIO como nesse caso todo que tou te contando do Aloísio, quando eu vi eu tinha uma certa autoridade sobre o Aloísio, que eu era um pouquinho mais velho que ele, ele morava na minha casa, enfim, eu é que filmava. O Aloísio era quase, se comportava comigo como se fosse parceiro sim, mas ele era o ator, não ele tava com a câmera e depois a responsabilidade do filme de edição era minha né. E em outros casos como esse já não. Agora é 3 MINUTOS CADA UM, tá entendendo, você pega a câmera, filma, então um filmou um quadro que ele ficava com uma moldura dum quadro que ele segurava aqui ficava olhando, depois ele colocava nessa posição o quadro, depois ele botava nessa, depois ele botava o quadro na cabeça, botava aqui e ia embora. Um outro que pegava um bocado de terra, cavava um bocado de terra com uma pá, saía carregando e ia colocando numa laje, num ponto, ia botando, ia botando até ter um monte de terra e era isso e depois alguns que entravam com palavras, com letras escritas, e compunham palavras que eu não vou saber recriar agora pra você, eu nem me lembro qual foi os meus três minutos dessa série. Mas cada um já dava e agente emendava ponta com ponta.

G – Falar em ponta, é aquela parte que vocês colocam aquele, depois da, da performance lá da pedra, aí tem uma parte que é como se fosse o fim do filme que aparece aqueles riscos...parecem pintura

SP – Aqueles riscos. Aquilo foi na moviola, na edição, eu peguei uma ponta preta, um pedaço de filme que não tinha sido filmado, tava todo queimado, foi daquele próprio rolo eu acho que tava filmando no final do plano e fui riscando com *gilette*, raspando, fazendo, criando aquele...

G – Aquela

SP – É

G – Como se fosse umas pinceladas

SP – É, umas pinceladas, umas raspadas

G – É

SP – Pra traduzir aquele. A porrada né, saímos dali pra dentro dum camburão, aí, aí tem, o que a gente tava fazendo, a gente sabia que a gente tava se expondo, a não necessariamente a essa, mas a qualquer situação. Então tem que tá preparado pra reagir e se defender e manobrar qualquer situação como em 72 que era um momento pior, mas eu tive uma ousadia de encarar a polícia e dizer: ‘Qual é?’ Tá entendendo? ‘Por que você saber pra quem? Eu tou filmando pra mim. E esses caras que estão são meus convidados, são meus amigos. Faça o mesmo companheiro, por que você não tá fazendo? Eu não tenho medo de nada, você quer me prender por causa disso, você tá ficando louco? Eu sou arquiteto, você tá me vendo barbudo, cabeludo, você quer ver documento, tá aqui e aí?’ O cara. É lógico em outras circunstâncias eu não poderia ser tão desafiador dele enquanto ele veio me questionar eu não podia ter questionado. Podia sim, agora se a barra tá pesada você acalma, se o cara avança pra cima de você, é um gorila, ai você opa, isso é uma coisa que eu já vinha prestando atenção em termo, e estudando em termo de teatro do Boal por exemplo, que é um teatro de intervenção, teatro de, teatro do invisível em que se cria uma situação que se planeja, tem um grupo de pessoas e que às vezes a gente tinha que pega esse teorema e aplicar na vida mesmo, no dia-a-dia pra se safar das situações que aconteciam né, e não tinha nada, e algumas coisas que tavam planejadas até um determinado ponto, o resto da consequente, esse tipo de relação da criação eu uso muito no meu cinema mesmo em outros filmes em que eu planejo e peço pro ator levar um texto, encenar uma situação, tudo tem um limite que é quando a câmera tá ligada e o cara tá falando eu não corto pra ele repetir nada não, é aquilo, é pra valer mesmo tá entendendo? Você é isso, esse é do cinema que eu gosto, tá entendo, não que eu, agora por exemplo, com essa...

G– É

SP – Com outras câmeras, com outras a gente já fica fazendo, filma uma hora, eu tou falando há uma hora, isso não existia nem em Super 8, tá registrando uma hora só se fosse com gravador, por que seria caríssimo mesmo em Super 8. Com digital não, você tem a câmera você pode se dar o luxo. E eu, eu sabendo pra quem tou falando que tipo de registro, eu tou me dando o luxo dessa verborreia toda, falar pra você um monte de coisa, quase uma psicanálise da

G– Eu entrevistei recentemente o cineasta sergipano que mora na Bahia, baiano que é o Zé Humberto, aí teve uma hora que eu falei ‘Ih acho que vou apagar um negócio pra refazer. Ele: ‘Você não tem o mínimo apego à imagem. Eu tipo. ‘Vocês da nova geração não têm nem aí, vocês apagam mesmo. É outro tipo de relação.’ Ele ficou meio chocado assim com essa atitude.

SP – Alô? Alô? Não, não mais uma meia hora, tá alguém me ligou aí não?

G – É ok, tá isso, mas, assim, já que a gente ficou tudo pra hoje. Quando você vê a produção de filmes hoje, você sente falta dessa coisa política. Por que, tá vou tentar...

SP – Essa coisa política

G – Eu passei ontem...

SP – Hã

G – Eu passei ontem a noite toda sendo chata, sabe, tipo, não por que as coisas parecem que tão invisíveis, ninguém faz nada, ninguém ver nada, você tá levantando bandeira, vai ser crucificada pelo sistema, isso não faz nenhum sentido.

SP – Entendi, Entendi. Tá terrível isso. Eu vejo isso com uma apreensão muito grande. Por exemplo, eu no sábado agora fui numa reunião no casarão do lado do Maracanã que era antiga Casa do Índio, era uma instituição que foi abandonada, sobrou aqui no Rio de Janeiro o Museu do Índio que é em Botafogo, isso acaba aqui, recebe trabalhos que apresenta, expõe, mantém as exposições mas não abriga o Índio que tá na cidade, que tá passando pelo Rio de Janeiro, que chega no Rio de Janeiro, ele não tem, tem que se hospedar, tem que ter dinheiro e se hospedar em algum hotel ou pra casa de alguém. Não existe uma casa que receba esse cara. E um grupo de indiozinhos em 2006 quer dizer três anos atrás pra quatro tá fazendo resolveu tomar esse casarão que era a Casa do Índio e dizer ‘Vamos morar aqui, vamos botar uma cozinha pra funcionar e a casa tava, parte desse terreno tava ocupado pelo Ministério da Agricultura, é um centro de pesquisa de embriões de genéticas com insetos pra gerar remédios ou experiências com vegetal, com plantas, enfim. E não entrou em choque, quer dizer ficou uma parte ocupada pelos índios que tinham representantes de 17 etnias, estão até hoje, mas agora vão ter que sair.

G – Não, tem que fazer alguma coisa.

SP – Pois é e era esse, era o momento que cê tava ali, onde ver, pessoal muito jovem quase todos eles universitários que tinham sido pinçados, porque tinha alguns índios que tem, formados e outros universitários estudando e que enfim vão puxando essa turma. Agora enfrentar, encarar uma situação dessa tem que lutar pelo menos pra poder barganhar se não pode ficar aqui tem que ir pra algum lugar, tem que ter um espaço digno, não se pode, ah não já existe a FUNAI, isso a prefeitura não pode ‘Isso não é problemas é da FUNAI. Vamos tirar vocês daí.’ É preciso se organizar, e tem que argumentar, tem que criar argumento né, essa argumentação é que eu tou sentindo tá muito perdida. Essa minha geração que viveu essa passagem dos movimentos estudantis, dos movimentos de resistência, acho que era, era mais, tinha mais argumento, a gente se exercitava mais pra poder se manter em pé, pra poder andar na rua. Hoje em dia sinto um pouco a perda dessa argumentação, eu sinto que a influência por exemplo da igreja por incrível que pareça ela, ela parece que

emburrece um pouco as pessoas optam ou pelas drogas e vão num embalo de drogas e sem sustentar praticamente por que é meio insustentável mesmo esse das drogas ou se abrigam num oposito que são as diversas igrejas. É incrível que no bairro que eu moro eu sou de um bairro popular, uma favela, uma favela meio urbanizada, mas é um espécie de cidade do interior no centro do Rio de Janeiro na Barra da Tijuca. Eu vi nos últimos dez anos esse bairro crescer de mais ou menos mil. Era uma área de mais. Morava umas dez famílias, devia ter umas 15, umas mil pessoas pra 15 mil em dez anos. Tudo se erigiu, prediozinhos, dentro dum modelito de loteamento, lote de 8x15, 8x10. E tudo construído, são todos, é, pessoas que trabalham nos restaurantes, escritórios de advocacia, é, como, ajudante domésticas, manutenção de casas, é enfim, tem porrada, pedreiro, bororó, bororó, bororó, mora de gente. Mas é uma população de baixa renda, digamos, média, baixa renda e o que mais cresce nesse lugar são igrejas cara, toda hora, é mais que bar.

G – Lá no Nordeste você vai em qualquer lugar assim um povoado que é uma rua ai você vê cinco igrejas diferentes e o impacto disso na cultura é uma coisa muito forte por que eles proibem as manifestações culturais.

SP – Exato

G – Eles não podem dançar, não pode celebrar, não pode beber, não, não pode fazer nada e tá um impacto muito forte lá e essa questão da droga também, tá uma favelização agrária, sabe, o crack tá dominando, assim.

SP – Loucura né? Absurdo.

G – Estado inteiro, você vê. você vê essa porra toda acontecendo

SP – Mas o que eu vejo, o que vejo nessas, nessas duas atitudes, tanto na via droga quanto na via da igreja é que sobra pro cidadão um espaço de argumentação mínimo, mínimo, mínimo o esforço que eu vejo que é atualmente sobrevive nessa cultura, digamos, de classe média urbana, cultura urbana, é o Funk. O Hip hop né, o Rap né, que que eu acho que é uma das coisas, rap então tem um fundamento muito próximo do, em teoria, muito influenciado pela coisa do repente né?

G – É

SP – E, é essas manifestações tentam articular, tentam dizer coisas, tentam entrar em conflito, mas é quase que só. O resto eu não vejo mais quase nenhuma manifestação de criação de argumento, não existe no teatro, não existe no cinema, apesar do cinema tá sendo feito bastante ele não tá sendo

socializado, ele quase não é visto, tá começando, é verdade que eu acho que tá começando alguma coisa acontecer. Mas talvez você saiba melhor que eu disso.

G – É, isso eu te perguntar sim, que, é. Como é essa relação, assim que cê acha. Como você se sente, tipo, quando eu ligue, ‘ah eu assisti seu filme’ e depois ligou sua assistente..

SP – Foi você?

G – É

SP – Tão passando tão pouco, tá sendo tão pouco visto né?

G – Não, é mas ela ficou meio preocupada; ‘Como é que é vocês estão passando o filme?’

SP – Ah não, essa é uma questão fundamental, por que pra manter esses filmes vivos. A gente tem que tá copiando. À medida que a gente consegue transferir e chegar com ele em digital aí já começa a ficar mais fácil. Se você tem um computador, fazer uma cópia, manter essa coisa funcionando. Mas os outros filmes, e na verdade pra fazer outros filmes não é muito barato não, continua sendo caro. E cada vez que, que, muita gente pede pra passar e pra divulgar. Na televisão não pode divulgar isso sem pagar nada pro realizador né? De onde que você vai tirar dinheiro? Eu vou ficar inscrevendo concurso, eu vou apostar na loteria.

G – É

SP – É uma loteria né?

G – Eu acho que mudou. Eu acho que. Teve uma discussão la na escola, justamente é essa: Onde tá a autoria? Né? Onde seria o taxímetro? Seria na distribuição como era antes ou seria no produto que geralmente é

SP – Na produção

G – É, seria terceirizado por distribuidoras ou no caso de livros editoras e tal essas coisas. Mas não eu acho que essa lógica tá mudando por que a partir do momento que eu acho que o taxímetro

tem que tá, isso foi a frase da Ivana Bentes que o taxímetro está justamente na hora do processo, não mais a valorização da obra final do produto, mas sim do processo.

SP – Da feitura

G – Da feitura então estaria justamente quando você consegue...

SP – Mecanismo de produção, de editais

G – De produção, de editais

SP – Eu acho isso terrível, você condiciona um projeto, uma ideia a ser produzido por algumas instituições, seja estado, seja através das leis de incentivo, esse mecanismo é interessante, mas não também não é suficiente que além do mais, depois isso não passa em lugar nenhum

G – Será?

SP – O cinema americano que é quem domina continua passando, todo dia você tem três a quatro filmes nos canais abertos e em diversos outros canais. Eu não vejo nenhum canal aberto passando essa produção nova. Nos cinemas teve um momento em que curta-metragem forçou e exigiu tá presente junto com cada filme estrangeiro, hoje não existe mais isso. E a maioria da ocupação é do filme estrangeiro ou dum similar nacional. Um tipo de filme que diz assim? ‘é esse filme é um nacional, mas não é bem o filme que gostaria de ver não.’ E os filmes novos, essas novas. Eu, eu tou querendo ver e na verdade não sei, vou ter que ficar correndo os festivais pra ver e é só quando vou... só passam em festivais, eles parecem que voltam pra dentro das bolsas dos autores, não tem mais onde circular. É raríssimo

G – Exibir na Programadora Brasil

SP – Pouquíssimo. Eu tou com esses trabalhos todos. É, enfim, 10 filmes há dois anos. Eles pagam uma quantia que é irrisória praticamente não paga nada e a distribuição ainda não decolou, eu não sei pra onde vai, eu acabei de ver inclusive dois filmes, um deles é esse ABC BRASIL e o ROCINHA que já são filmes quase que clássico feitos há 20, 30 anos atrás que não tem muito por onde passar não, continua, não sei onde é que a Distribuidora Brasil tá colocando...eu não

G - A distribuição tá pela programadora.

SP – Tá na programadora

G – Então é por que como a gente tá, vivo num lugar mais à margem dessa cultura que é feita aqui né? E a gente tem essa questão do acesso, pra mim sem a internet e a pirataria, a digitalização de livros, nossa isso foi uma revolução tão forte pra gente, você não tem noção...

SP – Eu imagino, eu tenho

G – Como isso diminui as distâncias, sabe. Mesmo assim é pouco, é muito difícil, eu acho inclusive até desse país se entender por que

SP – Eu acho que a gente mesmo não dominou bem essa linguagem não

G – De lá pra cá também não tem, ninguém conhece nem sabe.

SP – Tem muita gente conversando através do Orkut, através de alternativas mas e...estruturar passos e caminhos ainda tou achando muito pobre, ainda não emergiu muito claro como é que isso vai acontecer, como é que essa, que é uma coisa fantástica, o mundo inteiro a partir do rádio, a história das culturas, esse último Século XX foi uma coisa muito impactante né? A fotografia, o rádio, a TV e a internet a seis(?) E ao mesmo tempo você para e diz assim: ‘Mas eu tou aqui de pé no chão e a vida é tão frágil ...

G – Uma esquizofrenia de tempo por que na verdade tem tudo isso tem uma pessoa que vive no século XVII, assim, sem energia...

SP - E a selvageria continua a mesma

G – A mesma

SP – O cara mata o cidadão lá pra roubar uma bobagem, como isso não vale uma vida, mas paz, o respeito não tá crescendo muito não. As coisas já tá. Como andar, o jeito de andar não mudou nada, mudou muito a performance da informação, mas o uso da informação ainda tá pra começar a se revelar né? Isso ainda é um mistério pra gente. A gente tá, tá dando os primeiros passos num universo que mudou a linguagem, mudou as formas de acesso, possibilitou, mas não sei se mudou o conteúdo do comportamento. É aí que tá a questão...

G – Tudo muda pra ficar igual...

SP – Eu só amo o que é meu, eu amo a minha mulher, o meu filho, o meu homem, o meu, o meu, o meu, o meu. E isso é amor? Amo o que é meu. Esse sentido de apropriação, o mesmo. Não mudou nada. A Internet. Bom, acredito que tudo isso vá ter efeitos...

G – É que nem a frase do Leopardo: ‘tudo muda pra ficar igual’.