

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA DO MARANHÃO**

**MARANHÃO 70: CONSTRUÇÃO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA  
SUPEROITISTA NO MARANHÃO NA DÉCADA DE 70**

**Leide Ana Oliveira Caldas**

**SÃO LUÍS**

**2012**

**LEIDE ANA OLIVEIRA CALDAS**

**MARANHÃO 70: CONSTRUÇÃO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA  
SUPEROITISTA NO MARANHÃO NA DÉCADA DE 70**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em História do Maranhão da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção do grau de Especialista em História do Maranhão.

**Orientador: Henrique Borralho**

**SÃO LUÍS**

**2012**

Caldas, Leide Ana Oliveira.

Maranhão 70: construção da produção cinematográfica de realizadores superoitistas no Maranhão na década de 1970 / Leide Ana Oliveira Caldas. – São Luis, 2012.

67f

Monografia (Especialização) – Curso de Historia do Maranhão, Universidade Estadual do Maranhão, 2012.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho.

1.História. 2.Cinema. 3.Maranhão. 4.Década de 70. I.Título

CDU: 791.62 (812.1) (091)

LEIDE ANA OLIVEIRA CALDAS

**MARANHÃO 70: CONSTRUÇÃO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA  
SUPEROITISTA NO MARANHÃO NA DÉCADA DE 70**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em História do Maranhão da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção do grau de Especialista em História do Maranhão.

**Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho**

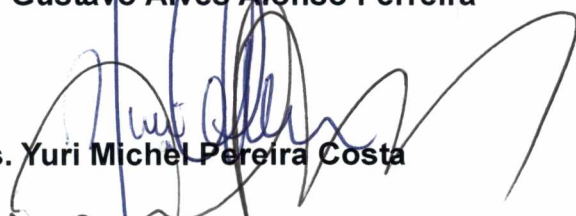
**Área de concentração:**

**Data de defesa:** 06/10/2012

**Resultado:** \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

  
1º Dr. Gustavo Alves Alonso Ferreira

  
2º Ms. Yuri Michel Pereira Costa

3º Dr. José Henrique de Paula Borralho

**Dedicado**

**a Carlos Alberto Rodrigues Caldas**

**( IN MEMORIAN )**

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao meu companheiro Inácio Junior (de todas as horas).

A família.

Ao orientador José Henrique de Paula Borralho.

Aos entrevistados: José Guterres, Murilo Santos, Mario Cella.

A Euclides Moreira Neto.

A Adolfo Gomes.

A todos os meus amigos, em especial: Milena Galdez, Gyordana Patrícia, João Pedro Borges, Vilmara Borges, Rezzo Junior, Andréa, Anavaléria, Valber Dahora, Ana Cláudia Costa, Patrícia Araujo e Iris Melo, Luanna Candeira, Ana Ládía e Maria da Glória.

Aos professres do Curso de Especialização em História do Maranhão.

A Roberta e Lauísa.

Aos Colegas do curso de Especialização, em especial: Dácia, Massud, Márcio, Paulo Henrique e Ana Claudia.

Aos Colegas de trabalho e alunos da Unidade Escolar Artur Carvalho.

A Luis Inácio e Inácio Costa (pela sua admirável memória)

***"E a primeira providência continua sendo a  
mesma de sempre: conquistar espaço,  
ocupar espaço. Inventar os filmes, fornecer  
argumentos para os senhores historiadores  
que ainda vão pintar, mais tarde, depois que  
a vida não se extinga. Aqui como em toda  
parte: agora."***

***(Torquato Neto)***

## RESUMO

O presente trabalho discute o Início da produção de cinema no Maranhão na década de 70 que se caracterizou inserido no movimento superoitista através da perspectiva da abordagem cultural e constitui-se inicialmente de 1973 a 1977, influenciado por movimentos artísticos ligados à cultura popular, assim como à ação universitária.

palavras chaves: História. Maranhão. Cinema. Década de 70. Super-8.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 UMA HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE DO CINEMA NO MARANHÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 Estudos sobre cinema.....</b>	<b>15</b>
<b>3 CINEMA NA DÉCADA DE 70.....</b>	<b>18</b>
<b>3.1 A Pornochanchada ou o gênero infame do contra-discurso ao "bom gosto" brasileiro.....</b>	<b>26</b>
<b>3.2 O Movimento Super - 8.....</b>	<b>35</b>
<b>4 A CONSTRUÇÃO DA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA MARANHENSE NA DÉCADA DE 70.....</b>	<b>43</b>
<b>4.1 A experiência do Laborarte.....</b>	<b>45</b>
<b>4.2 A experiência universitária.....</b>	<b>53</b>
<b>4.3 Aspectos da I Jornada Maranhense de Super- 8.....</b>	<b>58</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>64</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>65</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>68</b>

# 1. INTRODUÇÃO

A presente monografia intitulada "Maranhão 70: Construção da Produção cinematográfica superoitista no Maranhão na década de 70", assume logo em seu título a necessidade de enfatizar o início da produção cinematográfica no Maranhão na década de 70. O termo "construção" expressa a necessidade de uma abordagem cultural sobre esse recorte. A construção está referindo-se à proposta do trabalho de problematizar historiograficamente o que pode ser apontado como o início de uma perspectiva da construção do cinema por agentes sociais, que são os cineastas, e a legitimação destes na elaboração da história do cinema local na década de 70. O trabalho pretende ainda desfazer a ideia de que a prática de cinema no maranhão iniciou-se diretamente sob a tutela da Universidade Federal desse estado, acrescentando assim mais um elemento na formação do nosso fazer cinematográfico.

O campo a história oral ligada à categoria teórica de legitimação de eventos recentes, a história do tempo presente, foram imprescindíveis para a elaboração e desenvolvimento da pesquisa e do trabalho.

Outro ponto primordial foi o diálogo com historiadores críticos de cinema e o embasamento de historiadores ligados ao método de estudos de cinematografia. Construir diálogos com estéticas do cinema nacional já cristalizados, assim como a legitimação de outros movimentos cinematográficos como a Pornochanchada e o movimento superoitista.

A descoberta de autores que se ocupam na pesquisa do movimento Super 8 no Brasil foi a estratégia principal para a análise do caso específico no Maranhão. Tendo em vista a sua relação com o cenário nacional, no que diz respeito às suas características de ferramenta de aglutinação de várias linguagens e em vários setores culturais e artísticos atrelados à apropriação de seus sentidos.

## 2 UMA HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE DO CINEMA NO MARANHÃO.

A história do cinema em São Luís do Maranhão tem como ponto de partida a chegada do primeiro aparelho cinematográfico, um cronofotógrafo vindo da Europa em 1898, fato este que o autor Marcos Fábio Matos, em sua importantíssima obra " .... E o cinema invadiu a Athenas", situa como o início de um "Ciclo de Cinema Ambulante". A partir desse período, houve uma sucessão de aparelhos vindos para a cidade, essa atividade "se efetivou de forma contínua e sistemática por pouco mais de uma década, de abril de 1898 a novembro de 1909" <sup>1</sup>.

Nos anos iniciais do século XX, com os avanços tecnológicos, essa atividade passou a fazer parte do cotidiano ludovicense como prática social de lazer. Entretanto, somente a partir da década de 1970 colocou-se em discussão a questão do cinema na capital maranhense. Podemos afirmar que o trabalho monográfico do jovem cineasta Euclides Moreira Neto nos idos de 1977<sup>2</sup> abriu um momento de discussão sobre a história do cinema local. Euclides analisa os primórdios da relação cinematográfica com São Luís ainda como cinema mudo, ao mesmo tempo em que participa como produtor e personagem de um período de efervescência cultural na ilha. Tal contexto social e cultural constitui-se num momento de empolgação produtiva de uma geração de indivíduos enfeitiçados pela magia do cinema, espectadores e ao mesmo tempo protagonistas . O trabalho foi resultado de uma pesquisa estimulada pelo cineclubes Uirá, por conta da inauguração da 1ª Jornada Maranhense de Super 8, que teve grande repercussão naquele momento. Na época, o autor cursava o 4º período de jornalismo na UFMA. O evento movimentou parte da população ludovicense e na ocasião de sua abertura, foi apresentado um carimbo produzido pela ECT- Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, fazendo alusão à jornada. Paralelamente ao evento ocorreu o lançamento do trabalho Primórdios do Cinema em São Luís, pesquisa realizada pela UFMA, por Euclides

---

<sup>1</sup> MATOS, Marcos Fábio Belo. E o cinema invadiu a Athenas: a história do cinema ambulante em São Luís ( 1898-1909).São Luís: FUNC, 2002.p.20.

<sup>2</sup> MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. Primórdios do Cinema em São Luís. São Luís, Cineclubes Uirá. 1977.

Barbosa Moreira Neto"<sup>3</sup>. Com este trabalho, abriu-se um leque de possibilidades de abordagens sobre as primeiras práticas de cinema como lazer, anos mais tarde o autor Marcos Fábio Matos, influenciado pelo trabalho de Euclides, publica uma obra que trata da mesma problematização e que teve como objetivo preencher algumas lacunas deixadas no primeiro trabalho, como pode-se observar nas próprias palavras de Euclides Moreira: " creio que alguns dados foram emitidos, pois o material disponível para a pesquisa era muito vasto e seria impossível, dentro de dois meses, observá-lo todo" (MOREIRA, p.07).

Por traz dessa preocupação com uma origem da prática do cinema no passado, esconde-se uma teia dos acontecimentos do período de sua escrita ( década de 70): a necessidade de uma legitimação de elementos ligados à prática do cinema local por um determinado grupo (bem heterogêneo) no qual o próprio Euclides Moreira fazia parte. Dessa forma, o foco desse trabalho não está nos primórdios do cinema no Maranhão, num passado distante, no século XIX e início do XX onde "os aparelhos cinematográficos do cinema ambulante que por aqui passaram deixaram a marca de uma divinização do cinema, que à época, mal engatinhava como sétima arte" (DOUGLAS, 2008,p.04 ),mas na reflexão sobre um outro período, um "ponto de partida para a história do tempo presente" (FERREIRA, 2000), "escolhido" aqui, na historiografia do Maranhão.

Mais uma vez, Euclides Neto, é atuante na função da primazia de pesquisar/registrar, perceber um outro "primórdio" na prática de cinema em São Luís, no qual ele fez parte, o movimento de realizadores de cinema local. Em 1990, como diretor do Departamento de Assuntos Culturais e ano em que o festival passa a ser denominado 13º Guarnicê de Cine-Vídeo, lança o livreto, na verdade um relatório, intitulado O cinema dos anos 70 no Maranhão, que foi escrito no final da década de 70 início de 80. Logo na página de apresentação do trabalho o autor enfatiza: " lendo-o agora, sei que a linguagem é inocente, ingênua e às vezes, poética, própria da nossa idade dez anos atrás. Entretanto, muitas pessoas, inclusive alunos e pesquisadores, me procuram para falar daquele momento. Por isso , resolvi tirá-lo do fundo do baú, para torná-lo público e a fim de que possa servir de subsídio a estudiosos de cinema"<sup>4</sup>. A partir da legitimação desse

<sup>3</sup> CARVALHO, Graça de Fátima Pires de. Evolução histórica dos festivais de cinema e vídeo do Maranhão(Guarnicê). p.24.

<sup>4</sup> . MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. O cinema dos Anos 70 no Maranhão. São Luís,

outro período como marco da história do cinema local, vivenciado pelo autor/personagem, percebe-se que:

O mundo construído é um mundo de experiências que se constitui pelas experiências e não tem nenhuma pretensão à verdade, no sentido de corresponder a uma realidade ontológica. Os objetos e as experiências são produtos de nosso modo de experimentar, determinado no tempo e no espaço. Ou seja, se o verdadeiro é o feito, demonstrar algo por meio de sua causa é causá-lo”(ALBUQUERQUE.2007, p.60)

A produção desses trabalhos acima, reflete uma inquietação que instigou em fases distintas, uma tentativa de construir ou estimular uma caminhada historiográfica na cena do cinema no Maranhão. Inquietações que podem ser seguramente viabilizadas, instigadas no campo da História cultural:

a história cultural, campo historiográfico que se torna mais preciso e evidente a partir das últimas décadas do século xx, mas que tem claros antecedentes desde o início do século, é particularmente rica no sentido de abrigar no seu seio diferentes possibilidades de tratamento, por vezes antagônicas. apenas para antecipar algumas possibilidades de objetos, faremos notar que ela abre-se a estudos os mais variados, como a 'cultura popular', a 'cultura letradas', as 'representações', as práticas discursivas partilhadas por diversos grupos sociais, os sistemas educativos, a mediação cultural através de intelectuais, ou a quaisquer outros campos temáticos atravessados pela polissêmica noção de "cultura". (BARROS, 2004, p.55)

O recorte dessas manifestações, historiograficamente é configurado na perspectiva singular de uma história “recente”, onde se pode contactar pessoalmente com “testemunhos diretos”. É uma forma de preservar a memória construindo interpretações de mundo e de olhares no tempo e espaço, constituindo fontes inesgotáveis na correnteza da história.

Melhor dizendo, a história do tempo presente pode permitir com mais facilidade a necessária articulação entre a descrição das determinações e das interdependências desconhecidas que tecem os laços sociais. Assim, a história do tempo presente constitui um lugar privilegiado para uma reflexão sobre as modalidades e os mecanismos de incorporação do social pelos indivíduos de uma mesma formação social. Do exposto, fica óbvia a contribuição da história oral para atingir esses objetivos. (FEREIRA, 2000, p.11)

Márcia Motta, em seu artigo no livro *Novos Domínios da História*, intitulado *História, memória e tempo presente*, discute a conflituosa e intrínseca relação da memória

na construção da complexa história do tempo presente e o desejo de legitimação de vários grupos sociais por parte de historiadores que têm, em determinados períodos, a intenção de construir ou desconstruir acontecimentos ou a "amnésia social" na historiografia de seu país. Um constante desafio.

" A história do tempo presente, é sem dúvida, o lugar mais visível e privilegiado para a análise do embate entre história e memória. Ela adquiriu notoriedade e foi se tornando mundialmente conhecida a partir de 1978, quando foi criado na França o Institut d'histoire du temps présent (IHTP), fundado e dirigido até 1990 por François Bédarida, um dos mais importantes estudiosos do nazismo e da resistência francesa. Até sua morte, este autor francês à frente do instituto, conferindo-lhe aos poucos o status de lócus privilegiado dos estudos voltados para o tempo presente" (MOTTA, 2012 , p. 30).

A autora também comenta um aspecto muito importante, as primeiras discussões sobre a história do tempo presente na década de 50 eram sobre sua impossibilidade, pois para estes, a " memória e história se opõem, a primeira não pode eliminar a segunda", ou seja, o problema está no fato de o "presente" coexistir com os historiadores e testemunhas. Percebe-se nesse pensamento, uma forte influência da concepção de tempo linear da Europa iluminista, descortinada a posteriori, pela consciente perspectiva cultural de que o sentido de tempo cronológico em uma:

sucessão de fatos aparentemente coerentes, na verdade são produtos de escolhas do historiador. No entanto, a ideia de que só o distanciamento pode produzir a história nem sempre foi algo indiscutível, visto que não há nada mais distante no tempo que as reflexões de Tucídides sobre a Guerra do Peloponeso. Convicto de que somente a história do tempo presente poderia ser científica , ele concluiu - diferentemente dos que escreveram depois dele - que a história se faz no sentido inverso da memória (MOTTA, 2012, p 25).

A história do tempo presente se constrói pela percepção das continuidades nas rupturas. Contudo, onde começa o ponto de cruzamento, o acontecimento ou conjunto de eventos que marcam um início de um tempo presente? "Em que tempo histórico é possível afirmar que se está refletindo sobre o tempo presente?" Na Europa, a Segunda Guerra deixa um fértil campo de eventos entrelaçados dando configurações de novos pontos de partida, governos, quedas de muros simbolizando a queda de regimes ou o triunfo de outros, etc.

No Brasil, é possível asseverar que parte significativa dos estudos tem como marco inaugural o golpe de 64 e seus desdobramentos. Vale dizer que inúmeros

trabalhos procuram discutir os embates entre memórias na sua relação com a experiência da intervenção militar no Estado brasileiro e que uma geração de historiadores somou esforços para recuperar as dimensões conflitivas daquele passado e suas marcas- às vezes indelével-inscritas no presente.(MOTTA, 2012 ,p. 33).

No Maranhão o golpe de 64 desmembra-se em vários eventos a partir de 1966, nessa época o expoente cinemanovista Glauber Rocha captura pelo olhar de sua lente o momento histórico vivido pelo estado. Estamos falando do filme Maranhão 66, encomendado pelo então jovem José Sarney para registrar as alegorias de sua posse como governadora do Maranhão entremeada de discurso de um novo tempo, de uma ruptura. Contudo esse registro não se configura um marco inicial da produção cinematográfica no estado, pois foi produzido no Maranhão, mas não por maranhenses, um caso isolado que antecedeu o movimento de realizadores da década de 70. Uma das mais fortes características presentes nos trabalhos dessa geração é a crítica ao poder local, portanto, a "história do tempo presente é o lugar autorizado para se construir uma narrativa científica acerca do que vivemos, de como vivemos, do que estamos consagrando como memória e, por contraste, do que estamos esquecendo" (MOTTA, 2012, p 34).

E para enriquecer ainda mais a discussão sobre o assunto, é imprescindível dialogar com a abordagem de Sandra Pesavento:

Não mais a posse do documentos ou a busca de verdades definitivas. Não mais uma era de certezas normativas , de leis e modelos a regerem o social. Uma era da dúvida, talvez, da suspeita, por certo, na qual tudo é posto em interrogação, pondo em causa a coerência do mundo. Tudo o que foi, um dia, contado de uma forma, pode vir a ser contado de outra. Tudo o que hoje acontece terá no futuro, várias versões narrativas (PESAVENTO, 2005, p.15-16).

## **2.1 Estudos sobre Cinema**

Cinema é um tema que vem sendo cada vez mais estudado na atualidade em vários aspectos. Na historiografia podemos dizer que este personagem enquadra-se nas preocupações acadêmicas sobre a chamada "história visual", um fenômeno que se

constrói por uma variedade de elementos, sejam eles econômicos, sociais e claro, estéticos.

O cinema é uma instituição inscrita no meio social... todo processo de produção de sentido é uma prática social, e o cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema, além de ser um testemunho da forma de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos. (VALIM, 2012, p. 285)

Segundo Alexandre Valim (2012), "desde a década de 1940, autores brasileiros como Paulo Emílio Salles, Salviano Cavalcanti de Paiva, Alex Viany, Octávio de Faria e José Carlos Avellar têm discutido parâmetros para análises sociais do cinema. A partir da década de 50, a preocupação de estudos de comunicação transfere-se do poder de emissores(mídia) para o poder da audiência (receptores), mas só a "partir da década de 90 que alguns historiadores passaram a abordar e a problematizar consistentemente os meandros dos processos entre a emissão e a recepção de filmes no meio acadêmico". Contudo, uma das preocupações do autor, além de refletir sobre uma historiografia do cinema, é apresentar "um conjunto de ferramentas úteis para a elaboração de uma abordagem teórica e metodológica que possa tratar adequadamente o cinema nas suas complexas relações com o social", segundo Valim (2012, p 284), propondo assim uma análise "pautada no circuito consumo/ mediação/produção (circuito comunicacional), com vistas a tratar corretamente as mediações institucionais e culturais que regulam, permitem ou impedem a produção e o consumo de filmes, indo ao encontro da trajetória das imagens", ou seja, a relação do filme com seu contexto.

O conceito de "circuito comunicacional", elaborado pelo autor acima citado, tenta percorrer um engenhoso caminho com o intuito de traçar um estudo aprofundado do cinema (como objeto cultural) na sua multiplicidade, na sua construção como um espaço de conflitos de representações, oposições e apropriações. Um olhar multidimensional que tenta não negligenciar as relações sociais do cinema no que diz respeito aos discursos, sejam culturais ou ideológicos e que perpassam a tríade: espectadores, indústria(exibidor, mediador)e produtores(realizadores) nas práticas sociais do cinema. No caminho entre esses três elementos está a questão da análise dos gêneros fílmicos nessa relação, pois:

a teoria dos gêneros fílmicos se torna cada vez mais complexa à medida que o pesquisador desvela as múltiplas relações entre um filme, ou um grupo de filmes,



e as dimensões de um dado contexto histórico. desse modo os gêneros podem ser vistos como categoria com identidades e limites estáveis e nítidas. Tal assertiva torna-se clara quando observamos que nem sempre um gênero fílmico proposto pelos produtores coincide com aquele compreendido pelos espectadores (VALIM, 2012, p. 290).

Um determinado gênero fílmico sendo compreendido e aceito, configura uma relação de legitimação do público nessa teia social (público, indústria e produtores). Logo é clara a importância do estudo da recepção do público nesse contexto social, como também a importância da perspectiva sobre os críticos de cinema, pois para o autor, " um bom estudo de filmes no âmbito da história é sempre ter com norte o equilíbrio entre a teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e a história do cinema". Embora suas reflexões partam de abordagens sobre filmes denominados "estilo clássico hollywoodiano" são grandiosamente pertinentes para outros gêneros específicos.

As referidas considerações têm neste momento a importância de situar o presente trabalho no contexto da necessidade de se discutir as práticas de cinema no Maranhão. Embora o recorte seja a prática dos realizadores de cinema local na década de 70, configurando aspectos do que consideramos fazer parte da "história recente", de fato temos a necessidade de direcionarmos nossa atenção para esta especificidade, pois houve a partir do referido período uma efervescência de necessidades de produção cinematográfica singular no Maranhão, que podemos legitimar com início de uma produção conceitual, direcionada. Mesmo contrariando alguns aspectos citados anteriormente, como o viés do "conceito comunicacional", é pertinente dizer que a delimitação do tema no que diz respeito aos "realizadores", seja um primeiro momento, o primeiro passo com limitações e delimitações da autora deste trabalho sobre as práticas de cinema, pois a curiosidade de explorar e ampliar ainda mais este recorte e partir para o estudo dos espectadores e a relação com ambientes de exibição na década de 70, são perspectivas para continuar a caminhada a procura dessa outras cenas, pois segundo Alexandre Valim, " pensar o cinema no âmbito da história significa ir além das possibilidades de interpretação que temos como espectadores e adentrar em vastas searas, pouco ou mal exploradas, onde se entrecruzam o cinema, a cultura e a sociedade". Vamos limitar o recorte de acordo com o material que conseguimos alcançar nesse reduzido e insatisfatório tempo.

### 3 CINEMA NA DÉCADA DE 70

Antes de traçar breves informações sobre o cinema na década de 1970 no Brasil, não podemos deixar de lembrar fatores cruciais na formação de uma "identidade nacional" cinematográfica entre a década de 50 e desdobramentos na década de 60, o Cinema Novo que teve em seu maior expoente o baiano Glauber Rocha entre outros. Esta visão sobre o fazer cinematográfico constituiu-se de forma bem diferente em relação à concepção de uma tentativa de uma grande "Indústria cinematográfica" brasileira protagonizada, por exemplo, pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que era financiada por empresários e nutria a expectativa de um status de qualidade e espaço similar no país de filmes estrangeiros, no qual a concorrência desleal destes, provocou o fechamento da companhia.

O Cinema Novo até meados dos 60 possuía um discurso de ruptura radical com os "colonialismos" predominantes nos países subdesenvolvidos (inclusive no cinema), embora tenha se constituído de elementos europeus na sua formação estética. Conceitos elaborados como a "estética da fome" contextualizada na situação de subdesenvolvimento econômico e social e também de fatos tecnológicos, o lema "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" vai construir as bases de uma produção cinematográfica desenvolvida conceitualmente no "cinema de autor", pregada por Glauber Rocha e adeptos. Percebe-se claramente uma oposição aos padrões até então idealizados de uma indústria de cinema nos moldes dominantes estrangeiros.

As mudanças políticas no país que se firmaram antes e a partir da ditadura militar-civil, refletiram nas posições dos cineastas brasileiros, "o golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas secas* ( Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ( Glauber Rocha, 1964) e *os fuzis* ( Ruy Guerra , 1964)- é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original" ( XAVIER, 2001). A partir do golpe militar, cineastas assumiam antes de tudo, sua posição política e ideológica e muitas vezes discutindo o golpe militar, a "derrota das esquerdas", o papel do intelectual e a esquerda de forma velada ou não:

a investigação de realidade e consciência do oprimido continua, agora em filmes preocupados com a passividade política do povo- como é o caso do gênero

documentário no estilo cinema-direto, cujo exemplo mais importante é *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965)-, ou empenhados em abordar em tom menos agressivo os mesmos temas da militância pré-1964, dentro da geografia de sertão e favela, da problemática da pobreza, da migração, do marginalismo, como acontece em *A Grande Cidade* (Diegues, 1965). Há uma autocrítica no Cinema Novo que procura encaminhar uma política profissional de viabilização de um cinema crítico na conjuntura adversa, cinema mais atento à comunicação, cujo nacionalismo se expressa no diálogo com a tradição cultural erudita ou com a comédia popular, e define uma postura de análise do social não mais tão ansiosa pelos efeitos imediatos de conscientização para a luta revolucionária".(XAVIER, 2001, p.58)

Ainda Segundo Xavier (2001), de 1965 a 1968:

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

Muitos filmes realizados por cineastas ligados ao Cinema Novo passaram a exercer uma função de "filmes oficiais" , principalmente a partir do surgimento da *Embrafilme*<sup>5</sup>, pois esta foi resultado de uma intenção de um projeto "nacional desenvolvimentista", onde o cinema entra como um elemento a ser observado pelo governo no sentido de ser tutelado e vigiado diante de um discurso camuflado de apoio a essa expressão, logo pode-se dizer que foi uma forma de tentar padronizar os diversos temas inquietantes que a situação provocava nos diversos realizadores através de seus filmes. Contudo, não podemos esquecer de comentar que muitos do Cinema Novo fomentaram a ideia de participação do Estado no financiamento da produção do cinema nacional.

O Cinema Novo surgiu como uma ruptura de discursos dominantes cinematográficos e depois recriou discursos de certo modo "conservadores" na sua ambígua relação de inclusão e negação da cultura de massas, como também com o Estado, não podemos vê-lo como um movimento uniforme e muito menos homogêneo.

---

<sup>5</sup> A **Embrafilme** foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes. Foi criada em 1969 como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Foi extinta em 16 de março de 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Melo.

Dele vai haver vários desdobramentos. Para Ismail Xavier, *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), formam um "dato central no biênio 1967/1968, que terá consequências na emergência do Cinema Marginal em 1969, é a recusa da visão dualista do Brasil".

No final da década de 60, segundo Alcides Ramos (2009), muitos historiadores caracterizam esse período por "meios de contornos bem definidos", em três blocos: no primeiro havia um Cinema de Mercado ( estrangeiro ou nacional) que formou a aliança Cinema de Mercado/Televisão, "resultou num inequívoco conservadorismo, já que as obra mais instigantes e engajadas ficavam presas nas malhas da censura federal. Num segundo bloco:

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

Num terceiro bloco, "em contraposição ao crescente conservadorismo dos cinemanovistas, que tinham sido "cooptados pelo sistema" e ao Cinema de Mercado/Televisão que rebaixava o gosto médio do público, ocorreu o surgimento do chamado Cinema marginal". Estes faziam parte de um grupo de cineastas configurados na "contracultura", sua estética "não vinha acompanhada de nenhum engajamento político" e similar ao cinemanovistas, tiveram problemas com os órgãos de censura do governo," não raro, os filmes marginais ficaram restritos a um pequeno grupo de apreciadores ( cinéfilos frequentadores de cineclubes)". Embora citando essa perspectiva historiográfica dominante, o autor alerta para a pluralidade de matrizes e contatos entre as três situações.

Em outra perspectiva, no sentido analítico/estético é necessário citar mais uma vez Ismail Xavier, que em sua obra *Cinema Brasileiro Moderno*, considera o "proto-cinema

novo" na década de 50, o Cinema Novo e no final de 60 o Cinema Marginal até meados da década de 70 como estéticas que formaram o que ele conceituou de Cinema Moderno Brasileiro, cada uma com suas inter-relações e desdobramentos:

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

Certamente a ideia de "cinema de autor" representada no Brasil pelo Cinema Novo, surge num contexto de oposição a uma política industrial de grandes empreendimentos na década de 50 e desdobra-se numa relação de rupturas e continuidades no Cinema Marginal. Vários autores, a exemplo de Rogério Sganzerla (São Paulo) e Júlio Bressane (Rio de Janeiro) constituíram essa vertente, onde revelaram-se na cena de rompimento com o Cinema Novo. No sentido de se opor aos "dogmas" predominantes na estética anterior, eles continuaram com a estratégia do "cinema de autor" e escancararam outras estratégias, explorando diversos temas que permearam a produção da década de 70.

Enquanto que Terra em Transe representa "uma reflexão dramática sobre o golpe militar" e uma "imprecação indignada com um impulso de explicação da derrota" por parte da esquerda, intelectuais, etc. O Bandido da Luz Vermelha é o lugar "onde a pergunta recorrente é 'quem sou eu', é a queda da crise de identidade própria ao 'depois da queda' de todo um projeto nacionalista"(XAVIER 2001), é o "anti-herói" da Boca do Lixo, "espaço alegórico de um Terceiro Mundo".

O Cinema Marginal viveu sobre o "emblema do lixo":

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

A estética do lixo Marginal foi constituída em oposição radical à "estética da

fome," ferramenta do Cinema Novo, que representava um olhar sobre as questões sociais do país, com percepções dualistas no contexto do subdesenvolvimento. " Menos pudico que o Cinema Novo , mais ousado no sexo, O Cinema do Lixo pode ter como alvo o grotesco do lazer paulista na baixada santista" (XAVIER 2001). Com nuances dadas às deformidades urbanas no seu tom agressivo de colagens alegóricas, o Cinema Marginal surge no pós AI-5. Foi o espaço perfeito pra discussões que eram influenciadas pelas perspectivas tropicalistas em sua essência.

O tropicalismo responde com riso e a paródia , assumindo a "crise das totalidades históricas" como um dado. No Brasil, não cabe "separar raízes autênticas (rurais)" da cultura importada (urbana), nem cabe o discurso didático-conscientizador de uma arte política que tem o diagnóstico geral nas mãos e quer ensinar a todos o caminho para o futuro. Mais urgente é a terapia de choque- já presente em Terra em Transe-, o gesto agressivo de sabotar um nacionalismo ufanista aprofundando as misturas incômodas, de abalar os preceito estéticos de uma classe média mais frequentadora de teatro e cinema. (XAVIER, 2001,p.68)

Enquanto o Cinema Novo era influenciado pelo cinema europeu, os Marginais tinham clara influência da cultura urbana artística americana, bem como alguns de seus cineastas, o que levou Glauber Rocha em um momento de fúria em forma de manifesto, denominar os jovens cineastas marginais de "udigrudi", um avacalho do termo inglês "underground". Farpas a parte entre os cineastas das complementares estéticas, o Cinema Marginal de fato, com seu aspecto mais alternativo e com elementos artísticos de vanguarda diante das contradições da época, constituiu-se uma percepção que "do ponto de vista da representação artística, uniu intelectuais e marginais no contexto da "estética do lixo" (Ramos,2009).

O Bandido da Luz Vermelha inaugura de fato o cenário da "estética do lixo" , que " inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que até hoje alimenta muitos filmes, do mesmo modo que o cinema de Glauber é grande referência para uma iconografia mítico-agrária no cinema do Terceiro Mundo( Xavier, 2001). O interessante é que mesmo tendo uma certa resistência da crítica muitos filmes conseguiram uma ótima bilheteria como é o caso do filme citado anteriormente, que fez parte de uma produção quase independente por parte de Rogério Sganzerla, mas que conseqüentemente acabou tendo bons resultados, culminando na parceria do autor com o carioca Júlio Bressane na criação da Produtora Belair, constituindo um panorama de traços mais

radicais dos Marginais no que diz respeito a questionamentos da narrativa cinematográfica. A produtora foi responsável por vários filmes entre curtas e longas-metragens na tentativa de estruturar uma produção cinematográfica como o espaço para uma proposta "marginal". Dentre várias produções, podemos citar, Copacabana Mon Amour, Sem essa Aranha, Barão Olavo, O Horrível, Família do Barulho, Cuidado Madame, Betty Bomba e A Exibicionista. Contudo, é importante ressaltar que houve em torno do circuito de São Paulo na Boca do Lixo, vários gêneros fílmicos, como por exemplo, a produção de pretensos filmes de Bang bang realizados pela figura de Andréa Tonacci, como outras produções de cineastas no beco da fome (Rio de Janeiro), na "Boca do Inferno" (Bahia) e em Minas Gerais, dando ideia de múltiplas vertentes nas produções do movimento marginal. Cada uma com seus espaços físicos de produção legitimados em suas respectivas regiões, não ingenuamente batizados com expressões que nos remetem a ambientes de depreciações, ironias e decadências ( boca do lixo, beco da fome, boca do inferno) e que permitiam de fato, unir ideias fertilizantes dos jovens cineastas e aparatos de baixo orçamento resultando em filmes sob a ótica do incômodo na sociedade.

Em relação à produção, os filmes "marginais", de fato, se sustentaram na independência tanto financeira quanto estética no que diz respeito ao mercado e ao aparato "estatal oficial" contribuindo com a complexa relação do cenário de produção cinematográfica e o público brasileiro. Para acrescentar mais um elemento na discussão sobre a relação do Cinema marginal e Cinema Novo no panorama nacional, é necessário atentar para a seguinte observação:

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

As ideias a cima citadas são de um crítico e cineasta no calor do momento, no decorrente ano de 1978, em um artigo intitulado "Fora do Esquema do Cinemão", de

Bernadet, onde percebemos uma clara inquietação sobre a situação de exclusões e enquadramentos no contexto cinematográfico do país, rodeado de complexas relações que iam desde as posições dos próprios cineastas em relação a Embrafilme, os espaços de exibição até as relações ideológicas de vários setores da sociedade em relação ao cenário de pressão/censura existente. E a censura do trabalho de Glauber Rocha engrossa ainda mais a complexidade que permeava a ligação entre os grupos de cineastas e o mercado ideal, imposto pela empresa do governo ( Indústria oficial), caracterizando o "cinemão". Os filmes dentro do esquema do cinemão eram todos aqueles que possuíam características ideais diante da censura e recebiam financiamento do Governo formando uma indústria complexa no corpo da produção de filmes que era composta por funções especializadas de técnicos, diretores, grandes produções, tiragens de produção, etc., opondo-se ao ideal de cinema de autor/diretor.

A década de 70 foi um período de muita discussão entre profissionais na mídia sobre o cinema. Principalmente a relação artística do cinema e o cinema feito para o enquadramento no mercado da indústria cinematográfica<sup>6</sup>, logo também fazia parte desse debate, até que ponto uma empresa estatal de cinema deveria ser aclamada por cineastas, já que, no período, o Governo como fomentador de uma indústria, interferia na criação dos diretores, criando uma situação de restrições e tutela.

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

No arco que vai do "milagre brasileiro" ao desastre econômico e à crise política do regime, entre o balanço de "o sonho acabou" e a retomada dos movimentos sociais no terço final dos anos 1970, o cinema brasileiro, de 1972/73 para cá, não facilita a tarefa de quem queira mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estéticas aglutinadoras. No fim do Governo Médice, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética. Na política de produção e do debate cultural, o dado mais evidente é a consolidação da polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem. (XAVIER, 2001, p.80)

O autor, na eminência de se traçar um perfil da década de 70, nos fisga com

---

<sup>6</sup> Ver Cinema Brasileiro: Proposta para uma história de Jean Claude Bernadet.



sua atraente análise de crítico de cinema. Compartimenta aspectos que nos causa certo alívio comodista imbuído de um certo ponto, generalizador, deixando de lado as várias nuances presentes na teia de relações no período. Lucidamente encarnando um olhar mais atento, ele acrescenta elementos esclarecedores que enriquecem seu pensamento na relação entre estéticas/cineastas e política oficial cinematográfica:

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

Sobre as duas vertentes tão múltiplas e interligadas, seguramente legitimadas pela historiografia são constantemente cristalizadas com fortes traços de rupturas e distanciamentos. Sempre colocadas, ou na maioria das vezes, sendo as únicas protagonistas e arquirrivais no cenário da produção cinematográfica brasileira. De um lado cineastas com "funções proféticas", didáticas no processo de conscientização de um povo (ou público?), que forjou vários comportamentos em momentos marcados pela ditadura (antes, durante e a partir da Embrafilme), com aspectos iluministas na sua relação com a sociedade. De outro, jovens rompedores com a idealização social, com interesses despolitizantes nas suas atitudes debochadas e irônicas, mas que observados atentamente, suas obras "desejavam manter um diálogo instigante e não conformista com o público" (Ramos, 2009). O período militar foi o divisor de águas na configuração desses personagens/vertentes nos espaços de disputas de discurso entre ambas. Do contrário de afirmações historiográficas dominantes Cinema Novo e Cinema Marginal não estavam tão distantes diante de um momento opressor e fértil pra interpretações do mundo que faziam parte, espaço de forjamentos e resistências presentes nas suas re-significações.

discordamos daqueles que enfatizam a existência de uma separação entre essas duas estéticas, como se elas, historicamente falando, não estivessem problematizando e discutindo o impacto da chamada modernização conservadora, imposta pela ditadura militar. (RAMOS, 2009, p.47)

A discussão em relação a essas estéticas estava, tanto na época de seu desenvolvimento, quanto à posteriori, era pautada na relação autor/exibição, autor/estética ou autor/mercado. O público em sua relação com os filmes parece que não chamava a atenção dos críticos, pois o público para esses tipos de leituras fílmicas já era situado, restrito, portanto do meio acadêmico, talvez causasse impacto, se uma massa de espectadores se incluísse na linha de receptores cultos. O que chamava a atenção dos críticos em relação ao grande público? O que atraía o grande público no mercado Nacional? Pornochanchada. O gênero infame do contra-discurso ao "bom gosto".

### **3.1 A Pornochanchada ou o gênero infame do contra-discurso ao "bom gosto" brasileiro**

*"Os intelectuais esgotaram o Cinema Novo, mas logo o pornô fez o cinema se levantar".*

(Aldine Muller, atriz)

"Se o cinema brasileiro dos anos 70 fosse transformado em filme de ficção, a pornochanchada faria o papel do amante cafajeste, o público seria a boazuda insaciável e o cinema oficial da Embrafilme representaria o marido traído. No clímax desse filme imaginário, o marido chegaria em casa no momento em que a mulher se entrega ao amante e este corre para se esconder no armário. Desconfiado, o corno trancaria o armário e jogaria a chave fora."<sup>7</sup> Essa cena "realizada" pelo jornalista e crítico de cinema Ricardo Calil na atualidade, bem aos moldes de um gênero popular, faz alusão certa ao cenário cinematográfico brasileiro em relação à participação da pornochanchada e contraditoriamente a sua negação nos circuitos de produção oficializante, bem como na sua existência nos debates sobre legitimação do cinema nacional. Entretanto, possuiu uma estonteante relação sedutora com um grande público no mercado de exibição na prática.

Se o Cinema Marginal passou a ser "resgatado" nos debates acadêmicos da década de 90 junto ao Cinema Novo, a partir do primeiro decênio dos anos 2000 passou-se a reclamar ou "revisitar" a prática cinematográfica da Pornochanchada pelas novas gerações. Trabalhos acadêmicos, exposições em museus, mostras de cinematecas,

---

<sup>7</sup> CALIL, Ricardo. A pornochanchada toma viagra. <http://www.brasilcultura.com.br/perdidos>. Publicado em 27/04/2009. Visualização em 22/06/2012.

festivais ou cursos em festivais de cinema<sup>8</sup>. Assim como a produção de documentários<sup>9</sup> com entrevistas de diretores, produtores, atrizes, técnicos da Boca do Lixo. Não podemos deixar de citar também a importância da produção e divulgação de trabalhos sobre o tema em sites especializados<sup>10</sup>, democratizando a discussão na desconstrução do discurso silenciador de sua participação na história.

Para falar sobre Pornochanchada é necessário irremediavelmente falar da Boca do Lixo. Como já foi citado antes, a produção de 1968/73 na Boca do Lixo, foi denominado Cinema Marginal, criando filmes com a predominância do que ficou conhecida por "estética do lixo" em oposição a "estética da fome", criando uma situação de embate intelectual no cinema. Antes de se perceber as modalidades de filmes que se desenvolveram na Boca do Lixo, é interessante também problematizar o ambiente físico, que foi o campo propiciador em momentos distintos da labuta cinematográfica paulista. Situada entre as ruas da Vitória e do Triunfo, popularizou-se com o nome Boca do Lixo, que parece ironizar as ruas que têm nomes tão contrários à ideia de decadência dada ao espaço. No passado, em décadas anteriores às de 70, foi um "polo industrial de cinema" onde situava-se empresas de cinema importantes, como a FOX e constituiu-se em um ambiente de produção de cinema, onde lá se encontravam desde equipamentos cinematográficos para venda até fábricas desses equipamentos. Com o passar dos anos, com o fechamento das produtoras de cinema, aquela região passou a ser associada a um ambiente de decadência bem no centro de São Paulo, mas passou a ser associada também, a um espaço onde se poderia produzir cinema com os mais baixos orçamentos possíveis para quem não tinha incentivo, pois havia até comércio de venda de produtos usados a serem reaproveitados pelos profissionais do cinema. Aquele lugar logo se caracterizou como um espaço independente onde se produziam vários gêneros, desde trabalhos mais autorais como também filmes que visavam o mercado, mas sem incentivo oficial. Então assim como foi palco literalmente da estética marginal, também foi palco do

<sup>8</sup> Aqui em São Luís-MA o Cine Praia Grande foi palco do II Festival Internacional Lume de Cinema- Um novo olhar para a realidade ( 14 a 20 de Junho de 2012). Onde foi ministrado o Curso: "Gostoso de ver, uma revisão da Pornochanchada brasileira" com o professor e crítico de cinema Adolfo Gomes de 15 a 18 de Junho de 2012. Segundo informações da organização do festival, o curso contou com 18 inscritos. Somente 1 pessoa frequentou o curso todos os dias, com exceção do dia 16/06, que contou com 3 pessoas. Talvez o estigma da pornochanchada tenha contribuído para a ausência dos inscritos (conclusão do palestrante). O curso foi crucial para a idealização e composição deste capítulo.

<sup>9</sup> "O Galante rei da Boca", de Luís Alberto Rocha Melo e Alessandro Gama (2008) e "Boca do Lixo a Bollywood Tropical"(2011) de Daniel Camargo e Fábio Velozzo. Exibido no curso citado na nota de rodapé anterior.

<sup>10</sup> Ver os sites: [www.revistasingu.com.br](http://www.revistasingu.com.br) , [www.estranhoconto.com.br](http://www.estranhoconto.com.br) e [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br)

gênero marginalizado da Pornochanchada, que na sua história, foi marcada por produtores como Galante, (que produziu desde filmes eróticos até clássicos dos diretores Walter Hugo Khoury, Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach) e diretores como Osvaldo de Oliveira.

A Boca do Lixo era caracterizada por ser um ambiente de sobrevivência através do trabalho na área do cinema, fossem autores, produtores, atores, atrizes, técnicos, etc. A Pornochanchada foi o gênero que realmente devolvia em bilheteria os investimentos aos envolvidos, até porque ela era feita pra isso:

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

A desenvoltura no mercado desse gênero, despertava a atenção e dividia a opinião dos críticos no Brasil. Em uma entrevista ao Jornal Movimento em 1975, Paulo Emílio Salles, o autor da obra "Cinema: trajetória no desenvolvimento" em 1973, o grande crítico e historiador do cinema, embora reconhecendo o valor das produções da Pornochanchada, não positivava o financiamento da Embrafilme sobre elas, pois na sua opinião, elas eram "autossuficientes":

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

Um aspecto a ser levantado sobre a relação entre o gênero e o Estado, é que segundo Bernadet, num artigo em 1978, diante da boa desenvoltura na bilheteria das "comédias eróticas" no início dos anos 70, o Estado não queria que o brasileiro fosse ligado a uma imagem de "chulo e obcecado por sexo", por isso, tentou enfraquecer a produção, o que levou a Embrafilme suspender o financiamento dos filmes. E mais, paralelamente, não queria apoiar filmes com características ideológicas que

questionassem o governo, muitos ligados à erudição do Cinema Novo que tinham prestígio desde a década de 60. O que fazer? O Estado então, "agraciou" os cineastas com a criação do prêmio para adaptações das obras de escritores mortos. No entanto, não havia prêmio para Melhor Argumento Original para não correr o risco de adaptações dialogando com a atualidade na época, sem "ferir a ideologia do poder vigente" e reforça, "é um exemplo de coerção e dirigismo cultural. Não foi necessária, no caso, a aplicação de medidas violentas: bastou a criação de um sistema aparentemente favorável aos cineastas ( o prêmio) para canalizar grande parte da produção no sentido desejado" (BENADET, p.218).

Segundo Ricardo Calil, a "pornoanchada foi um raro exemplo de sucesso no cinema brasileiro que não dependeu da ajuda do Estado ". Os produtores conseguiam patrocínio como pessoas de diversas modalidades de comércio, desde padarias ( que aparecem nos créditos de alguns filmes) até empresários ligados à exibição de filmes, "Os exibidores adiantavam metade do orçamento. Com esse dinheiro, ele rodava o filme. Com a bilheteria, fazia outro filme e pagava as dívidas depois."<sup>11</sup> Esses vários fatores acabaram por Configurar um verdadeiro espaço de "produção independente". Como disse a atriz Aldine Muller, numa frase já clássica: "Os intelectuais esgotaram o Cinema Novo, mas logo o pornô fez o cinema se levantar." ( CALIL, 2009).

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

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

Jean Claude Bernadet em seu livro " Cinema brasileiro: Proposta para uma

11

Luís Alberto Rocha Melo, diretor do documentário " O Galante rei da Boca".

história", segunda edição revista e ampliada, acrescentou vários novos elementos, dentre eles, o capítulo "Chanchada, Pornochanchada e outras questões delicadas", onde resgata artigos escritos por ele no calor da década de 70. A Pornochanchada aparece como "comédia erótica". No artigo de 1973, "Chanchada, Erotismo e Cinema-Empresa, comenta sobre o filme "Os mansos":

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

Outro detalhe bastante significativo no mesmo artigo é que no caso do filme Os mansos e o anterior a esse, A viúva Virgem, ambos da mesma Produtora Sincro, "é o produtor que aparece como figura dominante do empreendimento". O autor levanta questões bem claras do que estava acontecendo no momento: a então comédia erótica, a figura do produtor e a importância do filme no mercado, revelando implicitamente a valorização do público (comercialmente) nessa relação entre filme/produtor/exibição/público.

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

A relação entre público e Pornochanchada não era uma relação simples. Ao mesmo tempo que os filmes atraíam um público, sua existência causava desprezo e bombardeios de críticas:

Certa feita havia dois displays na frena do cinema Coral (São Paulo): O supereficiente, filme italiano com Lando Buzzanca, e Confissões amorosas, filme

brasileiro de Carlos Reichenbach. Pararam dois senhores, terno cinza, cerca de 45 anos olharam os dois displays. E se afastaram xingando o cinema brasileiro, que era só sexo, pornografia.

Esse é um aspecto positivo da pornochanchada. No caso, Confissões amorosas, é um filme erótico que não se inclui no rol das ditas chanchada. O supereficente, embora pornochanchada, não motivou por parte dos senhores o comentário de que o cinema italiano seria só pornografia, porque esse filme se inclui em outra categoria: o cinema estrangeiro. A avalanche de comédias eróticas brasileiras, ao mesmo tempo que levou muita gente às salas, levou também muita gente a se pronunciar sobre cinema brasileiro, como que reivindicando uma participação na responsabilidade de fazer cinema no Brasil. (BERNADET, 2009, p.205)

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

A safadice de alto luxo não choca. No fundo, uma questão de estilo. A chamada vulgaridade é, basicamente, o que se ataca nesses filmes. Com exceção de alguns críticos ( J.C. Avelar, M.R. Kehl e poucos outros), os ataques não foram dirigidos contra os aspectos ideológicos e reacionários desas comédias, valorização do machismo, submissão da mulher etc., mas dirigidos contra o "mau gosto". O meu gosto é o bom, o teu é o mau. Uma campanha moral e estética tipo senhoras do chá das cinco. A luta é contra uma imagem cinematográfica que revelaria um aspecto inconveniente da sociedade brasileira. (BERNADET, 2009, p.204)

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

Outro aspecto interessante sobre a existência da Pornochanchada deu-se quando os críticos direcionaram seus olhares ao público. A discussão sai da relação diretor/obra e passa a fomentar a discussão sobre a relação "harmônica" exibição/ público. Por que os

filmes dão dinheiro, já que seriam tão "estilisticamente mal realizados"? Que classe é essa que assiste a esses filmes? É só por causa do sexo? "A questão é, o que de significativo as pessoas encontravam na Pornochanchada, talvez que um último argumento, contudo, e importante, seja aquele de que, por trás do aparente desleixo e gratuidade dos temas e enredos, na verdade, está-se tentando discutir a sociedade brasileira"<sup>12</sup>.

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

Foi cristalizada até os dias atuais a ideia de que pornochanchada é um aglomerado de filmes pornográficos, sem discussão profunda, sem estética e que "infelizmente" a produção nacional é "só sacanagem". Assistir a esses tipos de filmes é uma iniciativa de alcova isolada, uma espécie de aceitação à chulice, mas reservadamente. Assim a sociedade mantém, segundo Jean Bernadet, uma relação histórica, de "voyeurismo de personagens e voyeurismo da plateia".

Embora a pornochanchada tenha todas essas referências causando um distanciamento para um "público brasileiro", as situações de sexo eram mais alusivas, sugestivas.

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

Analisando o discurso dos colaboradores do Jornal Movimento em 1975, sobre a Pornochanchada na seção cultura, Júlia Manzano discorre sobre artigos de vários críticos

<sup>12</sup> MANZANO, Júlia. Artigo: O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular. Revista Famecos mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre. 2011. p 463.



no referido ano, incluindo Jean Bernadet, e chama a atenção para o espaço que a Pornochanchada ocupou na mídia em relação a vários elementos:

Ao longo da série de artigos e ensaios, resenhas e entrevistas que levantamos, fica claro que o fenômeno da pornochanchada no cinema brasileiro ocupou, efetivamente, a atenção dos colaboradores de *Movimento*, porque isso lhes permitia discutir um conjunto de temas fundamentais: de um lado, o formato capitalista da economia brasileira, que incluía a cinematografia. De outro, o tema da dominação cultural e, sobretudo, do conceito de *popular* e de *nacional*, que tanto ocupou o pensamento brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. (MANZANO, 2011, p.464)

Diante desse recorte que a autora faz em relação ao dito jornal, podemos perceber de um ângulo panorâmico a posição dos críticos no contexto de 1975 sobre a visibilidade do público diante do cinema e principalmente o efeito que o fenômeno de bilheteria da pornochanchada causava no cenário nacional, pois:

É exatamente este programa que se vê exemplarmente cumprido nas páginas do jornal, especialmente na editoria de Cultura, quando se debate o cinema brasileiro. Discute-se a qualidade de vida da população; defende-se uma indústria nacional; procura-se debater os reais valores artísticos e culturais do povo. Resta saber em nome de quem falam esses colaboradores. (MANZANO, 2011, p.464)

Diante de todos os estereótipos, conservadorismos, preconceitos que os filmes refletiam, a narrativa de uma vida urbana, as alegorias de uma classe média brasileira com suas taras e disfunções, a existência da Pornochanchada não pode ser negada como uma característica, um (re) corte da diversidade existente na história do cinema brasileiro. Em 1976 Bernadet escreveu:

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

A Pornochanchada, como qualquer assunto, perde sua característica de superficialidade quando direcionamos nosso olhar de forma mais próxima e inquietante. Na década de 1970, como podemos observar através de recortes selecionados acima, nota-se que a Pornochanchada começou a fazer parte das discussões em vários aspectos, inclusive no que diz respeito a sua espantosa sedução por parte de um número

considerável da população nas suas bilheterias. Tais questões tinham conotações que iam da tentativa de uma análise psicológica até uma abordagem social sobre o público que consumia esse tipo de produção. É nesse contexto que entra em cena a discussão público e exibição em massa no país. O gênero impacta com incômodo de tal forma a sociedade, que fomenta o debate sobre produção comercial nacional. Causa reação do Estado, pois este, não queria legitimar a produção de "comédias eróticas" para fazer parte de sua contemporaneidade, excluindo assim financiamentos para esses filmes. Causou repulsa em parte significativa da população. Abriu caminhos sobre debates do que poderia ser uma produção nacional, ou não (no caso, a pornochanchada) e de fato criou-se uma cultura de negação desse gênero no âmbito nacional.

Gênero? Estética? São termos que foram negados. Conceitos que foram distanciados de suas características "puramente comerciais". Contudo, percebemos que legar uma característica totalizante nessas produções é um tanto injusto e nada sóbrio historiograficamente falando. E encarar essas produções como sendo meros produtos sem um mínimo de tentativas de criações estéticas é insano demais para com os artistas e profissionais que exerceram seus papéis literalmente nessa história, como também absorver de maneira acrítica atribuições de "erotismos ingênuos" isentando-os de leituras sociais nos seus discursos.

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

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

Cinema Novo, Cinema Marginal, Pornochanchada, Estado, público, exibidores, produtores, críticos, todos são parte de situações de legitimação de seus sentidos de discursos, no contexto do "fazer cinematográfico" brasileiro, onde Bernadet, diante das suas várias contribuições na discussão sobre o cinema brasileiro constrói a ideia de um

contexto de "espaço de conflitos" nas entranhas do discurso do "Cinema Moderno Brasileiro". Todas as estéticas, todos esses personagens devem ser cada vez mais descortinados, explorados ou revistos com suas contradições na historiografia e em suas representações sociais como objetos culturais.

### 3.2 O Movimento Super - 8

*" Os filmes em 35 mm dedicam-se a construir monumentos; os 16mm propõem-se lhes colocar questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos"*

( Pola Ribeiro)

Quando se fala em produção cinematográfica no país, logo vem em mente as produções no campo das estéticas dominantes , acompanhadas de arcabouços teóricos extasiantes na composição do Cinema Nacional, sejam eles legitimados por discursos cultos ou não ( Cinema Novo, Marginal, Pornochanchada).

Na década de 1970, paralelamente a essas discussões e produções, havia outra margem que se construiu no período nacional a partir de produções independentes ou amadoras. Essas produções logo ganharam os circuitos dos festivais de Norte a Sul do Brasil com movimento Super-8. O discurso que norteava essas produções de "amadorismo" era na verdade, uma reação ao discurso dominante e conservador que prevalecia no cenário de repressão política e moral. O uso da câmera Super-8, se encaixa num contexto de democratização da expressão artística de uma geração de jovens que, influenciados pela estética da fome, marginal ou de experimentalismos estéticos, "estética erótica" e de documentários de cunho social (a exemplo do Maranhão); formou uma expressiva produção que também precisa ser problematizada na historiografia, pois é mais uma característica do nosso "fazer" cinematográfico.

Antes de traçar alguns aspectos dos "superoitismos" na produção de cinema nacional é indispensável falar sobre a "hierarquia" dos usos das câmeras cinematográficas. No mundo de produção de imagens cinematográficas, antes do predomínio de equipamentos digitais, havia a predominância de equipamentos analógicos específicos e com técnicas específicas, isso tudo configurava particularidades no meio cinematográfico. Técnicas que perpassavam na precisão o manuseio de equipamentos de

projeção, o uso de câmeras para a filmagem de acordo com o milímetro das fitas de rolo que compunham (consideradas hoje) as "engenhocas" que registravam as imagens.

Nas "superproduções" da indústria do cinema, usava-se a câmera com rolos de fitas de 35mm de largura ou simplesmente, câmeras de 35mm. A televisão na sua prática (minisséries, propagandas, etc.) usava-se 16mm e a maioria dos cineastas brasileiros gostaria de chegar pelo menos ao uso de uma dessas, pois poderia incluir-se no círculo dos "cineastas profissionais", além dos cinegrafistas de TV. Abaixo estava a 8mm e com uma versão de mais qualidade na imagem e facilidade de manuseio, surgiu a Super 8mm em 1965 fabricada pela KODAK, que tinha como principal vantagem a introdução de cartuchos de filmes na câmera. Objeto de consumo doméstico da classe média, a câmera serviu com extrema importância para muitos iniciantes que se tornaram cineastas renomados no mundo do cinema. Portanto as câmeras de 35 e 16 mm eram de uso profissional e a super-8 de uso amador.

A especificidade política das realizações em Super-8 fundamenta-se nas suas condições técnicas de realização e, claro, no desenvolvimento correspondente das suas proposições estéticas. Precursor do vídeo e das atuais câmeras digitais, o Super-8 surge nos anos 60 e se difunde no início dos anos 70 como técnica acessível no âmbito do consumo de massa, atingindo camadas de classe média. O uso doméstico da película nesta mini-bitola de 8 milímetros dava um salto significativo em relação à utilização similar que se verifica desde os anos 20 com as pequeninas Pathé Baby, passando depois pelas bastante portáteis câmeras 16 mm de corda, até chegarmos às "Regular-8", que ainda usavam nos anos 60 a tecnologia 16 mm, sem as facilidades do automatismo introduzidas com a Super-8. Antes destas últimas exigia-se do cineasta amador uma certa cultura técnica para a manipulação, por exemplo, do foco (facilitada nas "revolucionárias" Super-8 pela visão direta do foco no visor reflex, tornado padrão), da medição de luz para a exposição (contra a adoção da nova fotometragem automática), da escolha de objetivas (incorporação regular da zoom). E outras facilidades como o característico formato ergonômico da pistola, ou a solução inovadora dos cartuchos que aposentaram os rolinhos, exigentes de cuidados de encaixe nas roldanas internas, em resguardo das luzes do céu aberto, que podiam sempre fazer do simples carregar da câmera a "queimada de filme" precoce. (MACHADO, 2009, p. 20-21)

O movimento de realizadores de cinema em Super-8 também é um tema "redescoberto em todo mundo na década de 80 e até hoje existe a categoria em um ou outro festival, contrariando o monumental fazer do poder da "era digital" no cinema.

O estudo minucioso de Rubens Machado sobre Super-8 nos traz uma grande riqueza ao traçar um panorama sobre este movimento no Brasil. Seu olhar é direcionado

ao experimentalismo no Movimento Super-8, mas contribui de forma indispensável ao apontar vários elementos que construíram a consistência desse recorte cinematográfico.

Em 2001 expôs a mostra "Marginália 70", resultado da dedicação à pesquisa de história cinematográfica sobre as obras mais radicais de superoitistas experimentalistas, os "anarquistas cinematográficos", onde fez um levantamento em todo o país (incluindo São Luís-MA) de 681 filmes, com a remasterização de 180 "praticamente inacessíveis desde a década de 70", aliás filmes "inacessíveis" é um elemento constante na pesquisa de Super-8 em São Luís.

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

Segundo Machado, a "descoberta recente de uma grande produção quase clandestina" de Super-8 da década de 70, principalmente, neste caso, o experimentalismo "obriga-nos a reconsiderar completamente este lugar-comum" de que houve no Brasil uma prática ínfima dessa estética, salvo Bressane ou Arthur Omar personagens que surgiram no cenário ainda na década de 60.

E continua sobre a composição de estéticas superoitistas:

Há uma história a ser escrita. Sua concentração na década de 70 e início dos 80 coincide com os estertores do regime militar, desde os seus momentos mais negros. Tanto a tensão da pesquisa estética feita em espaços forçosamente reclusos quanto um corpo a corpo irônico com o espaço público juntaram poetas, artistas plásticos e uma nova geração de cineastas radicais. Seus filmes não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença. Ainda que pós-utópicos, os superoitistas trazem uma clara aspiração politizante, e são em seus extremos de virulência a máxima repercussão colhida pela Estética da Fome. (MACHADO, 2009, p.17)

Para o autor de "Marginália 70", várias estéticas estavam entrelaçadas nas composições superoitistas, mas o que mais chamou a atenção foi a posição de muitos realizadores que, embora fizessem parte de uma minoria no mundo das realizações em festivais - representavam uma tomada de posição de contracultura tropicalista dos experimentais. Experimentalismo no sentido de "anticonvencionalismo radical", na

tentativa de usar as várias linguagens na "exploração de potencialidades do cinema não utilizadas nas práticas sociais correntes". Daí a caracterização da influência de linguagens das artes plásticas, da poesia de mimeógrafo, juntando-se com a inquietação dos jovens cineastas.

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

Na primeira metade de 70 essa participação de artistas plásticos, como também artistas mambembes resultavam em "aberrações" artísticas diante dos convencionalismos estéticos frente à necessidade de expressão desses artistas em usarem os festivais como espaço de exposição de sua arte.

De acordo com as concepções e necessidades desses artistas/realizadores nas suas produções, através do teor de classificações atribuídas a seus trabalhos, percebemos claramente que não deixam de exercer a relação com a feitura do "filme de autor". Segundo Rubens Machado, filmes oriundos de diferentes esferas, mostrando a diversidade de posturas políticas democraticamente irônicas nos festivais diante do estado de coisas que o país vivenciava, recebiam as seguintes denominações: estrutural, abstrato, independente, radical, marginal, de invenção, diferente, não-alinhado, negacionista, anti-cinema, found-footage, onírico, conceitual, minimalista, materialista, prop-art, construtivo, pop, noturno, odara, puro, absoluto, livre, beat, visionário, underground, paramétrico, concreto, neoconcreto e assim por diante. E ainda, partindo das autodenominações escancaradas dos próprios realizadores: o cinema rudimentar, o cineviver, o quase-cinema, o vivencial, o primitivista, a antropofagia erótica, o terrir, cinema ovo, cafajeste, a vanguarda acadêmica, o megalomaniaco cinemanovíssimo, o cinema de salão, o anarco-superotimismo, etc., "em geral, objetos estranhíssimos" resultado das experimentações desses artistas.

Os maiores festivais de cinema alternativo no país, já nos primeiros anos da década de 70, eram o Grife, como era conhecido o Super Festival Nacional de Super-8 de São Paulo (surge em 73) e a Jornada de Curta-Metragem de Salvador (surge em

1972) que em 1973, na sua segunda edição, passou a incluir na sua programação a competição de filmes Super-8, provocando em vários lugares do país a iniciativa de jovens para a produção de filmes para serem mostrados nos festivais, construindo assim, a figura do "realizador de cinema" de superoito de festivais e influenciando a criação de vários outros no Norte e Nordeste. Na década de 70, pode-se citar alguns exemplos como o FENACA ( Festival Nacional de Cinema de Aracaju), o Festival de Curitiba e em 1977 a I Jornada Maranhense de Super-8 no Maranhão ( que em 2012 completou 35 anos, mas desde 1990 passou a ser denominado de Festival Guarnicê de Cine-Vídeo e a partir de 2002, Festival Guarnicê de Cinema).

Mesmo nos festivais, espaços de "liberdade" para a fertilização de expressão estética, na prática, era um lugar das mais variadas produções, que circulavam desde estéticas livres a concepções conservadoras na elaboração dos filmes,

Entre a diversidade libertária, emergem muitos traços que mostram claramente a marcação política dessa experimentação de linguagem. Isto não quer dizer que não tenha se proliferado nesta bitola filmes que, sem grande invenção formal, sejam politizados, engajados e mesmo de cortante intervenção propagandística. De modo análogo se encontra em Super-8, muito filme de animação, documentário ou ficção perfeitamente convencional, e até bem conservador. Até mesmo entre os filmes catalogados e premiados nos festivais dentro da categoria Experimental encontramos filmes cuja importância maior está na comunicação com o público, impacto da mensagem, transgressão no plano dos conteúdos- e não da sua diferenciação ou experimentação formal. (MACHADO, 2009 p.22)

Rubens Machado destaca alguns nomes de realizadores em várias partes do Brasil, realizadores estes engajados no "não-formalismo". Os festivais eram o espaço de exibição das produções em super-8, que aconteciam em alguns estados como São Paulo, Ceará, Curitiba, sem esquecer alguns nomes no nordeste como Geneton Moraes Neto<sup>13</sup> (hoje jornalista da Globo) em Pernambuco, que iniciou seus trabalhos superoitistas em 1973 nas Jornadas de Salvador e o tropicalista pernambucano Jomard Muniz de Brito<sup>14</sup>.

E como se enquadrava a produção de super 8 no sentido mercadológico? As

<sup>13</sup> Estudos de Luciana Corrêa de Araújo. Dançar sobre as ruínas: os filmes super 8 de Geneton Moraes Neto. (ORG.) História Cinema e outras imagens juvenis. Tersina-EDUFPI ,2009.

<sup>14</sup> Estudos de Edwar de Alencar e Roniel Sampaio. Recifernalia: sabotagens simbólicas na filmografia superoitista de

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

Sobre a produção super 8 em relação a outros movimentos cinematográficos e quanto ao mercado, é importante notar:

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

Percebemos com a citação acima, que a condição de produção superoitista, pode ser entendida, antes de tudo, como uma posição política de resistência à situação vigente, ou à própria concepção dominante nos meios cinematográficos relacionados à figura do cineasta profissional, a produção para o mercado e a televisão. A negação aos parâmetros estéticos da televisão era um elemento peculiar aos superoitistas, pois expressavam em suas realizações o que não podia ser escancarado na TV. Estava intrínseca nos realizadores superoitistas a necessidade de uma "desmonumentalização" da prática do cinema (MACHADO), tanto no sentido das precariedades técnicas no estilo super 8 diante das monumentais produções em 35 mm, quanto no sentido de suas performances ideológicas frente aos status sociais. " De fato, há algo desta espécie de pulsão antimonumental, num sentido mais abstrato e simbolicamente abrangente, como traço distintivo e singular do experimentalismo superoitista" (MACHADO 2009 p.23).

Diante do sentido da "desmonumentalização" da produção em super 8, é



indispensável a observação de Rubens Machado sobre as diversidades de estéticas e ideologias superoitistas, no que diz respeito aos superoitistas documentaristas na década de 70 (uma característica predominante no Super 8 maranhense):

À subversão das relações de produção e circulação, correspondia uma subversão de linguagem, expressando-se na diversidade das experiências superoitistas. Em meados dos anos 70 já não havia, para além da oposição mais ou menos surda à ditadura, um eixo unificador análogo à "cultura popular" dos anos 60. Uma distinção eloquente se dava entre "documentaristas" e "anarco-superoitistas". O experimentalismo não era decerto exclusivo do gênero experimental que se encontrava como classificação dos festivais, lado a lado com Ficção, Documentário e Animação. Entre os documentaristas porém, dominava uma postura comparável aos folcloristas do 16 mm, que num prologamento das questões pré-tropicalistas, estavam interessados em temas da cultura popular, Fernando Spencer sendo dentre eles o maior exemplo. Já na virada para os anos 80, uma variante desta tendência surgiu em João Pessoa (até hoje em funcionamento no NUDOC) a partir de um ateliê de cinema direto ministrado pelo próprio João Rouch. Diferentes e em oposição aos documentaristas, estavam os autodenominados "anarco-superoitistas" (expressão dos recifenses Paulo Cunha e Amin Stepple) que consideravam que seu ato político estava na busca libertária por novas formas de linguagem. ( MACHADO 2009 p 22)

As produções em Super 8 também são incluídas no contexto de produção cinematográfica brasileira, mesmo com seu caráter de "amadorismo" constituiu-se como alternativa estética ou como opção ideológica. As precariedades na sua constituição resistiu absorvendo várias características no seu "fazer cinematográfico", ultrapassando sua condição técnica e a tornando uma ferramenta de linguagens diversas no contexto da contracultura em relação aos "monumentos" criados pela categoria 35 mm de cineastas profissionais presos à "camisa de força" dos domínios fílmicos oficiais, assim como a predominância do ideal de "cinema de mercado". Mais que isso, a sua existência diante da diversidade de estilos ou posicionamentos, passou a ser observada como um "movimento" que aglutinou pessoas em várias localidades do país caracterizando a estética que seu contexto pedia, fossem documentaristas discutindo problemas sociais de seu lugar, anarco-superoitistas /experimentalistas/tropicalistas e assim por diante. Construiu-se, nesse caso peculiar superoitista, a especificidade do cineasta/realizador, aquele que levava consigo a necessidade de criação e expressão, traçando uma relação intimista de autor/olhar onde se aplica a máxima "uma ideia na cabeça e uma super 8 na mão". Conseguir realizar cinema diante de todas as dificuldades era um desafio aos realizadores de super 8 na década de 70 e 80, com a chegada do VHS ou video home system (Sistema de vídeo caseiro) o projetor começou a dar espaço predominante ao

vídeo cassete, mas deixando "cenas" de uma geração com singularidades construídas no seu tempo e espaço. A câmera Super 8 dinamizou seu significado, pois surgiu como um objeto de consumo de classe média que posteriormente viria a se transformar em um importante objeto de produção de expressão artística.

## 4 A CONSTRUÇÃO DA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA MARANHENSE NA DÉCADA DE 70

O Festival Guarnicê de Cinema em São Luís do Maranhão completou, em 2012, seus 35 anos em caráter de Edição Comemorativa. Os homenageados maranhenses do evento foram os cineastas e professores da Universidade Federal do Maranhão Murilo Santos e Euclides Moreira. Dois protagonistas da geração de realizadores de cinema na década de 70. O Festival é um personagem que resultou da ação destes protagonistas ao lado de outros tantos que não seguiram pelo mesmo caminho, porém, ele deve ser visto como um símbolo de continuidade da ação de um momento singular da relação entre São Luís e a iniciativa de uma produção de cinema representada pela geração de 70.

Para nos situarmos melhor sobre a significação do Guarnicê como um produto de reflexo da produção cinematográfica no Maranhão precisamos recorrer às características dessa produção. A primeira edição do Festival ocorreu em 1977 nomeado I Jornada Maranhense de Super 8. De antemão, percebe-se a importância (somente) da produção de filmes feitos com essa especificidade. É importante aqui fazer alguns questionamentos como: Qual a relação da criação do Festival com a produção local? Havia um mercado de exibição desses filmes? Como se deu o início dessa produção? Partiram as iniciativas de que grupos sociais? Houve de fato, um movimento cinematográfico? Como se deu o contato inicial entre nossos realizadores e suas participações em festivais? Quais os objetivos dessas práticas?

Em discussões anteriores percebemos a importância dos festivais para a exibição de filmes super 8, pois não havia espaço no mercado para as produções superoitistas. Aqui em São Luís, havia uma considerável cultura de lazer em relação às práticas de cinema.

Antes de discutir a relação de São Luís com a realização de cinema, podemos nos perguntar sobre as outras formas da cidade lidar com elementos ligados ao cinema, bem como às práticas do público, seja nas salas de cinema ou nos cineclubes. A prática de se frequentar o cinema tradicional era mais comum que as idas a lugares específicos para assistir e discutir cinema, no caso os cineclubes.

As práticas cineclubistas são comuns desde a década de 20 no Brasil e refletem o

costume adquirido na Europa. A origem dos clubes de cinema remete-se à apreciação e leituras (interpretações) de filmes. Muitos cineastas foram praticantes de cineclubismo, no Brasil, a prática passa a ser proibida em 1969, pelo fato de se configurar como reuniões para discussões. Os movimentos de cultura estudantis, ainda que clandestinamente, usaram muito a ferramenta do cineclubismo de forma didática para conscientização, principalmente no período de repressão política. No início dos anos 70, a prática cineclubista retomou seu espaço de forma não clandestina.

No Maranhão, segundo Euclides Moreira<sup>15</sup>, em 1952 é organizado em São Luís, um cineclube sob o comando de João Mohana, que tinha como sede a Ação Católica Arquidiocesana. Projetava-se filmes de bitola 16 mm que vinham diretamente do Rio de Janeiro com sessões especiais no Cine Roxy. O cineasta Hélio Furtado do Amaral ministrou um curso sobre crítica cinematográfica, que contou com a presença de 300 jovens. A experiência desse cineclube durou apenas 2 anos.

Em 1969 havia sessões de cineclube no Cine Roxy:

O Cine Clube do Maranhão, que continua promovendo, às sextas-feiras, exibições de filmes que obtiveram sucesso universal na última década, apresentação no dia vinte e três no "Cine Roxy" a película "o anjo exterminador" de Luís Burnel (Cine Clube exhibe clássico. Jornal do Dia. 17/02/1969 p.07)

Na década de 1970, havia, principalmente no centro da cidade, vários cinemas, eram eles: Cine Eden, Cine Roxy, Cine Rialto, Cine Rex, Cine Passeio, Cine Monte Castelo, Cine Anil e em 1976 é inaugurado no bairro do São Francisco o Cine Alpha, que segundo Euclides Moreira, "trouxe-nos uma espalhafatosa fantasia de luxo". No final de 1979 o Cine Rialto fecha suas portas.

Os cinemas na sua maioria localizava-se, na época nas "principais ruas do centro", com exceção do Rex (bairro João Paulo) e o Monte Castelo (bairro Monte Castelo). A quantidade de cinemas nos dá a ideia de uma forte influência sobre São Luís das práticas de lazer relacionadas ao consumo dessa arte. Contudo o presente trabalho não se propõe a discutir a relação entre o público de São Luís com as exibições nos cinemas comerciais e sim, a produções realizadas na cidade.

<sup>15</sup> Material de pesquisa não publicado sobre cinema (1977-1996). Encontra-se no DAC-UFMA.

O filme " Os Pregoeiros" de Murilo Santos é considerado o marco inicial da produção de cinema no Maranhão. O mesmo ganhou seu primeiro prêmio em 1975 no III FENACA ( Festival Nacional de Cinema de Aracaju) e a partir daí inicia-se um movimento de produção local, onde teremos vários jovens tomados pela iniciativa de realização de filmes. Podemos citar dentre eles Euclides Moreira Neto, Luís Carlos Cintra, João Sampaio e Raimundo Medeiros nesse primeiro momento. A Universidade Federal do Maranhão através do cineclube Uirá vai ser um espaço incentivador dessa produção culminando assim na criação de um espaço exibidor para esses trabalhos, a I Jornada Maranhense de Super 8. De 1977 em diante podemos dizer que uma cultura de produção de cinema local passou a ser firmada.

Se o filme documentário de Murilo Santos "Os pregoeiros de São Luís" marca o início da relação da Universidade (cineclube Uirá) com a produção de cinema local, a publicação do livreto/relatório de Euclides Moreira Neto, o "Cinema no Maranhão na década de 70" lançado em 1990, vem legitimar essa relação. É importante ressaltar ainda que Murilo Santos já havia produzido alguns filmes direcionados a um público antecede ao contexto da relação da Universidade com a produção local. Portanto torna-se imprescindível discutir o recorte das idealizações iniciais de interesses de produção do audiovisual no Maranhão. Para isso, vamos destacar a interligação de dois espaços de criação para o "início" de produção do "fazer cinema" no Maranhão: o viés de vanguarda artística do LABORARTE e o viés incentivador da UFMA.

#### 4.1 A experiência do Laborarte

*Caranguejo que se irmana  
com os bichos dos lamaçais,  
na condição desumana  
de caminhar para trás,  
de voltar à pré-história  
– vergonhosa marcha à ré –  
e afogar sua memória  
no ir e vir da maré.*

*(Maré Memória-José Chaga)*

No dia 11 de outubro de 1972 foi fundado o Laboratório de Expressões Artísticas, mais tarde conhecido pela sigla LABORARTE. Um aglutinador de expressões artísticas no Maranhão que se configurava como um movimento de vanguarda no contexto da

repressão social e política e do conservadorismo artístico. Foi criado a partir do amadurecimento de ideias ligadas a elementos da cultura popular. A fundação foi fruto da ação de Tácito Borralho juntamente com Regina Telles, Murilo Santos, Sérgio Habibe, Wilson Martins, militantes políticos e pessoas ligadas à comunicação, literatura que eram ligados a apreciação das artes.

Segundo, Ana Carolina Mendes, o LABORTE tinha como objetivo:

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

Como vimos, em 72 o LABORARTE já trazia no seu programa artístico de conscientização popular um departamento direcionado à fotografia e ao cinema. O diretor responsável por esse departamento era Murilo Santos que já tinha uma experiência com realização de fotografias artísticas e audiovisual, práticas herdadas de seu pai, um comerciante português apreciador de fotografia e cinema. Apesar de a instituição ter sido oficializada em 1972, desde o final da década de 60 já existia uma relação de afinidades e propósitos entre as várias pessoas que iriam compor o grupo. Em entrevista Murilo Santos comenta:

O Tácito (Borralho) fazia parte de um grupo de teatro da Igreja São Pantaleão me convidou para fazer uns slides (na época era novidade!) para compor uma peça que falava do incêndio do bairro Goiabal (que na época suspeitava de um incêndio criminoso), para um grupo de jovens. Fiz a iluminação e a apresentação de fotos de uma montagem que fiz com meu irmão Joaquim. Eram miniaturas de casas queimando. Depois me contou do seu projeto envolvendo várias expressões artísticas e fiquei empolgado. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

Após conseguirem um prédio que inicialmente era alugado e pago metade pela Fundação de Cultura, sob a direção de Arlete Nogueira e a outra metade através do dinheiro arrecadado das vendas de artesanato e pagamentos de taxas pelos componentes, finalmente o prédio é comprado com ajuda de "Uma instituição alemã e a venda de uma Kombi que lhe pertencia" (Mendes 99 p.33). Em entrevista Murilo Santos

relata:

Logo que ocupamos uma casa para sediar o LABORARTE, chegou Stênio Gandra e ele tinha uma câmera de 16 mm (o super 8 ainda nem era conhecido) e fez um curso de cinema. Eu logo me interessei e basicamente peguei a câmera e fui filmando as pessoas na casa, mostrando onde ia ser o Departamento de fotografia, já tinha alguma coisa de artesanato, como uma coisa de auto-sustentação. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

O grupo possuía uma relação estreita com a cultura popular e servia como um campo fértil para as pesquisas e experimentos dos artistas. A ideia central do movimento/laboratório foi idealizada por Tácito Borralho e era o reflexo das experiências do mesmo em Pernambuco, pois foi "seminarista em Recife, e ali o escritor Ariano Suassuna criou uma proposta de trabalho, baseada na cultura brasileira. Era um trabalho que valoriza o artista enquanto um cidadão que produzia dentro de um processo de produção popular" (MATOS e CAMARGO 2007 p.18), juntando artistas que exerciam suas produções isoladamente, constituindo portanto um caráter semelhante e engajado no espaço maranhense.

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

Com a chegada do pessoal da música no grupo, logo depois teve um festival no Maranhão, que foi determinante na configuração do futuro LABORARTE na elaboração de concepção musical. Foi no Festival Maranhense de Música em 1971 que tiveram as participações de César Teixeira e Sérgio Habibe com a música "Cavala Canga" que foi a primeira música que se cantou com toques de Mina de terreiro, já enveredando para a cultura popular e a gente já descobrindo isso como uma forma de buscar a arte também como uma forma de rebeldia. Na experiência desse Festival já estávamos como LABORARTE, já havíamos acertado que seria essa sigla. Pensamos antes em vários nomes típicos como "Gororoba" ou "Balaíos", mas no lugar desses nomes típicos, foi pensado um nome que a sigla explicasse o processo: Laboratório de Expressões Artísticas do Maranhão. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

O Laboratório de expressões reunia também na sua construção um grupo de poesia de mimeógrafo, vindos do grupo "Antroponáutica" da "porta" da Colégio Liceu Maranhense composta por Viriato Gaspar, Raimundo Fontinelle, Valdelino Cécio, Luís Augusto Casas e outros. Além das artes plásticas, o lugar foi também o introdutor do teatros de bonecos e o seu projeto era aglutinar todas essas perspectivas na elaboração de trabalhos de peças teatrais.

Em São Luís, havia práticas de teatro orientadas por concepções mais

tradicionais que faziam o trabalho para ser mostrado nas comunidades por figuras como Reinaldo Faray que recebia o reconhecimento de colunas nos jornais e no elitista Teatro Artur Azevedo no final de 60 e início dos 70:

"A Via sacra", ou Henri Ghéon, continua percorrendo os bairros da cidade, numa promoção muito simpática da Secretaria de Educação e Cultura o Município, que patrocina esta encenação do Seminário Permanente de Teatro, magistralmente dirigida por Reinaldo Faray. Hoje à noite o espetáculo será encenado na Cambóia. Amanhã irá para São José de Ribamar e no domingo encerrará a temporada com uma apresentação no Parque do Bom Menino, sempre às 20 horas, é claro, na dependência das chuvas, que andam intensas nesta semana. (Jornal do Dia 27/03/1970. Coluna Passaredo)

Em relação ao cinema, que é nosso olhar principal no espaço do laboratório, Murilo Santos define em entrevista concedida para a elaboração deste trabalho:

A ideia que era naquele início, criar um grupo onde as várias linguagens de expressões fossem laboratórios para operar na arte local, digamos assim, o que teria de novo e de revolucionário nas artes. Acreditava-se que sairia de lá das nossas mãos o que seria de mais arrojado e tudo mais nas artes cênicas. Inclusive em relação ao comportamento nas áreas do LABORARTE, propunha-se uma postura crítica ao outro tipo que se fazia na cidade que era considerado mais tradicional na área do cinema, na área de fotografia e tal. Passado esse período foi, talvez um sonho, mas que funcionou um pouco até 1974 com o espetáculo Maré Memória. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

Diante da necessidade de se produzir cinema laboratorial na intenção de captar imagens para o processo de pesquisa e transformação em conteúdo artístico/formador precisava-se de um laboratório de equipamentos como gravador de fita K7, câmera fotográfica e de audiovisual. Foi então que entrou em cena a necessidade de se ter uma câmera Super 8, um objeto tecnológico e prático para filmar imagens, porém, não muito acessível devido seu valor de compra muito alto na época, por isso limitava-se ao ambiente doméstico das famílias de classe média. A solução foi traçar projetos de captação dos aparelhos para o laboratório como explica Murilo Santos em entrevista:

Para pesquisar e registrar coisas de folclore. Tínhamos um arsenal tecnológico para captar a essência de vivenciar as experiências, estar lá, em laboratório. Daí o LABORARTE "laboratorizar" as experiências para render música, cultura popular, etc. O cinema tinha essa ideia de captação dessas realidades e consequentemente para se expressar. A câmera Super 8 conseguimos através de um projeto apoiado pela Embaixada do Canadá e também tinha uma instituição americana que apoiava a TVE e através da emissora, acharam interessante apoiar o grupo. (Entrevista concedida em 02/08/2012)



A TVE ou TV Educativa do Maranhão, inaugura em 1970 como canal aberto para ser transmitida através de tele-aulas nas escolas estaduais que faziam parte os CEMA'S (Centro de Educação do Maranhão), mantidas pela Fundação Roquette Pinto (extinta). No entanto ela não foi a primeira emissora a se instalar no Estado, pois a primeira foi a TV Difusora do Maranhão (discutiremos mais a frente). A vinda da TV Educativa no Maranhão fez parte do discurso de modernização tecnológica da educação do então Governador José Sarney:

Desde as vinte horas de ontem, o povo maranhense recebe a imagem do canal 2-Circuito Aberto da TV Educativa, órgão da Fundação Maranhense de Televisão Educativa. À solenidade de inauguração estiveram presentes, a Primeira Dama do Estado, Senhora Marly Macieira Costa, representando o governador José Sarney; o Secretário de Educação e Cultura do Estado, o dr. José Maria Cabral Marques; o Deputado Federal João Calmon, convidado especial do governador. (Jornal do Dia 01/04/1970 p. 02)

Paralelo às atividades do Laborarte, Murilo Santos ingressou na TVE em nos fins de 71, para trabalhar no Setor Visual, (ainda sem câmeras de cinema de 16 mm na emissora), na criação de imagens para as aulas com cartazes de cartolina que eram didaticamente feitas com conceitos de desenhos, tanto de figuras humanas, como gráficos, caricaturas, diálogos para aulas de português, etc. Depois de um tempo houve inserção de câmera 16 mm no ambiente. A estrutura era muito precária, tudo muito artesanal, então um grupo de pessoas veio a São Luís trazendo experiências de tecnologias educacionais para qualificar os profissionais de audiovisual da TVE. Em entrevista Murilo Santos fala:

O pessoal da CENAFOR experimentava várias linguagens: cinema, artes gráficas, fotografia e vieram pra cá dar treinamento em tecnologias educacionais aí eu fui fazer um curso em São Paulo pra fazer filmes, livros, fotografias, assim dentro dessa parte de didática... um monte de coisas. Gravação de áudios, um curso pra professor, um curso de tecnologia educacional. Mas o interessante é que esse pessoal era muita gente de esquerda. Havia uma menina lá, (não lembro o nome dela), mas que tinha um contato íntimo com o partido de esquerda de luta armada, depois é que a gente soube, já sabíamos mais ou menos quando eles vieram pra cá, pra dar esses treinamentos e tinha o Gilberto que era técnico de filme, o José Viscontine Gama, e o fotógrafo Edgar Rocha. Também veio um francês, o Jean Pierre Beurenaut. Eu vi um filme dele, ele foi meu professor de cinema. E o Edgar me emprestou uma câmera de cinema 16 mm, fiz vários filmes com essa câmera. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

A partir desse contato proporcionado pela experiência da TVE, podemos dizer

que se começa a construir uma arrojada concepção técnica de produção e de estética na proposta de cinema local na figura de Murilo Santos. Nesse período, ele tem contato com o conhecimento do aparato de mesa de montagem, os estúdios, o laboratório, e a operação do gravador, toda uma estrutura associada à câmera 16 mm no ambiente de TV. " Depois comprei um (gravador), com o prêmio que ganhei em um concurso de Artes plásticas com fotografia. Comprei usado, era 4 mil dólares, caríssimo, mas um som de qualidade e microfone de alta qualidade".

Paralelamente às experiências na TVE em 1973, Ele intensifica sua atividade de cinema ligada aos ideias de uso social no Laborarte.

O francês Jean Pierre Beurenaut, que como já foi mencionado ministrou um curso na TVE do Maranhão, atuava como cineasta-documentarista e preocupava-se com questões sociais e étnicas, "o cineasta francês realizou o documentário "Migração" (52 minutos), sobre a imigração de moradores da comunidade quilombola Ariquipá, localizada no município de Bequimão, para São Luís. Na década de 70, era comum a abordagem dessas temáticas antropológicas <sup>16</sup>, influenciando o início de uma estética de produção de documentários em São Luís, tendo o jovem Murilo Santos como ponto entre um futuro grupo de realizadores local.

Como consequência do curso surge o primeiro filme documentário do Maranhão, realizado por Murilo Santos em câmera Super 8, "A festa do Divino", filmado na cidade de Alcântara. O filme uniu os conhecimentos de cinema adquiridos no curso com Pierre Beurenaut e o sentido de produção desses filmes no contexto do LABORARTE. Contudo com a precariedade de conservação o filme se perdeu e nem chegou a ser exibido nas atividades do Laborarte com a comunidade, mas está registrado pelo levantamento de filmes no livreto "O cinema dos anos 70 no Maranhão" feito por Euclides Moreira Neto.

Em seguida, no ano de 1974 foi realizado mais um documentário, "Maré Memória I" e o primeiro filme de ficção "Maré Memória II" ambos baseados no poema de José Chagas. No primeiro, Murilo Santos filmou imagens aos mesmo com subjetividade " filmei imagens de buracos deixados pelos caranguejos e o movimento da maré indo e vindo"

---

<sup>16</sup> MATOS, Kelly Campos Belo, CAMARGO, Luana Rodrigues. Para não dizer que não falamos de cinema: O movimento de Super-8 no Maranhão (1970-1980). São Luís, Instituto Guarnicê. p.32

em condições laboratoriais "Eu fui pra debaixo de uma palafita na lama, pra filmar, filmei palafitas, o barulho do vento. Eu dormi em uma palafita, dormi mal, foi estranho. Preparei um plástico pra cobrir a câmera". Essas imagens foram para compor o espetáculo teatral produzido pelo LABORARTE e acabou sendo um documentário. O filme "Maré Memória II" foi a filmagem do espetáculo como um todo, incluindo as imagens do documentário na peça. Murilo Santos comenta a composição do espetáculo: "Esse trabalho foi o auge de nossas concepções artísticas. Juntou os atores e o pessoal da música que fez a trilha sonora e, ao mesmo tempo tocou no palco. Josias Sobrinho e César Teixeira-dois violeiros na peça- personagens e trilha sonora da peça". Segundo o artista César Teixeira:

O poema Maré/memória de José Chagas, publicado em 1973, foi um achado para o Laboratório de Expressões Artísticas-LABORARTE, movimento surgido um ano antes com a proposta de exercitar, a partir da realidade do povo maranhense e do seu imaginário, a tese de uma arte integrada, com teatro, dança, música, artes plásticas, literatura, fotografia e cinema. Quando o grupo montou o espetáculo, já trazia na bagagem uma releitura da peça Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque, um Prêmio Mambembe com Espectrofúria, de Eduardo Lucena, além de A Agonia do Homem, teatralização de poesias de Nauro Machado. Respaldava-se no experimento de novas linguagens teatrais desde Stanislavsky, Brecht, Grotowsky, Suassuna e Augusto Boal, sem desprezar a tradição dramática de Cecílio Sá e Jamil Jorge, entre outros teatrólogos populares locais. Maré/memória (assim grafado) ficou em cartaz no Teatro Arthur Azevedo de 1º a 8 de maio de 1974, num momento em que o Brasil acreditava em milagre e o "Maranhão Novo" era clichê dos políticos que inauguravam o caos todos os dias. O poema de Chagas mostra a ferida encoberta: o drama de uma população exilada na lama, entre a maré e a indiferença, onde o homem sem futuro se assemelha a um crustáceo recuando no tempo<sup>17</sup>.

Outra experiência da produção de cinema no contexto do LABORARTE é o curta-metragem "Um Boêmio no Céu", baseado em um texto de Catulo da Paixão Cearense. O filme foi uma tentativa de adaptação da peça que o laboratório artístico já havia produzido. Segundo o realizador Murilo Santos:

Foi usado o figurino, quase a mesma marca da peça de teatro e a gente chegou a filmar a peça "Um Boêmio no Céu", eu fazia a iluminação, mas às vezes trabalha como ator e fizemos também em Super 8, ficou inacabado. A gente foi para a cidade de Grajaú aqui no Maranhão, pra filmar o céu de lá. A primeira vez que olhamos os campos de Grajaú imaginamos como um "céu verde". Nós montamos o espetáculo e depois eu fiz em Super 8. Com oito minutos, pedaços da peça adaptada, mas não tivemos condições de acabar e viemos embora para São Luís. Uma vez eu vi o ator global José Mayer falando em um programa de tv, que

<sup>17</sup> César Teixeira. Maré/Memória poema de lama no palco. Suplemento Cultural e Literário Guesa Errante. Jornal Pequeno. 28/11/2005. site: [www.guesaerrante.com.br](http://www.guesaerrante.com.br)

ele participar de uma montagem teatral sobre "Um Boêmio no Céu" e que seria a primeira vez. Não sabendo ele, que nós no LABORARTE já havíamos feito em 1974. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

Para concluir o ciclo inicial de filmes produzidos em super 8 pelo LABORARTE, citamos o curta também de ficção em 1974, "Adão e Eva", que segundo Matos e Camargo (2007,p.30) "surgiu de uma ponta de uma ponta de película que sobrou de outras filmagens, rodado no quintal do LABORARTE, a partir de uma ideia de Murilo Santos em conjunto com o teatrólogo Tácito Borralho. " As autoras fazem a seguinte análise estética do filme:

Imagens com pouco movimento. Cenas sem diálogo. O mito de Adão e Eva é transposto para o Brasil, com elementos tropicalistas: a banana, em vez de maçã, uma cabeça e a nudez pudica de uma Eva ludovicense, que deixa à mostra apenas os seios. Esse filme encarna uma das vertentes: improvisado, um pouco de ingenuidade e muita disposição em criar. Esse é o filme "Adão e Eva de Murilo Santos. (MATOS, CAMARGO 2007 p 32.)

A relação entre o movimento do LABORARTE e a produção de super-8 está estreitamente ligada à estética do experimentalismo superoitista em voga na década de 70. Usando uma linguagem teatral aglutinando várias outras na elaboração de uma estética de cunho experimental mas pontuado na criação de sentidos com objetivos transformadores não só artísticos, mas como um fazer político, onde o teatro e as imagens cinematográficas se completam na sua função social.

A ação superoitista dentro do movimento do laboratório artístico não se configurou em produção para festivais. Segundo Murilo Santos eles não tinham pretensões e nem pensavam em participar de Festivais, porque suas ações eram voltadas em experimentos para trabalhar a conscientização urgente do que chamariam de povo. A produção de cinema em super 8 representou mais uma ferramenta para o grupo.

O espaço do LABORARTE era composto, sobretudo por seus Departamentos, uma biblioteca para estudos e os espaços de desenvolvimentos do trabalho. Em entrevista Murilo Santos detalha:

Nós morávamos lá (os diretores ), a gente passou a estudar lá os grandes nomes de diversas áreas. Eu conheci minha ex- mulher lá, a Maristela<sup>18</sup>. Ela também

<sup>18</sup> Hoje Professora Antropóloga Maristela de Paula Andrade da Universidade Federal do Maranhão

morou lá uma época. Tinha uma biblioteca, mas também não era assim... mas dava pra suprir, eu estudava os livros e os trabalhos que ela colocava e que me ajudou a entender melhor essa questão do olhar sobre a cultura popular. Fui instigado a entender um pouco mais além sobre questões de repressão social. Fiquei muito fascinado, quando ela contava as histórias de enfrentamentos com a ditadura, com a repressão, na rua e tudo mais, ela também já tinha sido casada antes, o ex-marido dela era amigo do Geraldo Vandré, então contava sobre experiências de amigos com várias expressões artísticas na resistência à repressão no Sudeste. Ela me influenciou muito com sua formação antropológica.

Em 1975 Murilo Santos sai da direção do Departamento de Fotografia e Cinema do LABORARTE e também da TVE por conta do trabalho na pastoral da terra e influenciado pela discussão da questão agrária e também por questões internas. Houve uma mudança de formato na direção e conseqüentemente no laboratório Murilo Santos faz uma análise sobre o objetivo central do período que em fez parte do laboratório artístico :

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

Portanto, podemos dizer que o LABORARTE, assim como o Guarnicê são representações de símbolos que surgiram da necessidade de produção e legitimação da expressão artística no Maranhão, diante das realidade da convicta geração da década de 70.

## **4.2 A experiência universitária**

O marco inicial no contexto de incentivo para a produção de cinema universitária, seguramente foi o cineclube universitário Uirá da Universidade Federal do Maranhão. Para entender esse processo precisa-se recorrer a breves informações de maneira sucinta às experiências do professor aposentado de Filosofia e empresário, o

italiano(naturalizado brasileiro) Mario Cella.

Nascido em Santo Stefano, onde se encontra a montanha Magiorasca ( a maior daquela região), o jovem padre de 25 anos, chega a São Luís do Maranhão em fevereiro 1965 para lecionar no Seminário Santo Antônio. "Assisti o ato de fundação da Universidade Federal. Porque em 1966 respondia pelo Seminário como Vice- reitor, fui nomeado logo em 65 a esse cargo e depois respondi sozinho pela instituição um ano e meio, porque o Reitor que era canadense, viajou e não voltou mais" disse Mario Cella em entrevista concedida para este trabalho.

Ainda na década de 60 criou o Coral de Santo Antônio, participou de um programa de tv da Diocese e organizou palestras junto a Arlete Nogueira em encontros espirituais com jovens no Teatro da Igreja São Pantaleão. Em 1972 quando Josué Montelo torna-se Reitor Da Universidade Federal, Mário Cella é convidado a criar um Coral Universitário, diante do resultado da vitória do coral seminarista no Festival da Juventude- o mesmo que teve a participação de César Teixeira e Sérgio Habibe do LABORARTE- evento criado pela Secretaria de Educação ao cargo de José Maria Cabral Marques.

Na Universidade Federal a CEAC ( Coordenação de Extensão e Assuntos Culturais) cria uma ramificação, o DAC (Coordenação Artístico Cultural) presidida e organizada pelo professor Mário Cella. Em entrevista ele disse:

Foi criado o coral na Universidade em 1973 e ele foi vinculado a uma divisão dos Assuntos Comunitários e foi criado o DAC. Eu que coloquei os princípios teóricos para que, na área de Extensão de Assuntos Estudantis, não somente fosse considerado as necessidades dos universitários: restaurantes, assistência aos estudantes, etc., mas que tivesse um setor cultural, atividade feita pelos universitários, mas também a comunidade. Quando entrei na Universidade pra lecionar em 1968, eu sempre pensava que a instituição não fazia nada no ponto de vista artístico cultural, mas ficava quieto. Em função da criação do DAC, pensei: "vamos fazer o quê?" atividade de coral, já existia, foi o embrião. Chamei o maestro Giovanni Pelella. Para o teatro, Aldo Leite. Na Artes Plásticas, criei junto ao Departamento de Arte os primeiros salões. Assim como um grupo folclórico, chamado Punga. Por último, tive a ideia de criar um cineclube universitário: o Uirá. (Entrevista concedida em 03/08/2012)

Em 1975 foi criado por iniciativa de Mário Cella, o cineclube Uirá, com um projetor de filmes de 16 mm e monitorado tecnicamente por um funcionário do DAC com experiências de projeção. O lugar inicial, foi uma sala cedida pela Faculdade de Farmácia em frente à Igreja São João. A ideia partiu do professor, que a essa altura, era um ex-

padre. Diante de suas práticas de apreciações artísticas, a sua experiência de cineclubismo se fazia desde a Itália, quando ainda era seminarista, e quando chegou em São Luís participou do cineclube no Cine Roxy, liderado pelo proprietário do cinema, Bernardo Tágira. Sobre isso Mario Cella comenta:

Eu era seminarista em Verona, fazia teologia, mas frequentava um cineclube, onde lá havia projeção semanal, eu ia uma semana ou outra. Então, me acostumei a discutir, principalmente naquela época, por influências ideológicas, a proposta de tese do autor de cinema. eram diretores que questionavam a proposta do filme. eu pensava que aqui seria igual. Tentaram outros grupos, mas o primeiro que tive contato aqui foi com o cineclube do Roxy, ao lado do professor Caldeira, prof. Fernando Moreira e outros. Frequentava também o cineclube da Escola de Engenharia, mas não demorou muito. (Entrevista concedida em 03/08/2012)

O cineclube, na sua função original, não teve muito sucesso, pois às vezes, encontrava-se no local, somente o Mário Cella e o projetorista ou às vezes o jovem Murilo Santos. O Cineclube não atraía muita gente, era um grupo bem reduzido. Então, na eminência de mais uma tentativa frustrada de cineclube, o coordenador pensou em uma estratégia: Incentivar os jovens a produzirem cinema e discutir no cineclube. Como ele fala em entrevista:

Eu reuni o pessoal do Departamento e disse: eu tenho uma ideia maluca, não sei se vai dar certo. Eu me lembrei de quando tinha 13 anos na minha cidade, teve a peregrinação de Nossa Senhora de Fátima em 1953. O vigário não pôde e me pediu para filmar, mas eu nunca tinha usado aquilo. Ele disse: "é só apertar aqui e focalizar", como eu já gostava de fotografia, filmei. Depois ele me mostrou o resultado, ficou muito bom. Eram imagens de pessoas rezando, ajoelhadas, imagens da Santa... Era uma câmera 8mm. Então, eu pensei, vou colocar uma câmera na mão desses jovens, uma Super 8, em 1975. (Entrevista concedida em 03/08/2012)

O primeiro passo a ser dado foi o convite de Mario Cella a Murilo Santos para realizar um filme para participar de um Festival, o III FENACA ( Festival Nacional de Cinema de Aracaju) em Sergipe. Em entrevista ele diz:

O Mario Cella foi a um Festival em Campinas e quando chegou, me propôs fazer um filme . Produzir para estimular o cineclube. A câmera super-8 usada no filme "Os pregoeiros de São Luís" era do LABORARTE, até o projetor que a gente editou. Na época do LABORARTE, não chegou até nós essa intenção de produzir filmes para festivais, foi só através da Universidade, inicialmente esse contato de universo de festival. Com Mário Cella. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

O filme venceu o III FENACA, como categoria documentário. O documentário discute a saga de um vendedor de sorvetes que transportava o produto em uma caixa

artesanal, onde sua produção no bairro do Desterro estava prestes a ser extinta. O roteiro do filme foi proposta por Murilo Santos em reuniões no cineclube, onde acataram sua ideia do formato documentário e passa a ser um incentivo para vários outros jovens frequentarem o cineclube e realizarem cinema, assim como a influência da estética documentarista que vai ser uma marca registrada dos filmes maranhenses em festivais. Segundo, o próprio autor Murilo Santos, que fala em entrevista:

o cinema no Maranhão com a conotação de filmagens, nós já tínhamos com cinegrafistas que filmavam inauguração de estradas, etc, para órgão públicos. Agora, filme com roteiro, ou mesmo documentário com foco, com vistas a passar em festivais, quer dizer, o que a gente chama de cinema maranhense , começa com "Os Pregoeiros".

Em 1976, Mário Cella traz ao cineclube o Cineasta e Fotógrafo Fernando Duarte, onde ministrou um curso de cinema. Vindo da geração do Cinema Novo, teve participação em várias produções do Movimento, principalmente em Direção de Fotografia, inclusive participou da direção do filme "Maranhão 66" em parceria com Glauber Rocha. A partir de então, formou-se em torno do curso um grupo de realizadores e como laboratório filmaram várias imagens de São Luís e Alcântara em câmera 16mm. Essas imagens ficaram inacabadas e posteriormente foram perdidas. Segundo Euclides Moreira, "logo que foi formado o cineclube começou um dilema, esse cineclube é pra ver filmes ou pra produzir filmes? Os jovens universitários recém-reunidos estavam querendo produzir e assim, o nosso cineclube ganhou uma conotação também de produtora" comenta em entrevista.

Os jovens Euclides Moreira e Luís Carlos Cintra também tiveram experiências no âmbito da TVE, através de estágio, no ano em que Murilo Santos sai da emissora, 1975. Pode-se dizer que a TV Educativa também foi uma espécie de "escola" para esse primeiro grupo de realizadores, no sentido técnico e até didático. Porém a produção dos superoitistas no Maranhão, assim como em outras regiões no país realizava seus trabalhos com padrões estéticos sociais de negação ao padrão comercial da televisão local, como comenta Murilo Santos em entrevista:

O nosso cinema ele optou por documentário, porque o documentário seria uma forma de mostrar a realidade e é bom lembrar que a televisão jamais mostraria tudo , ela nem tinha essa penetração toda essa... até mesmo no jornal, não ia muito por assuntos populares, era muito em cima da política dominante, um coisa



assim e de feitos do governo, de abertura de estradas, etc. Então, não se tinha espaço. Daí agente creditava que o super 8 fosse nossa ferramenta de discussão. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

### Euclides Moreira, comenta a função da televisão local:

Inicialmente, temos que assegurar que a produção, no Estado, nos primeiros anos da década de 70, foi quase exclusivamente destinada à televisão, que produzia filmes na linha promocional, visando lucros. Resta pouca coisa dessa produção nos arquivos da Star Publicidade- empresa publicitária, criada em função da TV Difusora<sup>19</sup> Estes filmes eram realizados sem obedecer a técnicas ou roteiros pré-elaborados, mas de improviso e com visões do clima "bajuladoresco" vigente no Maranhão. (MOREIRA, 1990, p.11)

As produções locais por influência da vertente documental e cunho social de Murilo Santos optaram por esse modelo, assim como a produção de curtas-metragens<sup>20</sup> tendo em vista a pouquíssima classificação de ficção nos registros das produções disponíveis em trabalhos como o relatório do livro de Euclides Moreira e Graça Carvalho<sup>21</sup>. Foram realizados também em consequência do curso de Fernando Duarte, Em 1976 os curtas: "Zangaria" de Murilo Santos, "Retalhos do Sertão" de José Filho sobre a cidade de Loreto no Maranhão e "Poluição ou vida?" de Euclides Moreira para concorrerem a competições de concurso e festivais.

Apesar da câmera Super 8 ser considerada ideal para produções mais alternativas, o acesso a elas pelo grupo era muito difícil, era um objeto caro, portanto os realizadores construíram uma relação de parceria entre si no que diz respeito ao uso da câmera Super 8, que em 1976 já existia um modelo no DAC para incentivar o grupo. Antes da super-8 os usos da 8 mm no Maranhão possuíam outro significado em seu uso. A exemplo disso, Murilo Santos lembra em entrevista:

Uma vez vi imagens domésticas da década de 40. Somente as famílias de classe média alta, porque eles tinham dinheiro comprar, o resto, ninguém vê. Eu vi um filme de 8mm de uma família rica, os Aboud e só em um momento tinha umas quebradeiras de côco, mas parece que aos olhos d quem filmava era uma imagem pitoresca nas imagens da fazenda. Eram mais "folclóricas", porque pra eles, elas não mereciam aparecer, serem filmadas. Havia também imagens de passeios, carros, balneários, praias, etc. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

<sup>19</sup> A TV Difusora foi inaugurada no Maranhão em 1963. De 1970 a 1986 foi filial de Rede Globo. Por tanto na década de 70 havia somente duas emissoras de TV no Maranhão: TV Difusora e TV Educativa.

<sup>20</sup> Segundo normas comuns no festivais brasileiros, filmes de Curta-metragem tem duração igual ou superior a 15 min. Média-metragem: duração superior a 15 e inferior a 70 min e Longa-metragem: duração superior a 60 min.

<sup>21</sup> Respectivamente, "O cinema no Maranhão na década de 70" e "Evolução Histórica dos Festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão".

A partir de 1976 os incentivos do cine clube Uirá passam a ter consequências significativas locais para a construção ainda mais definida de tentativas de produção cinematográficas. A câmera super 8 toma seu lugar de destaque como ferramenta dos realizadores, pois, apesar das experiências de Murilo Santos, Euclides Moreira e Luís Carlos Cintra no ambiente da TVE (uso de 16 mm) e o curso ministrado por Fernando Duarte, que poderia influenciá-los a optarem por 16 mm, ela se tornou o símbolo da produção local de cinema. No ano seguinte um evento vai fomentar ainda mais o vigor de produção superoitistas: A I Jornada Maranhense de Super 8. Euclides Moreira faz sua análise, partindo da importância surgimento do filme "Os Pregoeiros de São Luís" e legitimando-o como um ponto de partida de incentivo à produção local e, consequentemente, a criação do Festival. Sobre isso Euclides Moreira comenta:

consegue trazer para o o Estado do Maranhão o primeiro prêmio, além das menções honrosas de Melhor trilha sonora ( atribuída a Josias Sobrinho) e melhor direção ( José Murilo Santos). Traz ainda o prêmio, em moeda corrente, de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros). O sucesso de "Os pregoeiros de São Luís" faz com que a atividade de cinema seja incrementada pela Universidade, promovendo cursos, seminários e culminando com a instituição das Jornadas Maranhenses de Super 8, desde 1977.

### **4.3 Aspectos da Jornada Maranhense de Super-8**

O ano de 1977 torna-se mais um espaço temporal marcante na tentativa de construir o início de produção cinematográfica local, entram em cena vários outros personagens incluindo-se nessa atividade. Assim como o aumento de produções em super 8. O grupo se alarga, não é mais o cineclube Uirá o personagem incentivador, o festival passa a ser o espaço e o incentivador de realizações. Na primeira edição do festival, os premiados foram: 1º lugar: Mutaçao, de Euclides Moreira, 2º lugar: Halleluya, de Ivan Sarney, 3º lugar: Velhas Fábricas, de Luís Carlos Cintra, 4º lugar: Sertão I, de Djalma Brito Filho, 5º lugar: Ruínas do Edifício de São Luís, de Euclides Moreira e 6º lugar: ZBM S/A, de José da Conceição Martins.

Mário Cella mais uma vez entra em ação. Após ter criado o FEMACO (Festival

Maranhense de Coral) determina-se com sua equipe do DAC e com os realizadores do cineclube criar um festival de cinema local, após conseguir aprovação do projeto sobre um festival através do incentivo da FUNARTE ( Fundação Nacional de Arte), instituição do governo Geisel, criada em 1975 para incentivos de projetos culturais em instituições. " Vi em um jornal sobre o incentivo. Fui na FUNART e aprovaram o financiamento de 50% do projeto e a UFMA entrou com o resto" comenta Mario Cella em entrevista.

Sobre a ligação do festival com a instituição universitária, registra Carvalho (2001.p 21):

É importante ressaltar que , as jornadas maranhenses foram criadas institucionalmente pela UFMA- Universidade Federal do Maranhão, o que não acontecia em outras regiões do país, onde as pessoas faziam o cinema sobreviver pela ação política, em se tratando do momento, época da ditadura militar. E fazer cinema super 8mm nesse período, constituiu-se mais um espaço que abria-se para expressarem-se disfarçadamente.

Neste ano filmes maranhenses ganharam festivais em vários Estados: Luís Carlos Cintra com Fábricas venceu com melhor direção em Aracaju, Ivan Sarney com Haleluya recebeu menção honrosa em Aracaju-SE em Fortaleza- CE.

A questão da exibição é uma constante na produção super 8, se não tem mercado de distribuição, os festivais e congressos são a solução, portanto a I Jornada Maranhense de Super 8 na sua primeira edição surge com o propósito de propiciar um espaço para exibição das criações dos realizadores. Segundo Euclides Moreira o termo "jornada de super 8" foi por influência da Jornadas de Super 8 de Salvador. Sobre a exibição, comenta Murilo Santos:

mesmo a gente tendo consciência na época que o super 8 em cinema não tinha muito espaço pra exibição, era restrito e tudo mais, mas pelo menos eu pensava assim e outras pessoas também, que esse filme deveria ser documentário e a ideia também era para futuro, era registrar agora e deixar para o futuro, porque a gente tinha essa máquina de registrar o tempo , essa câmera de super 8 mais fácil que a de 16 mm. Não havia uma ampla exibição, mas a gente passava pra algumas pessoas e achava que o mundo inteiro tava vendo. Ma agente observa que diferente do que aconteceu em outros Estados como o Piauí ou Pernambuco, temos pouquíssimas trabalhos na área de ficção. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

Mesmo com a influência da estética do documentário no fazer cinematográfico no Maranhão, não podemos deixar de relativizar a ideia de homogeneidade de um grupo

Super 8. Murilo Santos fala em entrevista:

No meu trabalho e de outros, o combate era com o poder local, mas cada trabalho tinha sua importância. Os filmes eram exibidos e dialogavam entre si, independente dos autores. Mas havia muita diferença. Muitos pensam que fazíamos parte de um mesmo grupo, sim do grupo de super 8, mas cada um buscava um foco diferente. Eu queria colocar a arte a serviço do povo, baseado em autores em autores que influenciaram essa ideia. Queria falar de questão agrária, de um trabalhador que foi assassinado, ou seja, situações de violência contra as pessoas, uma violência localizada, circunstâncias de relações do poder local. Nem todo mundo estava à vontade pra isso. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

A I Jornada Maranhense de Super 8 pode ser vista como espaço aglutinador de realizações cinematográficas, mas também como um ambiente de disputas de ideias na expressão de suas obras, portanto é o resultado da ampliação do grupo inicial que concentrava-se aos frequentadores do Uirá e conseqüentemente com abertura do festival para exibição de trabalhos, vários grupos foram se formando em torno dele. Luís Carlos Cintra, por exemplo, usava vários codinomes para criar uma ficha técnica seja nos seus filmes, ou na parceria de realização de filmes de outros parceiros de equipes, logo se conclui que os grupos se formavam de maneira circunstancial diante da precariedade de equipamentos ou conhecimentos técnicos e Murilo Santos acabavam exercendo um papel auxiliar nessas produções.

Para o presente trabalho, a I Jornada de Super 8 é considerada o "divisor de águas" desse primeiro momento da construção de práticas cinematográficas no Maranhão, pois a partir dela novas experiências vão se construindo. Exigindo assim uma problematização e estudos aprofundados. Seus desdobramentos locais no que diz respeito ao fomento da produção local, criou novas situações. A exemplo disso a criação da Produtora "Virilha Filmes" por parte de Euclides, Cintra e Raimundo Medeiros, causava em seu nome fortes críticas de parte de seus componentes, mesmo circunstancialmente, a exemplo de Murilo Santos, "o termo Virilha Filmes parecia nome de produtora de Pornochanchada. Como eu iria em áreas de conflito discutir sobre violência e aparecer no crédito um nome assim? A produtora realizou filmes como "Ilha Rebelde e a greve da meia-passagem" em 1979. Em 1980 "Periquito sujo" de Euclides Moreira vence o Festival de Curitiba em 1980. O filme foi baseado na história de Ferreira Gular.

Mário Cella teve uma grande contribuição nesse contexto como um

incentivador da produção de cinema local bem como outras atividades. Ainda Em 1975 foi preso por causa do conteúdo de sua aulas de filosofia na Universidade " Quando ainda eu era padre introduzi guitarra elétrica nas missas direcionadas aos jovens nos sábados de São Luís". Foi também responsável pelas negociações de liberação de filmes dos realizadores maranhenses diante da censura.

Filmes maranhenses passaram pela censura local, mas alguns foram barrador pela censura de outros Estados, como foi o caso de Halleluya de Ivan Sarney, em 1978 que fazia uma crítica ao catolicismo, mas foi entendido como crítica ao governo.

Outro aspecto importante a ser abordado é que no contexto da I Jornada, Murilo Santos não participou para competir, trabalhou auxiliando os colegas, só participou no ano seguinte, quando a competição foi em nível regional. Dentro do movimento superoitista no Maranhão, é importante ressaltar a resistência do cineasta em relação à bitola 8mm, pois para ele, era um solitário partidário do 16 mm. Murilo Santos em entrevista:

Na verdade, eu tinha um pouco de birra com super 8. Eu fiz super 8, mas isso é uma coisa que existia, um antagonismo muito forte, mas todo mundo convivendo e às vezes fazendo em super 8. Eu fiz muito pouco por circunstâncias ou por necessidades, eu curtia o filme, mas eu achava que o cinema que se deveria fazer no Maranhão pra que essa produção crescesse, não seria o super 8. eu tinha uma talvez... um comportamento um pouco conservador, talvez, reacionário, mas eu comungava com tantas outras pessoas e acho que até hoje a gente tinha razão. Porque é o seguinte, um super 8, você pegava a sua câmera e fazia e acontecia, fazia tudo sozinho, então, você não dá chance pra que crie um técnico de som, você não dá chance pra discutir teu trabalho com uma equipe, com outras pessoas. Então se alguém sonhava em ser um dia um técnico de som, não é no Maranhão que você ia começar. Se alguém sonhava em ser um diretor de fotografia, não é no Maranhão que você ia começar. Então minhas observações eram vistas como uma forma de impedimento a essa "coisa" tão democrática que é a super 8. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

O cineasta, diante de sua experiência em tentar produzir filmes em 16 mm na década de 70 no festival, configura-se como um personagem isolado frente ao movimento superoitista, que, logo na inauguração do festival já havia se consolidado como uma característica local de produção :

Não tinha ninguém, até hoje pra discutir até pouco tempo o filme de 16mm, é uma posição. Eu teria que ir lá em São Paulo, com os amigos de Maristela, no domingo(o grande lazer!) tomar o ônibus e ir pra TELMA, a gente não tinha telefone em casa, morava no Monte Castelo e ia lá na Praça João Lisboa, na Pedro II e telefonar, enchendo o saco num " domingo" dos amigos, pra pedir

instrução de como eu deveria usar um filme de 16 mm, a emulsão, a sensibilidade, eu lia a bula do filme. Eu estudava, pegava todas as instruções, porque se não, você não filma certo. Então, isso eu jamais discuti com alguém daqui do Maranhão. Então eu comprei câmera 16mm, eu querendo fazer um filme mais profissional, que é o Bandeiras Verdes que surgiu em Festival. O super 8 morreu, o 16, não. Eu continuei fazendo. Eu lamento muito que o Maranhão é um dos poucos Estados, não sei se pouco, mas pelo menos assim como é: que só teve uma única pessoa que fez 16mm assim, pra mostra, pra festivais. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

A Boca do Lixo em São Paulo, que, como já foi citada em capítulos anteriores, geralmente é associada exclusivamente a produções de Pornochanchada, ao submundo social e à marginalidade cinematográfica, era também um reduto de comércio de equipamentos e acessórios na área do cinema, novos e usados facilitando o acesso e circulação de profissionais de várias regiões do país. Em busca de materiais ligados ao 16mm, Murilo Santos como representante da experiência maranhense de profissional de cinema, comenta:

Você ia lá na Bôca do Lixo que tinha as lojas, o sucato onde a gente comprava coisa de segunda mão ou alguma coisa bastante boa, jamais eu compraria uma coisa de super 8, porque não rolava nessa parte, lá não tinha essa relação com o super 8. O negócio era o 35mm e às vezes o 16mm ampliado e este era muito usado pra televisão e no exterior também, muitas equipes. Então o 16mm é um filme profissional, é um filme mais acessível, que muitos documentários foram feitos, grandes documentaristas no mundo inteiro fizeram em 16 mm. E eu ficava feliz de estar dentro desse, digamos assim, grupo de certa maneira seletos, mas era triste porque eu não encontrava ninguém pra dialogar aqui com 16mm. Cheguei a fazer uns super, mas depois acabou. O 16 mm, não. (Entrevista concedida em 02/08/2012)

Diante de tais pontuações a cima referidas, percebemos o desenvolvimento de situação antagônica e dialética que se formou entre Murilo Santos e a produção em super 8, que diante das atitudes de inquietações do cineasta, nos é dada uma prova da dinamização que se construiu em torno do movimento, ou ciclo super 8 Maranhão. Murilo Santos, na primeira metade de 70, contribuiu na construção do início de um ciclo de produção de cinema pautada na estética do super 8 no Estado. Na segunda metade, o cineasta passou a ver possibilidades de uma configuração profissional em torno da atividade cinematográfica local, viabilizada na produção de 16 mm, "Eu usava super 8, mas filmava como se fosse uma 16mm", ou seja, o cineasta vislumbrava desde 70, uma

outra fase do movimento cinematográfico. Uma evolução na forma de produzir cinema no Maranhão.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho carrega em sua estrutura a prova de que não foi elaborado com a finalidade de concluir o tema ou os temas abordados. Ao contrário. No seu desenvolvimento, tentou-se inicialmente fazer um diálogo entre estéticas e discursos que permeiam cristalizações historiográficas ou mesmo o silenciamento de outros aspectos na multiplicidade da produção de cinema no Brasil e suas concatenações com o cinema no Maranhão. Portanto, que fique registrada a contribuição do referido trabalho, mas acompanhada da consciência de suas lacunas e limitações.

A década de 70 foi de fato, o espaço temporal que viu em seu transcorrer as correntes de iniciativa que criaram estratégias para a produção de cinema no Maranhão. O cinema começa com um grupo de artistas que buscava expressões artísticas e sociais independentes, construindo um tímido fazer cinematográfico com características de experimentalismos, usando o teatro como um aglutinador de linguagens e a câmera super 8 como uma ferramenta de laboratório artístico e político/social no contexto da transformação social. O LABORARTE.

Em outro recorte situa-se o ambiente universitário, como espaço institucional na tentativa de construir uma prática cultural universitária, incluindo a prática de cineclube. A partir deste constrói-se uma prática de resignificação de experiências dos agentes impulsionadores, assim como as experiências dos cineclubistas. Neste caso, o fazer cinematográfico ganha contornos de um movimento, um ciclo, uma estética cinematográfica superoitista no Maranhão, culminando no monumento deixado por esse grupo: A Jornada Maranhense de Super 8 e seus desdobramentos.

Em suma o cinema começa com artistas e migra para a Universidade, que tem recursos e também tem ideias aglutinadoras, e permanece ligado à instituição através das práticas de cinema direcionadas para o Festival. Criando-se então, a construção de um período de início da produção cinematográfica no Maranhão através da geração da década de 1970.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ALBUQUERQUE** junior, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história** - Bauru,SP: Edusc, 2007.

**BARROS**, José D'Assunção. **O Campo da história: especialidades e abordagens** - Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

**BERNADET**, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história** - São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

**BERNADET**, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo** - São Paulo:Companhia das Letras, 2003.

**BOGÉA**, Denis Carlos Rodrigues. **Cinema super 8: articulações sobre som e imagem no filme "A festa de Santa Teresa"** - São Luís, 2010 (Monografia).

**BRANCO**, Edwar de Alencar Castelo. **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

**CARDOSO**, Ciro Flamarion e **VAINFAS** Ronaldo. **Os novos domínios da Histórias** - Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

**CARVALHO**, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema**. São Luís. EDUFMA, 2002.

**CELLA**, Mário. Filósofo. **Entrevista sobre a produção de realizadores superoitistas de cinema no Maranhão na década de 70**. São Luís: ago. 2012.

**CERTEAU**, Michel de . **A invenção do cotidiano. 1.Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

**CHARTIER**, Roger. **A História Cultural entre praticas e representações**. São Paulo:

Ed. Bertralo, 1990.

**FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente: desafios.**

[http://cpdoc.fgv.br/producao\\_intelectual/arq/517.pdf](http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/517.pdf).

**GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento** - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

**MANZANO, Júlia. O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular.** Revista Famecos. Porto Alegre, 2011.

**MATOS, Marcos Fábio Belo. ...E o cinema invadiu a Atenas: a história do cinema ambulante em São Luís (1898 - 1909)** - São Luís: FUNC, 2002.

**MATOS, Kelly Campos Belo e CAMARGO, Luana Rodrigues de. Para não dizer que não falei de cinema: O movimento Super-8 no Maranhão (1970 -1980)** - São Luís, Instituto Guarnicê, 2008.

**MENDES, Ana Carolina Magalhães. Laborarte: Integração e Diversidade** - São Luís, 199 (Monografia).

**MEIHI, José Carlos Sebe Bom. Manual de História oral** - São Paulo, Edições Loyola, 2005.

**MOREIRA, Euclides. Primórdios do Cinema em São Luís.** São Luís, UFMA/Cineclubes Uirá, 1977.

**PESAVENTO, Sandra Jatahay. História & História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005. Capítulos I e II.

**SANTOS, José Murilo dos. Professor, Cineasta e Fotógrafo. Entrevista sobre realizadores superoitistas de cinema no Maranhão na década de 70.** São Luís: ago. 2012.

\_\_\_\_\_. **O Cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís. EDUFMA, 1990.

**XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno** - São Paulo, Paz e Terra, 2001.

## ANEXOS

Filmes produzidos na década de 70 no Maranhão.  
Fonte: Euclides Moreira Neto

RELAÇÃO DE FILMES MARANHENSES - DÉCADA 70 - INÍCIO 80

NO DE ORDEM	NOME DO FILME	DIREÇÃO	LOCAL DE REALIZAÇÃO	CATEGORIA	BITOLA	ANO DE REALIZAÇÃO
01	A Festa do Divino	Murilo Santos	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1973
02	Maré Memória I	Murilo Santos	São Luís-MA	documentário	Super 8	1974
03	Folclore de Buriti-Bravo	Murilo Santos	Buriti-Bravo-MA	documentário	Super 8	1974
04	Maré Memória II	Murilo Santos	São Luís-MA	ficção	Super 8	1974
05	Um Boêmio no Cêu	Murilo Santos	São Luís-MA	ficção (incomp.)	Super 8	1974
06	Adão e Eva	Murilo Santos	São Luís-MA	ficção	Super 8	1974
07	Os Pregoeiros de São Luís	Murilo Santos	São Luís-MA	documentário	Super 8	1975
08	Zangaris	Murilo Santos	São José de Ribamar-MA	documentário	Super 8	1976
09	Retalhos do Sertão	José Filho	Loroto-MA	documentário	Super 8	1976
10	Poluição ou Vida?	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1976
11	A Festa de Santa Teresa	Murilo Santos	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1977
12	Dança do Leão	Murilo Santos	Rosário-MA	documentário	16 mm	1977
13	Juçara	José Filho	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
14	María Piaul	José Filho	Coatá-MA	documentário	Super 8	1977
15	Matal	Samuel Castro	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
16	Cela dos Deuses	Samuel Castro	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
17	As Ruínas do Edifício São Luís	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
18	Mutação	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
19	A Rua Grande...	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
20	Fábricas	Carlos Cintra	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
21	Reisado	Raimundo Renato Medeiros	Caxias-MA	documentário	Super 8	1977
22	Alcântara Histórica	Raimundo Renato Medeiros	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1977
23	Halalula	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
24	O Pão Bem Amassado	João Mendes	São Luís-MA	ficção	Super 8	1977
25	Sertão I	Djalma Brito	Colinas-MA	documentário	Super 8	1977

RELAÇÃO DE FILMES MARANHENSES - DÉCADA 70 - INÍCIO 80

NO DE ORDEM	NOME DO FILME	DIREÇÃO	LOCAL DE REALIZAÇÃO	CATEGORIA	BITOLA	ANO DE REALIZAÇÃO
26	Ato de Amor	Carlito Silva	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
27	Rubem Almeida: O Homem Corvo	Coelho Neto	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
28	Alcântara em Dias de Festa	Raimundo Filho	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1977
29	ZBH S/A	José da Conceição Martins	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
30	Anônimo	Murilo Santos	Beltrú-MA	documentário	Super 8	1977
31	Tambor de Crioula	Murilo Santos	São Luís/Rosário-MA	documentário	16 mm	1978
32	Gonçalves Dias	Murilo Santos	São Luís/Caxias-MA	documentário	Super 8	1978
33	Colonos Clandestinos	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
34	Arquitetura e Memória Nacional	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
35	Incêndio Na Praia Grande	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
36	Sé Viana	Carlos Cintra	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
37	Nada Mais Disse Nem Lhe Foi Perguntado	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	ficção	Super 8	1978
38	A Bem da Verdade	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	ficção	Super 8	1978
39	Dia-a-Dia	João Mendes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
40	Rei Morto, Rei Posto	Djalma Brito Filho	São Luís-MA	ficção	Super 8	1978
41	Olhá os Bichos do Campo	Carlito Silva	Colinas-MA	documentário	Super 8	1978
42	Fluxo Sem Refluxo	Djalma Brito/Carlito Silva	Colinas-MA	documentário	Super 8	1978
43	Alcântara: O Passado no Presente	José Filho/Marco Igreja/Djalma Brito	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1978
44	Hirantes	João Ubaldino de Moraes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
45	Pescadores da Reposa	Jorge Martins Rodrigues	Praia da Reposa-MA	documentário	Super 8	1978
46	Halaja do Povo Contra o Homem Que Quería Cercar o Mundo	Murilo Santos	São Luís/Bom Jardim-MA	documentário	Super 8	1979
47	Os Independentes	Murilo Santos	São Luís-MA	documentário (incomp.)	16 mm	1979/80
48	Uma Incalência Por Nosso Senhor	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
49	O Testamento de Judas	Euclides Moreira	São Luís-MA	ficção	Super 8	1979

36

## RELAÇÃO DE FILMES MARANHENSES - DÉCADA 70 - INÍCIO 80

NO DE ORDEM	NOME DO FILME	DIREÇÃO	LOCAL DE REALIZAÇÃO	CATEGORIA	BITOLA	ANO DE REALIZAÇÃO
50	Judas Nosso de Cada Dia	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
51	Manifestação do Povo	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
52	Periquito Sujo	Euclides Moreira	São Luís-MA	experimental	Super 8	1979
53	O Testamento	Euclides Moreira	São Luís-MA	ficção	Super 8	1979
54	A Festa do Preto Velho	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
55	Mamucabo	Euclides Moreira	Barreirinhas-MA	documentário	Super 8	1979
56	Cultura Posta em Questão	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
57	Tambor de Mina	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
58	Felções	Euclides Moreira/Carlos Cintra	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
59	Construção Manual	Raimundo Nonato Medeiros	Itapecuru-Mirim-MA	didático	Super 8	1979
60	Gomes de Sousa	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís-MA	didático	Super 8	1979
61	Pontos	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís-MA	didático	Super 8	1979
62	Caxias	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias-MA	documentário	Super 8	1979
63	Máquinas	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
64	Meditação	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
65	Utilização do Músculo de Pikrell na Amputação do Rato	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	didático	Super 8	1979
66	Declaração de Culpa	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
67	Quem é Esse Menino?	João Mendes	São Luís-MA	ficção	Super 8	1979
68	Um Santo de Fé	João Ubaldino de Moraes	São José de Ribamar-MA	documentário	Super 8	1979
69	Bom Jesus	Euclides Moreira	Bom Jesus/Lima Campos-MA	documentário	Super 8	1979
70	A Iiha Rebelde ou A Luta Pela Meia-Passagem	Raimundo Nonato Medeiros/Euclides Moreira/Carlos Cintra	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
71	Alegre Amargor	Euclides Moreira/Virilha Filmes	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1980
72	Feira dos Municípios	Coletiva Virilha Filmes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
73	Festa de São Bento	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias-MA	documentário	Super 8	1980

## RELAÇÃO DE FILMES MARANHENSES - DÉCADA 70 - INÍCIO 80

NO DE ORDEM	NOME DO FILME	DIREÇÃO	LOCAL DE REALIZAÇÃO	CATEGORIA	BITOLA	ANO DE REALIZAÇÃO
74	Feira	João Mendes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
75	Coco Amargo	João Mendes	São Luís-MA	ficção	Super 8	1980
76	Olha o Jornal	Merine Lobão Coelho	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
77	Cerâmica	RN & JS & VV	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
78	Herança Escolar	Nizael do Carmo	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
79	Deus Favoreça	Raimundo Garrido	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
80	M5 Mu	Claudio Farias	São Luís-MA	experimental	Super 8	1980
81	Jingle	Anúlia Carvalho	São Luís-MA	ficção	Super 8	1980
82	Escena	César Curvelo	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
83	Idade da Razão	Ivanildo Emerson/Mellington Reis	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
84	Palácios Palafitas	José Ribamar Mendes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
85	Lambe Solá	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
86	Parque, Feira X Folclore	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
87	Trabalhos de Miguei	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
88	O Maior Projeto	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
89	Pesadeto	Coletiva Virilha Filmes	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981
90	Apoio	Coletiva Virilha Filmes	Tuntum-MA	documentário	Super 8	1981
91	Pastor Hoster	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981
92	A Festa do Santo Preto	Carlito Silva	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1981
93	Aves de Arribação	Merine Lobão/Carlito Silva	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
94	Por Cima das Estacas	Carlito Silva	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
95	Navegação	Carlito Silva	Rio Amazonas-AM	documentário	Super 8	1981
96	Uma Ração de Vida	Merine Lobão	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981
96	O Dia da Caça	Newton Lillo/Merine Lobão	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981
97	Toxicomania	Claudio/Bicinho/Monato	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981

37

98	Bandjeiras vendidas	MURILLO Santos	SÃO LUÍS-MA		16mm	
99	Quem matou Elias?	MURILLO Santos	11		16mm	