

# Poetas, artistas, anarco-superoitistas a marginália 70 e o cinema experimental\*

por Rubens Machado Jr.

O que haveria de extraordinário ou polêmico em afirmar que os filmes experimentais brasileiros em sua metade ou dois terços teriam sido realizados em Super-8? Poucos teriam meios para discordar ou concordar, começando pela elasticidade do conceito internacional de cinema experimental, maior ainda no caso brasileiro. Uma das tradições que se renovam até hoje num ténue, porém, resistente circuito americano e europeu de museus ou salas especializadas tem sido a convergência, que em certos momentos, transforma em quase sinônimos as designações de ‘filme de artista’ e ‘filme experimental’. Aqui, ao contrário, raras foram as ocasiões em que isso se deu, embora a produção de artistas plásticos muito tenha se aproximado da pesquisa dos nossos cineastas experimentais e vice versa. Outro 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 ‘irreprodutibilidade técnica’ tornou a memória de suas poucas, fugidias e auráticas primeiras sessões, não raro, o único acesso às obras. Isso equivale a 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 e difusão.

A multiplicidade e diversidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 70, imposição, em parte, da segmentação fragmentária das experiências forçada pelo regime político autoritário. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme houve uma proliferação de experimentalismos jamais vista, a maioria das vezes segmentados e localizados, implicando microesferas comunitárias como no caso de festivais intermiten-

tes, mostras artísticas e de uma miríade de pequenos eventos. Procurando os traços comuns mais interessantes desses acontecimentos, encontraremos sem dúvida no Super-8 um material dos mais representativos. Não há, entretanto, nenhum estudo ou levantamento panorâmico sobre a produção nacional superoitista, exceto meia dúzia de livros ou teses sobre surtos regionais, em geral de pouca ambição crítica e deixando totalmente de lado os centros maiores como São Paulo e Rio. Mesmo sobre os filmes de maior repercussão produzidos nessa bitola poucas e breves linhas de caráter crítico foram escritas até hoje.

Em nossa prospecção nos dirigimos ao Super-8 ‘experimental’ (categoria menos numerosa nos festivais, como a de animação, diante das prolíficas como documentário e ficção) tentando abranger as suas diversas acepções. Na escolha para a mostra, entretanto, adotamos critérios mais exigentes dentro de cada acepção encontrada. O objetivo, por um lado, era manter um quadro minimamente significativo da pluralidade das propostas existentes e, por outro, provocar uma compreensão maior de algumas vertentes que nos pareceram mais ricas e atraentes. Nesse sentido, privilegiamos numericamente os pautados de modo mais radical na pesquisa não só da linguagem como do processo específico de realização nessa bitola — desde a concepção à exibição —, sintonizando as tradições artísticas de maior peso às novas posturas estéticas, comportamentais e políticas então em curso.

Foram vistos mais de 450 filmes, dos 681 levantados, envolvendo 237 realizadores (um terço dos quais artistas plásticos) de 21 cidades (Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Campinas, Santos, Rio, Goiânia, Belo Horizonte,

\* Publicado originalmente como apresentação do catálogo da mostra *Marginália 70: O Experimentalismo no Super-8 brasileiro*, em novembro de 2001 (São Paulo, Itaú Cultural, 2001, 48 p. il.)

Governador Valadares, Vitória, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Caruaru, João Pessoa, Teresina, Fortaleza, São Luís e Manaus). Para a retrospectiva, escolhemos 125 filmes, envolvendo 78 realizadores (para a mostra nacional itinerante apenas 42 filmes, de 48 realizadores, praticamente um só filme por cineasta), o que espelha a idéia de compor um amplo espectro de tendências, ainda que o nosso recorte obrigasse a deixar fora alguns aspectos do experimentalismo mais ligados às convenções da ficção, do documentário e da animação (e, na esperança de contemplá-los no futuro, nessa mostra não coube muito Super-8 interessante). Os filmes foram especialmente restaurados e novas matrizes produzidas em suporte beta digital, possibilitando o seu acesso em mostras e na videoteca do Itaú Cultural.

Trata-se de um resgate que nos dará a ver um *corpus* formidável e em grande medida inédito do universo audiovisual brasileiro. É bem verdade que esse aspecto de ‘terra incógnita’ já tem lhe dado, por vezes, uma aura de coisa fabulosa (tanto quanto insondável) que poderá agora ser devidamente analisada, desvendada, desmitificada. Além da proximidade verificável entre o experimentalismo de cineastas e de artistas plásticos, um outro paralelo de grande pertinência contemplaria a jovem produção poética dos anos 70 e a chamada literatura de mimeógrafo. Por exemplo, o mesmo traço localista revela-se explosivamente numa verve telúrica irônica e estranha, pois menos romântica que realista, ou concreta (ou neoconcreta...). A mesma inflamação do aqui-agora levada às raias da consciência física dos corpos, do mundo e também do meio específico de expressão, em várias auto-reflexividades. Foi pensando nisso que buscamos nessa mostra o maior diálogo possível entre as três partes – poetas, artistas plásticos e a provocativa inquietude dos jovens cineastas. Essa tripla confluência talvez nos ajude a explicar tanto cineasta em flor equiparando as falas dos seus filmes à melhor poesia marginal; artista a decupar e ritmar as suas fitas melhor que muito cineasta de carreira; ou poeta convertido a bom praticante da plástica cinematográfica.

Na programação das sessões, em lugar de segregações temáticas ou estilísticas, tentamos manter um espírito híbrido fiel à convivência daquela diversidade de posturas que foi emblemática dos maiores festivais do período, caso da Jornada

Mostra

8 a 25 novembro 2001

Itaú cultural

Marginalia 70

O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro

nos 0: Trajetórias

de Salvador ou do Grife em São Paulo. Espaços de respiração democrática, manifestações diversificadas, contestação política, esculacho do status quo vigente. A graça e a jovialidade das expressões mais espontâneas temperavam com o seu frescor a sisudez e o conservadorismo artístico persistentes. Em pleno regime autoritário, o isolamento exacerbado das gestações criativas, na verdade, prepara o confronto súbito de mentalidades.

Um olhar mais atento perceberá, entretanto, para além do impacto comportamental, uma riqueza de proposições estéticas que nos permitiria cogitar de atitudes e conceitos perfeitamente aplicáveis nesse conjunto de filmes oriundos de diferentes esferas. Sem pensar em termos muito particulares, não faltaria ocasião para num exame detido falarmos de filme estrutural, abstrato, de *found-footage*, onírico, conceitual, minimalista, materialista, prop-art, construtivo, pop, noturno, vivencial, primitivista, odara, neoconcreto e assim por diante. Se pudermos apostar na pertinência desses termos genéricos na futura análise dos filmes escolhidos, mais interessante seria tentar haurir nos próprios filmes conceitos mais singulares. Há uma riqueza das proposições anunciadas pelos realizadores, que escancaram várias pistas possíveis: cinema rudimentar, cineviver, antropofagia erótica, terror, vanguarda acadêmica, megalomaniaco neocinemanovíssimo, cinema de salão, anarco-superoitismo...

Apesar da vocação tropicalista e pós-tropicalista de citar, dialogar ou incorporar o discurso dos diversos meios de comunicação, uma característica entranhada na produção Super-8 em geral, e que a distingue da realizada em outras bitolas (até mesmo do chamado Cinema Marginal), é a sua oposição clara a tudo aquilo que tenha a ver com a TV, sua antípoda máxima no período. Outro superoitismo curioso foi o de interação com a precariedade do veículo, aderindo estudiosamente aos seus grãos, sua textura, às 'aberrações' de sua facilidade de manuseio, mobilidade e exposição automática, a desritualização contingente, mas também voluntária, de todo o processo de produção. Nisso houve, sem dúvida, a contribuição dos artistas

plásticos, que, aliás, participavam com alguma frequência dos festivais. Já a ligação imediatista ao cotidiano é irmã gêmea do que também fizeram os jovens poetas.

Essa consciência do meio de expressão, compreendida em sua precariedade, configura num certo sentido a mais funda repercussão em nosso universo audiovisual da Estética da Fome, escrita por Glauber Rocha anos antes, em 1965, e que se tornou, talvez, mais profética do que ele gostaria. O recrudescimento das malhas do poder forçaram o que já havia de significativo e mesmo de fálico na legenda "uma idéia na cabeça e uma câmara na mão". A transformação sofrida no tema do fálico mostra-se, em seu sentido psicanalítico de ordem e de presença do pai, figurada numa realidade física ambiguamente evasiva ou senão coalhada de símbolos e monumentalizações irônicas. Por suas características intrínsecas como meio e inserção social, o experimentalismo superoitista implicou nas condições brasileiras dos anos 70 uma forte experiência de negação. Negação dimensionada esteticamente em diversas direções, compreendida a cívica, da declaração contra um status quo cultural e político, mas também aquela comportamental, estigmatizada como desbunde, cheia, porém, de diferentes matizes contraculturais.

### Polis e política<sup>1</sup>

O cinema experimental ou de vanguarda no Brasil, nas poucas manifestações que provocou além do Cinema Novo e Marginal (1960-1974), foi pensado historicamente como algo politicamente suspeito, formalismo conservador. Com o Cinema Novo, isto de certo modo ainda continuaria acontecendo, embora com uma nova visão do problema e, desde então, persiste um desinteresse um tanto paradoxal sobre o teor político do chamado cinema experimental, que alcança mesmo os dias de hoje. A descoberta recente de uma grande produção quase 'clandestina' dos anos 70 em Super-8 obriga-nos a reconsiderar completamente este lugar-comum.

A especificidade política das realizações em Super-8 fundamenta-se nas suas condições técnicas de realização e, claro,

<sup>1</sup> Uma versão anterior deste texto saiu no catálogo *Golpe de 64: amarga memória*, org. Reinaldo Cardenuto Filho, São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004, pp. 24-27.

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 verificava 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 as 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.

Naturalmente esta maleabilidade eletrodoméstica do Super-8, embora capacitasse de imediato uma legião de incautos, leigos e curiosos, dotados de um mínimo de intuição para a filmagem, não iria reverter-se necessariamente em melhoria do resultado técnico. Antes pelo contrário. É certo que com os novos recursos eliminavam-se as barbeiragens mais graves, de visibilidade elementar, mas de certo modo multiplicavam-se os pequenos titubeios de fatura próprios da captação inadvertida, como tremidos, desfoques e todo tipo de ingenuidade compositiva. Este rebaixamento do padrão técnico se dá mesmo no melhor caso de habilidade técnica do usuário, já que as características físicas da película e do equipamento eram sensivelmente inferiores se comparados aos formatos e tecnologias profissionais. Por exemplo, não só eventuais riscos ou sujeiras existentes na emulsão da película pareciam amplificados, como a sua própria granulação vem marcar presença, proporcionando uma textura final que sugere com

certa veemência ao espectador, a cada momento, tratar-se aquilo de um filme projetado. O uso consciente e mesmo expressivo desta miríade de ‘defeitos técnicos’ típicos do Super-8 torna-se depressa muito rico no plano estético, graças à sua incorporação à linguagem dos filmes, sobretudo por parte de artistas plásticos que, na primeira metade dos anos 70, adotam o meio, chegando mesmo a inscrever os seus filmes nos eventos e festivais que foram se proliferando ao longo da década.

De par com a facilitação técnica e sua apropriação estética mais aguda, o que distingue a atividade superoitista é o caráter marginal de significativa parcela da produção. Durante os anos mais negros da repressão política e depois no período de abertura, a férrea modernização conservadora que se instalava, galvanizando a cultura, vinha garantir ao precário amadorismo do Super-8 um contraponto dissonante e irônico, de que, aliás, muito realizador se valeu com inteligência. Como para a ‘imprensa nanica’, os poetas de mimeógrafo, os grupos teatrais mambembes, tratava-se de subverter as relações de produção da cultura. Como disse o poeta e cineasta Sérgio Peo, “transformar o objeto de consumo em instrumento de produção”, “usar esse instrumento produzido e distribuído visando o consumo doméstico das classes médias para criar um movimento”. Clamava de sua coluna-tribuna Geléia Geral o tropicalista Torquato Neto nos tempos duros de 1971: “pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora (...) documente tudo o que pintar, guarde. Mostre. Isso é possível”. A marginalidade estendia-se à exibição, buscando extrapolar mesmo a vitrine formidável dos festivais de Super-8, em espaços de exibição alternativos ou provisórios, articulados, às vezes, aos movimentos sociais e cineclubes.

A década de 70 iniciou-se sob o peso da repressão em seu período mais extremado. À violência do AI-5, uma parte importante da produção artística, passando ao largo da integração no mercado florescente e da negociação de subsídios estatais à ‘cultura nacional’, fazia sua apropriação da herança imediata tropicalista em formas de linguagem e de produção que improvisavam caminhos, e definiam suas primeiras manifestações de resistência. Na segunda metade da década, com a abertura e a proliferação dos festivais, nota-se o crescimento uma franca politização dos realizadores, sensíveis

às mudanças no âmbito do circuito. Mas o Super-8 está desde o início nesta seara próxima à da 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 hollywoodiano, 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”.

À subversão das relações de produção e circulação, correspondia uma subversão de linguagem, expressando-se na diversidade de 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 eloqüente se dava entre ‘documentaristas’ e ‘anarco-superoitistas’. O experimentalismo não era decerto exclusivo do gênero Experimental que se encontrava como classificação nos festivais, lado a lado com Ficção, Documentário e Animação. Entre os documentaristas porém, dominava uma postura comparável aos folcloristas do 16 mm que, num prolongamento das questões pré-tropicalistas, estavam interessados em temas da cultura popular, Fernando Spencer sendo dentre eles o maior exemplo. Já na virada para os anos 80, uma variante desta tendência surgiu em João Pessoa (até hoje em funcionamento no NUDOC) a partir de um ateliê de cinema direto ministrado pelo próprio Jean 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.

A mostragem hoje recuperada de que falo está, em sua ampla maioria, dedicada ao experimentalismo mais radical e a esses anarquistas cinematográficos. Entre a diversidade libertária, emergem muitos traços que mostram claramente a marcação política dessa experimentação de linguagem. Isto não quer dizer que não tenham 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. Poderíamos lembrar aqui a contundência de trabalhos de uma porção de superoitistas, alguns deles bastante laureados, outros muito disseminados em circuitos alternativos ou de oposição. Para citar poucos realizadores, destacamos Celso Marconi em Recife, Pedro Aarão de Siqueira em Caruaru, Claudinê Perina em Campinas; e, segundo depoimentos, também em Porto Alegre teríamos João Guilherme Barone Reis e Silva. Já na capital paulista a ocorrência deste engajamento ‘não-formalista’ é das maiores, além de mais complexa e heterogênea, mas podemos falar assim mesmo de alguns filmes de Jorge Caron, Flávio Del Carlo, Otoniel Santos Pereira, Moysés Baumstein ou Francisco Conte.

Um princípio bastante recorrente na produção mais radical é a glosa ou o ataque aos monumentos culturais dispostos no espaço público da cidade. Sempre que se comentam as históricas Jornadas de Salvador, maior evento do cinema independente no país desde os anos 70, reunindo democraticamente os diversos suportes, Pola Ribeiro gosta de lembrar a fórmula que o seu grupo de superoitistas considerava lapidar: “Os filmes em 35 mm dedicam-se a construir monumentos; os 16 mm propõem-se a colocar-lhes questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos”. De fato, há algo desta espécie de pulsão antimonumental, num sentido mais

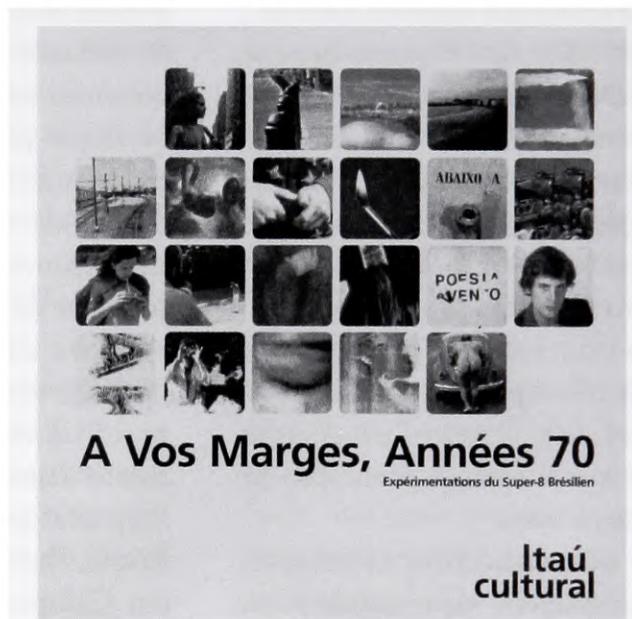
abstrato e simbolicamente abrangente, como traço distintivo e singular do experimentalismo superoitista. Performances desmistificadoras contracenam com estátuas e prédios importantes, instituídos ou não como patrimônio histórico: ícones de uma ordem pública são fustigados pelo que consolidam de impositivo e inaceitável. No *Explendor do Martírio*, de Sérgio Peo, um ator ataca violentamente uma estátua e é, de fato, preso. Já *Relax Místico*, de Giorgio Croce e Ragnar Lagerblad, propõe diante do descalabro da cena pública um irônico relaxamento iogue, em prática pop/zen.

A desmonumentalização estava ligada a outra tendência bastante evidente em sua carga contestatória aos padrões da arte estabelecida: a performance, o registro pela câmera de um ato performático rompendo com o comportamento ‘respeitável’. A performance estava seguidamente ligada à contestação da ordem imposta ao espaço público, como na ‘observação-ação’ proposta por Peo, que quer “usar o espaço físico da rua reavaliando seu funcionamento e introduzindo novas atitudes”. O Super-8 aproximava-se, nesses momentos, do *happening* teatral, da pixação e da momentaneidade da poesia marginal, que se propunham transitórias, imediatas, mais ativas que representativas. Coerente com essa espécie de ação fílmica direta, a política do corpo e da sexualidade adquiria centralidade nos filmes Super-8. “Era uma coisa bem política, erótica e política”, segundo o filósofo e poeta Jomard Muniz de Britto, um dos protagonistas do tropicalismo no nordeste. Bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, freqüentavam a bitola Super-8. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisíaca, versão cinematográfica do desbunde. Com a forte presença da contracultura nos anos 70, o diálogo do corpo que grita por libertação parece clamar pela natureza, à qual o corpo deseja retornar. A fruição da relação imediata corpo-espaço, sob o signo da natureza, como em *Vitrines* de Rui Vezzano ou *Pó e Mandalas* de Paulo Barata, é outra das formas de contestação da ordem, ora se aproximando da ‘curtição’ primitivista hippie,

ora impostando um olhar que desdenha ou estranha o advento sisudo da urbe.

Logo no começo da década, a presença do pop, do conceitual e do minimalismo nas artes plásticas nacionais, herdeiras imediatas da sólida tradição concretista e neoconcretista, mesclam-se aos últimos gritos do Cinema Novo e Marginal antes da integração no projeto embrafilmico do “Mercado é Cultura”. Hélio Oiticica, Antonio Dias, Lygia Pape, Nelson

Leirner, Marcello Nitszche e tantos outros artistas trouxeram contribuições notáveis (desde então bastante esquecidas) construindo obras explosivamente concisas e definitivas. Noutra modulação desta estética do grito, existem ainda os filmes que, numa certa continuação do cinema marginal, exploravam a exasperação como forma de ‘expiar’ da repressão, como vemos em certos filmes de Jorge Mourão. Mas de modo geral, a experimentação supe-



roitista inscreve-se no momento pós-tropicalista, onde a dimensão política da arte fragmentou-se em experimentos quase sempre aliados a uma espontaneidade radical e ligados a uma visceralidade existencial que buscava criar momentos de ruptura com a pesada ordem política e de mercado do ‘milagre’ conduzido pela ditadura militar. A consolidação da TV e do cinemão teriam raros contrapontos no universo audiovisual, já que as recentes vibrações tropicalistas endossavam — mesmo com sua larga irrisão — um convívio amistoso e fértil com a indústria cultural. E o Cinema Marginal não foge a esta regra, de maneira geral. No pouco que a tematizou, apenas o Super-8 opõe-se diametralmente a tudo que tivesse relação ou se referisse ao universo da TV. Pelo trabalho diferente de sua própria linguagem e temática, desde o início dos anos 70, o experimentalismo superoitista foi no audiovisual brasileiro o pólo mais vivo de negação ao que se fazia na TV, a sua antípoda visceral.