

Um projeto para a marginália:

alguns palpites sobre a mostra do Super-8 do Itaú Cultural

por Marcos Pierry

“Quem nasceu para Super-8 nunca vai chegar a cinemascope”. A frase, extraída dos diálogos de uma pornochanchada de 1975, ainda não perdeu sua carga de ironia. Um breve contexto de época não só é capaz de recuperar a força da piada, atribuída ao personagem de Cláudio Mamberti em *Luz, Cama, Ação!*, como também serve de entrada à reflexão em torno de um esforço recente que fez viajar pelo Brasil, e fora do país, um certo repertório de filmes rodados na mesma época com uso da pequena bitola. Naquele ano, entre inúmeros outros realizadores, Isay Weinfeld e Marcio Kogan (*Paixão Maldita*), Nelson Leirner (*Variações sobre um Tema de Steinberg*), Gabriel Borba (*Poesia e Vento*) e Luiz Alphonsus (*Rio de Janeiro*) produziram alguns das centenas – não seria exagero pensar até em milhares – de títulos em Super-8 assinados pela geração pós-tropicalista.

Enquanto a produção superoitista de caráter experimental e transgressivo era ignorada ou, quando muito, desqualificada pela *intelligentsia* do cinema, filmes como *Luz, Cama e Ação!* partiam para carreiras de sucesso. A pornochanchada de Claudio MacDowell, realizada em 35 mm, fazia uma bilheteria de 800 mil espectadores e ainda hoje pode ser conferida na programação do Canal Brasil. Depois de um ostracismo de mais de duas décadas, os filmes de Weinfeld e Kogan, Leirner, Borba e Alphonsus tiveram uma segunda chance. Não só integraram a mostra *Marginália 70 – o Experimentalismo no Super-8 Brasileiro*, exibida no Itaú Cultural, em São Paulo, em novembro de 2001, como fizeram parte da versão reduzida do evento, que viajou por 25 cidades do Brasil, França e México.

Calcula-se que a mostra itinerante, de março de 2002 a setembro de 2003, tenha somado um público superior a 20 mil pessoas. Dado o generalizado desconhecimento em torno da referida produção, tal margem de público representa uma vitória do projeto, que contou com a curadoria de Rubens

Machado Jr. e apoio logístico do Itaú Cultural. São filmes raros ou jamais vistos, que foram restaurados (parcialmente: limpeza, emendas, perfurações, além da banda sonora de alguns) e ganharam novas matrizes em beta digital com correção de cor. Dos 122 títulos recuperados e inicialmente mostrados em São Paulo, 31 foram escolhidos para a etapa itinerante do projeto.

Apesar dos sacrifícios obrigatórios em adaptações desse gênero, a mostra conseguiu reunir uma espécie de suco concentrado do que foi visto pelo público paulistano: levou trabalhos de Helio Oiticica, Lygia Pape, José Agrippino de Paula, Geneton Moraes Neto, Edgard Navarro, Ivan Cardoso, Jomard Muniz de Britto, Carlos Vergara, Torquato Neto e Claudio Tozzi, entre outros, a cidades como Rio Claro (SP) ou Goiânia (GO). O único longa-metragem exibido na mostra em São Paulo, *O Vampiro da Cinemateca*, de Jairo Ferreira, também foi escalado para percorrer o circuito itinerante. Os parceiros locais da mostra puderam optar por cópias em beta ou VHS. Como ocorrera em São Paulo, as mídias regionais acolheram a *Marginália 70* com relativo entusiasmo.

Linhas gerais como essas não permitiriam outro diagnóstico: o projeto cumpria seu objetivo de democratizar a apreciação de obras de difícil acesso. Em termos. O panorama geral, para uma mostra de tamanha amplitude, pode relevar algumas questões próprias a eventos com as características do *Marginália 70*, de pretensões revisionistas e totalizantes. Tinha-se ali, pelo crivo dos cineastas do Super-8, toda uma ‘nova’ reinterpretação do país para todos verem com, no mínimo, 20 anos de atraso. Ou seja, os filmes do pacote respondiam ao dilema de um Brasil cuja era estava por encerrar-se naquele começo de década de 80, mas que havia começado, do ponto de vista cultural e político, dez anos antes.

Se muitas das obras, com suas tematizações libertárias

em formulações de linguagem francamente anárquicas, podem ser vistas como uma reação ao quadro repressivo dos governos Médici e Geisel, outras se inscrevem no momento pós-conjuntural bastante reconhecível, a fase do chamado ‘entulho autoritário’. E como mensurar fronteiras e contaminações entre, por exemplo, uma emergente poesia marginal e um ‘segundo tempo’ da expressão dos neoconcretistas, que estavam em atividade, mesmo que ainda sem câmeras, desde os anos 60? Um arriscado efeito de superfície, enfatizado apenas pela filmografia de parte dos diretores, acaba por filiar quase toda a produção de um período tão vasto e diversificado a uma compreensão, bem clichê, diga-se, do Cinema Marginal e do Tropicalismo.

O denso monolito da expressão superoitista não prescinde de guias de leituras para ser compreendido. A recepção é truncada mesmo entre os cinéfilos e interessados; nada a espantar, tendo em vista o amplo caldeirão de propostas perpetrado pelos realizadores. Seria recomendável, assim, realizar palestras e debates em todas as paradas da *Marginália 70*, com a convocação dos próprios protagonistas do movimento para prestar testemunho e de estudiosos para as mediações conceituais. Isso somente ocorreu em Salvador, Recife e Fortaleza.

Em São Paulo, além de um debate caloroso, mediado pelo curador, com realizadores de três estados – Ivan Cardoso, do Rio de Janeiro; Edgard Navarro, da Bahia, e Jomard Muniz de Brito, de Pernambuco – contribuiu de modo positivo o fato de a mostra estar imersa nos vários desdobramentos do projeto *Anos 70*, do Itaú, que resgatava a música, a dança, a poesia e outras expressões da década, havendo, assim, uma maior força de contexto para a recepção dos filmes. O próprio catálogo da mostra traz sugestões de tópicos para a discussão na itinerância, que parecem ter sido ignorados, já que os mesmos citam filmes que não foram exibidos fora de São Paulo.

Antes de pisar no acelerador, talvez a *Marginália 70* precisasse rever com que bagagem iria chegar em cada parada; é ponto pacífico o caráter fortemente local da produção superoitista. Não faz sentido, por exemplo, que o público de Florianópolis tenha visto o mesmo número de filmes baianos

que a platéia de Salvador; e nenhum filme catarinense. Ao ganhar a estrada, portanto, a seleção de títulos mostrou a sua vulnerabilidade por conta da configuração pré-estabelecida e rígida. Ignorar as possíveis demandas locais pode ter custado uma redução de público em lugares como o Recife, cenário dos mais férteis no acontecimento do Super-8 setentista, que mobilizou uma platéia de apenas 180 pessoas, metade do público que ocorreu às sessões em Fortaleza e menos de um quarto do público total que foi conferir a *Marginália 70* em Mauá (789 pessoas).

Sem abrir mão de uma presumível representatividade nacional, a mostra poderia ter tentado uma terceira via, com mais filmes locais nas praças que assim justificassem. Coincidência ou não, José Umberto Dias, que com Robinson Roberto dirigiu, em Salvador, o premiado *Brabeza* (78), afirmou não ter comparecido ao debate na etapa baiana por considerar que a mostra não representou a ‘totalidade’ do que foi o Super-8 na terra de Glauber.

Outra consulta ao mapa de viagem do projeto mostra que Porto Alegre e Rio de Janeiro não estiveram presentes no roteiro, lacuna que beira o absurdo pelo papel fundamental que os realizadores cariocas e gaúchos (artistas plásticos, poetas, músicos etc) tiveram na produção em recorte, seja pela riqueza e quantidade de propostas, seja pela elaboração singular de uma representação do espaço urbano da cidade em filmes como *Relax Místico* (77), da dupla Giorgio Croce e Ragnar Lagerblad, *Carnival in Rio* (74), de Lygia Pape, e *Guilherme Mandaro* (76), de Luiz Alphonsus. De um outro olhar, bastaria a filmografia de um Ivan Cardoso, que lançou as bases de seu *terrir* ainda na fase Super-8, para justificar a passagem da *Marginália 70* pelo Rio de Janeiro. Sobre o Rio Grande do Sul, além da consistente obra do francês Raymond Chauvin (que se radicou em Porto Alegre nos anos 50), basta lembrar que o estado é, desde os anos 80, o mais fértil pólo da produção em Super-8.

Ocorre que o mecanismo foi inverso: a mostra só se dirigiu a cidades que solicitaram a itinerância (algumas mais de uma vez), conforme as regras do Itaú Cultural para o projeto. Nesse sentido, deve-se registrar o mérito da quebra de protocolo em relação à França, onde a mostra, ainda que reduzida a 22

títulos, chegou por iniciativa do próprio Itaú, contando com a participação do curador nas sessões realizadas no CinéAlternative, dentro da quinta edição do Festival du Cinéma Brésilien, além de projeções em mais quatro cidades — Toulouse, La Garde, Chambourcy e Estrasburgo.

Nos anos 70, apesar da defesa de nomes como Lygia Pape e Carlos Vergara, o Super-8 foi desautorizado por diretores do Cinema Novo como suporte autônomo capaz de atender a uma invenção criativa que desse conta de novas investigações de linguagem para a expressão cinematográfica. Essa é a versão que continua a valer nas bibliografias, inclusive em publicações recentes, dedicadas à história do audiovisual brasileiro, nas escolas de cinema, nos jornais, no ‘canal do cinema brasileiro’ e mesmo no debate cultural mais amplo, que não demarca o específico da produção elencada na mostra por relacioná-la, sem maiores conseqüências, às atividades das artes plásticas. Esquece-se até de que o pioneirismo, ainda que no aspecto técnico, das câmeras portáteis pertence ao Super-8, de fato a primeira bitola caseira, promovendo toda uma reinterpretação da subjetividade em nível doméstico-familiar a partir dos anos 70 (isso para ficar só no Brasil). *Marginália 70* foi ousada ao desafiar toda essa ordem de coisas. Ficou a dever, porém, um ‘projeto nacional’ ativo, coerente com seu objetivo.

Leia abaixo, entrevista de Rubens Machado Jr. a Marcos Pierry para a Revista Sinopse.

Sinopse: Como surgiu a mostra *Marginália 70*?

Rubens Machado Jr: Fui convidado pelo Itaú Cultural, em 2000, para fazer a curadoria de um ciclo de filmes experimentais, dado que eles tinham em vista um grande evento sobre o Brasil dos anos 70. Respondi ao convite com uma contraproposta: ou repetíamos os filmes do Cinema Marginal com um recorte meio deslocado para os 70, juntando uma dezena de filmes de artista rodados em 35 ou 16mm, filmes que todos já tinham visto afinal, aqui e ali, ou resgatávamos o que não se tinha mais visto desde então, esse ‘fabuloso colosso submerso’ do experimentalismo superoitista. Um ano e meio de contatos e pesquisa, desde janeiro de 2000. Primeiro, a partir de meu próprio arquivo de cineclubista e das bibliotecas paulistanas, e depois, aí entra o apoio logístico

do Itaú, com algumas poucas viagens e muitíssimos telefonemas, mapeei toda a produção.

Sinopse: Depois você partiu de seis ou sete centenas para ficar nos 122...

RMJ: Assustei-me com os números, pois presumia ser bom conhecedor dos festivais que freqüentei na época. Vi que isso não chegava a 20% e, em seguida, constatei que nem mesmo os superoitistas mais militantes da época conheciam. Falei muito com gente como o Jairo Ferreira e vi que mesmo os maiores acólitos só tinham visto um sexto dos filmes que selecionei (para não falar dos que listei ou vi). As viagens nos frustraram muito, pois vimos que os filmes quase nunca tinham condições de projeção e as poucas VHS telecinadas eram em geral velhas e horríveis. Redimensionamos então o projeto com a compreensão do Itaú. Pela quantidade de títulos foi preciso restringir muito ao experimental, deixando de lado muita coisa boa (e por vezes com nítidos traços experimentais) de animação, ficção e documentário. Era necessário trazer os originais a São Paulo para intervenções de restauro e permitir as minhas projeções de seleção. Depois, a devolução desses mais de 400 originais e a cópiagem digital dos selecionados. Trabalhamos com os restauradores Patrícia de Filippi e Carlos Eduardo Freitas e toda a produção foi da equipe do Itaú. Em seguida fizemos o catálogo, e a sua versão ampliada, no sítio do Itaú Cultural. Trabalho agora na USP sobre um livro de análise dessa produção.

Sinopse: Não houve nenhuma oportunidade anterior em que as pessoas puderam assistir a pelo menos parte dos filmes da mostra?

RMJ: Poucos, em geral filmes de artistas plásticos, como Antonio Dias, ou os recifenses em geral, pois na cidade os superoitistas continuaram reconhecidos por suas atividades posteriores, o que tem ocasionado de lá para cá algumas retrospectivas. Mas Recife é, nesse sentido, uma grande exceção. Podem-se fazer projeções públicas em Super-8 a qualquer momento, há conservação de filmes e projetores nas principais instituições. No resto do país houve má conservação, esquecimento, perda, falta de condições de projeção, o que

vale dizer ostracismo e, logo, a sua proscrição no que entendemos hoje por nossa história dos meios audiovisuais.

Sinopse: Que tipo de impacto você acredita ter tido a questão do suporte na divulgação e recepção da mostra?

RMJ: Questão interessante, eu tendia a crer às vezes que o preconceito que existia na época, hoje já não teria mais sentido, ao menos no meio cinéfilo ou cinematográfico propriamente dito. Ledo engano, talvez o preconceito tenha desaparecido para o grande público do circuito cultural, sobretudo do circuito artístico. Mas nesse campo, já nos anos 70, o preconceito era irrisório. Creio, ao contrário, que ainda hoje, sobretudo entre cineastas, críticos e cinéfilos, o preconceito não só existe ainda como provavelmente aumentou. É só ver o público que acorre aos festivais de Super-8 que têm ressurgido, ou ao público que tem conferido a itinerância da mostra *Marginália 70*, mesmo por ocasião do seu lançamento em São Paulo, com alguma presença, ainda que discreta, na mídia.

Sinopse: Mas o cinéfilo paulistano costuma ter uma receptividade quase irrestrita a mostras e ciclos especiais. É possível afirmar que a *Marginália 70* não encontrou o seu público?

RMJ: Não se viam jamais cineastas, atores, produtores, e nem mesmo críticos. Pesquisadores universitários tampouco, com raras exceções. Os cinéfilos, que a gente conhece muito bem do circuito das sessões especiais, quase nada. Não precisa ir longe, mesmo o pessoal mais próximo, como o da Revista *Sinopse*, passou batido; surpreendeu-me até quando o Alcoforado lembrou de incluir o evento neste número. Mas em geral havia, sim, muito estudante jovem, e não só de arte, uma moçada que não sei direito de onde veio. Talvez tenha razão o Robert Kurz, que, em artigo publicado há pouco, depositava mais esperança na turma de menos de 25 anos, dando como comprometida a que ele chama de ‘juventude dourada’, hoje com 25-45 anos, iludida por dois decênios de ciberprogresso neoliberal. Há no evento do Itaú Cultural, é claro, o problema dos espaços usados terem um público X, a divulgação que certamente não chegou onde mais devia, e de modo talvez mais atraente.

Sinopse: Mas houve, mesmo sem alarde, matéria nos principais jornais.

RMJ: Era, portanto, de se esperar, já na mídia e também no público uma repercussão maior senão quantitativa, ao menos qualitativamente. A revista *Época* fez uma matéria um tanto rasa há alguns meses sobre a retomada do Super-8 e não só por não ter mencionado a mostra *Marginália*, ainda itinerante, ou qualquer referência mais séria ao superoitismo anterior (para não falar das fortes tradições pouco lembradas e pouco consideradas do cinema independente em nosso país), mas também por pintar a coisa quase como animação excêntrica de jovens brincalhões. Matéria assinada pelo Cléber Eduardo, que eu considero um bom crítico, dentre os melhores da grande imprensa. Enquanto isso, esses mesmos jovens têm chamado os velhos superoitistas de antanho para homenagens em seus novos festivais, têm me procurado também, por exemplo, para os júris, e estavam presentes sem dúvida naquele ralo público do *Marginália 70*. Obra rara e inédita para a mídia precisa ser ritualizada via mito do Autor X, do Artista Y. E é possível que, ali, tivéssemos um ritual estranho demais. Pois misturavam-se muitos mitos ao mesmo tempo, constelações abruptas, pouco identificáveis pelo seu desenho ecumênico. Apenas a rubrica *Anos 70* restou como um apelo indiscutível, mas revelou-se também limitado, e talvez pelos mesmos motivos, a saber, a sua aspereza ou resistência aos padrões atuais da indústria cultural.

Sinopse: Nesse ponto, são inevitáveis as conclusões fatalistas em que se verifica um circuito cultural submetido a padrões bem definidos e muito incipiente para abrigar determinadas propostas. Talvez a *Marginália* tenha sido vítima do próprio veneno.

RMJ: Os cineastas, assim como os cinéfilos e a crítica (universitária ou não), não mais pensam em cinema naquela velha chave Indústria & Arte. No Brasil, recalcou-se muito o debate em 20 anos, até pela massacrante instabilidade do suporte à produção. Cresceu a vontade legítima, profunda e meio cega de se chegar um dia à indústria. Não deixa de ser saudável, se não esquecemos o lado da arte, como acontece. Nas novas enciclopédias nacionais, mesmo no caso da Miranda & Ramos,

adotam-se os longametragistas, entre outros critérios super-industrialistas, a meu ver pouco críticos. O certo seria falarmos em pseudo-industrialismo. Todos os balanços da retomada que estão saindo só pensam no cinema industrial. Mesmo quando se fala de curta ou até de experimental, o sentido perdeu o lastro de antes, ou deslocou-se de campo, foi para o museu, é como se fosse outro fenômeno. Há o caso singular e auspicioso do Carlos Adriano, há o pessoal do vídeo por outro lado, e o ressurgimento da produção e de festivais de Super-8. Daria até para dizer que a retomada do Super-8 não tem nada a ver com a dita Retomada do Cinema Brasileiro. Tampouco Arthur Omar, Éder Santos e um monte de curtametragistas interessantes. E quando há debate estético, como começa a acontecer, só interessa mesmo se for sobre os últimos lançamentos do circuitão. O resto anda muito setorizado ainda, apesar de esforços em contrário. O vídeo continua redescobrendo todas as pólvoras. Até o grande ecumenismo do Arlindo Machado, que é formidável, reconheçamos, conseguiu ignorar o Marginália 70 em seu livro recém-lançado dentro do próprio Itaú Cultural.

Sinopse: Até que ponto o contexto de época (da produção dos filmes) foi contextualizado no âmbito específico da itinerância? A temporada inicial no Itaú teve a vantagem de contar com os outros desdobramentos do projeto, que abordavam simultaneamente outras expressões.

RMJ: Eu creio que a itinerância ressentiu-se de algum modo de não possuir meios de fazer o contexto da grande exposição paulistana. Propus ao Itaú que se buscasse em cada cidade um diálogo com os ecos locais da produção superoitista e/ou experimental, que a maioria delas mantém em suas peculiaridades até hoje. Por exemplo, apenas uma sessão de abertura com obras locais não presentes na mostra, debates com figuras correlatas da cidade, pois já tinha tudo isso no mapeamento

que fiz. Eu havia compreendido o quão profundamente localista fora o experimentalismo do Super-8 em seu desenvolvimento geral no Brasil dos anos 70. Tenho certeza que as polêmicas se reacenderiam, a itinerância marcaria bem mais. Porém o Itaú não teve sensibilidade ou flexibilidade para alterar o seu padrão rígido e precário de difusão. É muito prepotente e ‘paulista’ (no pior sentido) ir a Recife, Salvador ou Curitiba explicar e mostrar o que foi o superoitismo (para eles, que o viveram tão intensamente) e ainda sem levar sequer os filmes locais que fizeram parte do resgate e estavam na mostra paulistana.



Sinopse: De onde vem o seu interesse pelo cinema experimental?

RMJ: Trabalho com isso desde os tempos da revista Cine-Olho e dos cineclubes universitários da década de 70, quando organizamos o Cineclubefau e o CINUSP, junto com a reconstrução dos DCEs livres. E, mais tarde, nos cinco anos em que morei em Paris, tive a chance de ver quase tudo aquilo que no Brasil era ultra-espórado de se ver e que sabíamos da existência só por alguns livros importados. Vi que aquilo que os EUA e a

Europa chamam de Cinema Experimental, nós de fato desconhecíamos quase por completo, estávamos, e estamos ainda, fora do circuito. Em seguida, me perguntei se o nosso próprio experimental não nos era desconhecido também. Desde os anos 80, eu vinha relacionando a história do cinema com as matérias que ensinava na Belas Artes, história da arte e da arquitetura, tema também dos meus trabalhos de pós-graduação. A partir de 1998, minhas pesquisas na ECA convergiram de vez para o filme de artista e o cinema experimental brasileiro.

