

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Maria de Oliveira Barra Costa

JUVENTUDE E CINEMA NOS ANOS 1970:
a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8

PPGCOM/ UFJF
Fevereiro de 2017

Maria de Oliveira Barra Costa

JUVENTUDE E CINEMA NOS ANOS 1970:

a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Christina Ferraz Musse.

Juiz de Fora
Fevereiro de 2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Costa, Maria de Oliveira Barra.

Juventude e Cinema nos anos 1970 : a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 / Maria de Oliveira Barra Costa. -- 2017.

228 p. : il.

Orientadora: Christina Ferraz Musse

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2017.

1. Super 8. 2. Juventude . 3. História oral. 4. Memória. 5. Narrativa . I. Musse , Christina Ferraz, orient. II. Título.

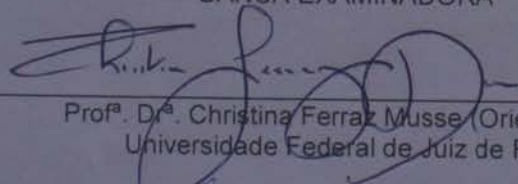
MARIA DE OLIVEIRA BARRA COSTA

JUVENTUDE E CINEMA NOS ANOS 1970: A I MOSTRA DE JUIZ DE FORA
DO CINEMA SUPER 8

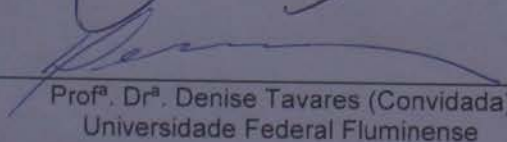
Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Área de
Concentração Comunicação e
Sociedade, da Faculdade de
Comunicação da Universidade
Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 16 / 02 / 2017

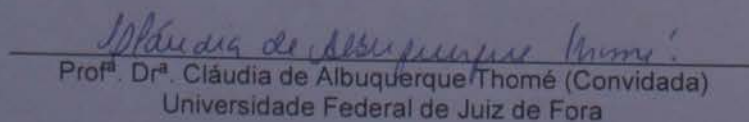
BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dr^a. Christina Ferraz Musse (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof^a. Dr^a. Denise Tavares (Convidada)
Universidade Federal Fluminense



Prof^a. Dr^a. Cláudia de Albuquerque Thomé (Convidada)
Universidade Federal de Juiz de Fora

*À minha família, principalmente meus pais, Francisco e Adriana, e minha irmã, Mariana.
Sem eles, nada seria possível.*

Ao meu amor, Lucas, por sempre me apoiar e estar presente.

*A todos meus amigos, pelo carinho e companheirismo, e ao JG, que embarcou nas minhas
ideias.*

*Aos meus mestres, em especial, à Christina Musse, por sempre me incentivarem a buscar o
meu melhor.*

Aos superoitistas e entrevistados do trabalho, pelas memórias.

RESUMO

I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, de 1979, como síntese de um momento de ruptura no país, em que havia: abertura política, que levou ao fim da ditadura civil-militar; nova tecnologia do Super 8 (a indústria cria um equipamento que permite mudança na linguagem cinematográfica); e emergência do jovem como sujeito contestador e, portanto, provocador de mudanças sociais. Foi desenvolvida uma análise dos filmes apresentados no evento e as respectivas influências na construção das narrativas cinematográficas amadoras idealizadas por esses jovens, no final dos anos 1970. A pesquisa bibliográfica compreende estudos sobre memória e arquivo, com autores como Michael Pollak, Andreas Huyssen, Paul Thompson, Pierre Nora, Jacques Le Goff e Verena Alberti. Sobre o movimento superoitista, Flávio Rogério Rocha, John David Beal, P. Dargy e N. Bau foram essenciais. A pesquisa utiliza a metodologia da história oral, e, por meio do depoimento de cinco participantes da mostra, busca reconstituir o clima da época e a relação dos realizadores com o cinema. Tais relatos são complementados pela pesquisa documental, executada em acervos públicos e pessoais, e que se constitui em matérias jornalísticas, documentos da época e os filmes (poucos deles digitalizados atualmente) exibidos durante o evento. Entre os diretores, foi possível perceber que muitos começaram a filmar pela necessidade de expor suas ideias, e o Super 8, mais barato e de fácil manuseio, mostrou-se o formato ideal para tal fim.

Palavras-chave: Super 8; Juventude; História oral; Memória; Narrativa.

ABSTRACT

The I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, from 1979, as a synthesis of a moment of rupture in the country, where there was: political opening, which led to the end of the civil-military dictatorship; new technology from the Super 8 (the industry creates a device that allows to change the cinematographic language); the emergency of the youth as an answering subject and therefore a provocateur of social change. Analysis of the films in the event and the respective influences in the construction of amateur cinematographic narratives idealized by these young people in the late 1970s. The bibliographic research includes studies on memory and archives, with authors such as Michael Pollak, Andreas Huyssen, Paul Thompson, Pierre Nora, Jacques Le Goff and Verena Alberti. On the superoitist movement, Flávio Rogério Rocha, John David Beal, P. Dargy and N. Bau were essential. The research uses oral history methodology, and, through testimonial of five participants of the festival, seeks to reconstitute the climate of the time and the relationship of filmmakers with cinema. These reports are complemented by the documentary research, executed in public and personal collections, and that are constituted in journalistic matters, documents of the time and the films exhibited during the event. Between the directors, it was possible to realize that many of them became to film to expose their ideas, and the Super 8, cheaper and easy handling, proved to be the ideal format for that purpose.

Key words: Super 8; Youth; Oral history; Memory; Narrative.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A MEMÓRIA RECENTE COMO RESSIGNIFICAÇÃO DO PASSADO	13
2.1 A MEMÓRIA PARA RECONSTITUIR UMA ÉPOCA	14
2.2 HISTÓRIA ORAL: A RUPTURA COM A TRADIÇÃO	23
2.3 OS ARQUIVOS COMO RASTROS E VESTÍGIOS DO PASSADO	31
3 O CONTEXTO CULTURAL E O PROTAGONISMO DO JOVEM.....	37
3.1 O GOLPE E A RESISTÊNCIA AO REGIME MILITAR.....	38
3.2 A SÉTIMA ARTE COMO FORMA DE EXPRESSÃO.....	44
3.3 O MOVIMENTO CINECLUBISTA NO BRASIL.....	47
3.4 A TRADIÇÃO CINEMATOGRAFICA EM JUIZ DE FORA E O CEC.....	53
4 AS POSSIBILIDADES DO SUPER 8	59
4.1 O SUPER 8 PELO BRASIL: EVENTOS DEDICADOS EXCLUSIVAMENTE À BITOLA	60
4.2 EFEITOS ESPECIAIS E NÃO ESFORÇO ESPECIAL: AS INOVAÇÕES DO FORMATO.....	66
4.3 A PELÍCULA E SUAS PARTICULARIDADES	75
5 MEMÓRIAS DE UMA DÉCADA: OS PARTICIPANTES DA I MOSTRA DE JUIZ DE FORA DO CINEMA SUPER 8	86
5.1 A MOSTRA JUIZ-FORANA NA IMPRENSA.....	86
5.2 MEMÓRIAS E DEPOIMENTOS DOS PARTICIPANTES DA MOSTRA.....	96
5.2.1 Márcio Assis: do Super 8 à fotografia	97
5.2.2 Toninho Buda e a Sociedade Alternativa	106
5.2.3 Arthur Lobato: uma vida dedicada ao cinema	120
5.2.4 Álvaro Lobo: artista plástico no mundo da sétima arte	131
5.2.5 Marcelo Mega: interesse pelo cinema desde a infância.....	137
5.3 O QUE UNIA OS JOVENS	149

6 CONCLUSÃO	158
REFERÊNCIAS	162
APÊNDICES.....	168

1 INTRODUÇÃO

A dissertação estuda a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, de 1979, como síntese de um momento de ruptura, em que havia: abertura política no Brasil, que levou ao fim da ditadura civil-militar; nova tecnologia do Super 8 (a indústria cria um equipamento que permite mudança na linguagem cinematográfica); emergência do jovem como sujeito contestador e, portanto, provocador de mudanças sociais. Ao longo do trabalho, elaborou-se um panorama geral sobre a produção audiovisual de bitola Super 8, e recuperou-se a conjuntura histórica da mostra na cidade, por meio de documentos impressos, acervos particulares de imagens e entrevistas com os participantes do evento.

Dezenas de festivais destinados à bitola nanica foram realizados pelo Brasil. Destaca-se a década de 1970 como momento em que o Super 8 ganhou espaço no país. Quando surge, o formato se generaliza por todo o mundo, e, nesta década, alastra-se pelo Brasil, ganhando maior divulgação na área da produção cultural e tornando-se um movimento expressivo.

O filme de Super 8 era caracterizado por alguns elementos peculiares, como possuir pouco mais de três minutos para fazer o registro. Os cineastas tinham tempo limitado para registrar uma imagem na película, se comparado às câmeras digitais. No quesito custo, o Super 8 tinha um valor cinco vezes menor do que a película de 16 mm e até vinte vezes menor do que a de 35 mm. Apesar disso, o valor ainda era alto, o que atraía apenas as pessoas que tinham verdadeiro interesse e condições para adquirir o equipamento.

A montagem das produções era feita à mão, e o filme era cortado e emendado com fita adesiva ou cola especial. Todo o trabalho artesanal de revelação e de edição dos filmes fortalecia a relação de afetividade dos jovens cineastas com o trabalho. A qualidade da película e o preço mais barato colaboraram para a propagação do formato. O Super 8 apresentava outras características próprias, como o carregamento automático do cartucho e a perfuração reduzida. Uma vez carregada, não era mais necessário abrir a câmera para inverter o cartucho, como era feito no 8mm, o que evitava a interrupção da gravação.

Por meio das entrevistas com os participantes da mostra, jornais, documentos publicados na época e pela bibliografia empregada, traçamos um panorama sobre a cultura do período da I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 e seus antecedentes. Cinco participantes, dos treze cineastas amadores, foram entrevistados para entendermos os filmes exibidos, dentro do contexto histórico, e compreendermos as temáticas tratadas, a escolha do Super 8, pelos jovens, como maneira de expressarem suas angústias e vontades. Todas as

gravações das entrevistas com essas fontes foram feitas em suporte digital, com duas câmeras e captação de áudio. Buscamos também saber quem era o público da mostra, quais eram as dificuldades de produção, considerando a fase ainda muito artesanal, e se existia uma vontade ou impulso de se formar arquivo com os filmes. O intuito das entrevistas foi fugir da narrativa histórica, considerada a oficial, para que possamos criar uma nova forma de repensar e interpretar o passado.

Arquivo, nesse sentido, é encarado como vestígio ou rastro do passado. O Super 8, atualmente, começa a ser usado para se construir acervos, passando a ser legitimado como documento. Essa valorização é algo recente, tendo em vista que, anteriormente, os registros domésticos e aqueles feitos pelos cineastas amadores não eram vistos como importantes, no sentido de servir como arquivo ou registro de uma época. Muitas vezes, inclusive, esse material se perdeu por falta de armazenamento adequado.

É importante, portanto, que a memória das pessoas envolvidas com essas produções seja recuperada, assim como os filmes. O resgate das películas, no entanto, não é um trabalho tão simples. O processo de digitalização adequado do Super 8 é relativamente alto (algo em torno de R\$ 20,00 por minuto de filme¹) e exige muito cuidado, porque, como o formato é reversível (não apresenta negativo), ele é “filho único” – se a película não for manuseada com o devido cuidado pode se perder para sempre.

Muitas produções culturais do período da ditadura são recuperadas atualmente por meio dos relatos e lembranças dos que viveram naquela época, em que havia censura e repressão às manifestações públicas. O período, em que a maioria dos filmes inscritos na mostra foi gravada, já era um momento de início da abertura política no Brasil. Entretanto, a conjuntura anterior, da metade da década de 1960 até meados da década seguinte, aponta para a existência do protagonismo juvenil, em que jovens criam diversos movimentos ao redor do mundo, relacionados à política, à sexualidade ou às drogas. Nos Estados Unidos, acontecem vários protestos contra a participação na Guerra do Vietnã, e surgem o movimento hippie e a contracultura. Na França, o movimento de Maio de 68 começa com uma série de greves estudantis, que condenavam a estrutura acadêmica conservadora, e se amplia até se tornar a greve geral dos estudantes, as ocupações e paralisações em fábricas do país. No Brasil, o ano de 1968 foi marcado pelo decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que vigora até 1978, o qual restringe grande parte dos direitos constitucionais dos cidadãos.

¹ Valor retirado do site <www.telecinagem.com.br>, que trabalha com o serviço de telecinagem em São Paulo. Além disso, estão incluídos os gastos com o correio.

Movimentos cinematográficos anteriores a esse período e também os que existiram durante a ditadura, como o Cinema Novo, o Cinema Marginal, o cineclubismo brasileiro e, em Juiz de Fora, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), foram alvos desse estudo, pois influenciaram, de uma maneira ou de outra, os jovens a fazerem cinema. Juiz de Fora apresenta uma tradição cinematográfica que se inicia no século XIX, se intensifica a partir da década de 1920, com a criação do Cinepopular, e continua, ao longo dos anos, com os cinemas Variedades, Polytheama, Ideal e Paz, e, nos anos 1950, com os nove cinemas que Juiz de Fora possuiu, como o Cine-Theatro Central, o Palace e o Excelsior. O cineclubes CEC, fundado em 1957, atuou como importante espaço de sociabilidade, de troca de informações e conhecimentos daqueles jovens interessados pelo cinema.

A presente pesquisa pretende, portanto, discutir as questões relativas à memória, resgatando as lembranças daqueles cineastas juiz-foranos que viveram o momento de abertura política no Brasil. Para tanto, utilizamos autores que discutem o tema, como Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Andreas Huyssen e Pierre Nora. A história oral, metodologia utilizada nas entrevistas, vem amparada pelos conceitos de Paul Thompson, Jacques Le Goff e Verena Alberti. Em relação ao movimento superoitista, utilizamos autores estudiosos do formato, como Flávio Rogério Rocha, John David Beal, P. Dargy e N. Bau.

A trajetória da pesquisa transcorreu em fases distintas. Em primeiro lugar, determinou-se o problema, tema e objeto de análise, e, em seguida, o estudo bibliográfico em busca da fundamentação teórica. A partir disso, partiu-se para a parte empírica e prática do trabalho, de elaboração das entrevistas, execução das mesmas, por meio da metodologia da história oral, e pesquisa em acervos público e particulares para obtenção de documentação, fotografias e matérias jornalísticas da mostra.

O segundo capítulo aborda a questão da memória e da importância de estudá-la, especialmente no âmbito recente; a história oral como metodologia de pesquisa empregada na dissertação; e o arquivo como vestígio e rastro dos acontecimentos passados (objetos, como o Super 8, que foram abandonados anteriormente e tornam a ter importância para recordarmos o que já não existe mais).

O terceiro capítulo faz a contextualização histórica dos movimentos culturais e também políticos que aconteciam em torno do mundo e no Brasil, que estão em alta no final da década de 1960 e início da década de 1970, destacando o papel do jovem nesse processo. A juventude teve papel fundamental nesse processo, como elemento que buscava a transformação da sociedade das mais variadas formas: pela música, pelo teatro e também pelo cinema. Além disso, trata sobre o tema cinema, e, desta maneira, traz movimentos que, de

certa forma, influenciaram alguns dos cineastas amadores que participaram da I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 a seguirem pelo caminho da produção cinematográfica.

O quarto capítulo especifica o lançamento do Super 8 no mundo e no Brasil, amparado pela divulgação de publicidades – em sua maioria, voltadas para os jovens. Nesse capítulo, tratamos ainda sobre as peculiaridades e especificidades da bitola nanica, como o pouco tempo disponível para gravação e o carregamento automático do cartucho. Além disso, fazemos um levantamento sobre trabalhos acadêmicos que mapeiam o movimento superoitista pelas diferentes regiões brasileiras, para se ter a ideia de como as manifestações se comportavam em cada lugar.

O último capítulo direcionou-se especificamente à elaboração de perfis dos participantes da mostra, por meio de entrevistas e da pesquisa de campo, abrangendo a elaboração e realização dos encontros com os participantes e a tentativa de obtenção dos filmes digitalizados. Em alguns casos, isso foi possível, mas em outros, não. Os motivos se concentram, especialmente, no custo alto do processo de telecinagem, mas serão mais bem especificados e explicados ao longo do trabalho. Por fim, analisou-se todo o material recolhido para elaboração das considerações acerca dos objetivos propostos previamente.

2 A MEMÓRIA RECENTE COMO RESSIGNIFICAÇÃO DO PASSADO

O presente capítulo pretende tratar a questão da memória e da importância de se estudá-la, especialmente no âmbito recente. Para recolher os elementos necessários ao trabalho, é preciso discutir o conceito a ser utilizado e, a partir dessa perspectiva, por quais meios é possível apreendê-lo e captá-lo. Porém, não se pode definir memória como um único conceito homogêneo, do mesmo modo que as memórias podem ser múltiplas. Ela é, antes de tudo, uma constituição do passado, realizada e renovada no presente.

A preservação das lembranças e recordações é um tema em voga nos últimos anos, assim como a preocupação com a conservação de registros que relatam fatos marcantes para a sociedade ou para um grupo específico. Alguns autores discutem a memória como um fenômeno social, classificando-a como coletiva ou individual – como fazem Maurice Halbwachs e Michael Pollak. A sociedade como produtora de conhecimento deve também preservar a sua cultura e história, pois delas originam as identidades do povo.

A história oral também será foco deste capítulo. Vamos utilizar conceitos de Paul Thompson, Jacques Le Goff e Verena Alberti, autores que discutem essa metodologia. A história oral pode ser entendida como uma maneira de se romper com a tradição e do que se conhece como verdade, por meio de visões de testemunhas dos acontecimentos, que nem sempre são consideradas pela história oficial ou história dominante. Podemos enxergar essa metodologia, assim, como um instrumento de mudança do sentido social da história e de ressignificação do passado. A oralidade e a narrativa podem contribuir para a relativização das interpretações que valorizam o todo em detrimento do particular.

Por fim, é importante abordar a questão do arquivo como vestígio e rastro dos acontecimentos passados. Os arquivos que foram abandonados anteriormente voltam a ter importância e passam a ser utilizados para recordarmos o que já não existe mais. Porém, é importante pontuar que, nem sempre, quando os filmes eram gravados, as pessoas tinham o objetivo de formar arquivo – a ideia de preservação é bastante recente, tanto que muito material se perdeu com o tempo. A preservação do arquivo, seja ele escrito, oral ou filmado, serve como o registro de uma época, o que colabora para a compreensão da cultura, dos costumes, das ideias e dos conhecimentos do período.

A reconstrução da memória recente precisa ser feita e pode ser realizada por meio da metodologia da história oral, mas empregando-se também arquivos, documentos e outras fontes, como fotografias, que guardam reminiscências, resíduos e rastros do passado.

2.1 A MEMÓRIA PARA RECONSTITUIR UMA ÉPOCA

Atualmente, existe um “boom da memória”, atestado pela intensificação do consumo de produtos com marcas nostálgicas, como os objetos *vintage* e a moda retrô. Um exemplo disso é o relançamento da câmera Super 8 (objeto de estudo desta pesquisa) pela empresa Kodak, repaginada para o digital, em 2016, custando entre US\$ 400 e US\$ 700. Segundo a empresa, ela foi influenciada pela “ambição de colocar as câmeras 'Super 8' nas mãos de uma nova geração de cineastas, assim como responder às necessidades de diretores renomados, cineastas “*indie*”² e outros que apreciem a arte de fazer cinema” (KODAK, 2016).

Os 50 anos do golpe militar, completados no dia 31 de março de 2014, a criação da Comissão Nacional da Verdade, sancionada em 2011 pela presidenta Dilma Rousseff, e o lançamento do livro “Memórias da Repressão – Relatório da Comissão Municipal da Verdade”, no dia 1º de julho de 2015, em Juiz de Fora, são exemplos de como a memória é tema recorrente e repensado, tanto no âmbito nacional, quanto no municipal. Os discursos testemunhais são importantes nesses casos para trazer à tona os atos violentos praticados na época da ditadura, relatos que foram abafados e quase desapareceram, porém, hoje, são disponibilizados ao público. A reconstituição de uma época está tendo como fonte principal a memorialística. Mais do que isso, se incorporam essas memórias vívidas, antes marginalizadas e silenciadas, à construção de novas identidades.

De acordo com Andreas Huyssen, o crescimento da cultura da memória “elevou-se na década de 1970, ganhou força na década de 1980 e atingiu proporções inflacionárias na década de 1990” (HUYSSSEN, 2014, p. 195). Huyssen (2000) atenta ainda para a mudança no comportamento humano ao dar valor ao passado em oposição à excessiva importância que se dava ao futuro no início do século XX. O autor verifica que a cultura modernista se fundamentava no ideal de “futuros presentes”, e que a nostalgia se sobrepõe ao futurismo, a partir dos anos 1980, passando, então, a cultura geral a estimar os acontecimentos passados. Para ele, nunca se deu tanta atenção ao passado como a sociedade contemporânea faz – com a construção, por exemplo, de monumentos, museus e bibliotecas.

Porém, Huyssen atenta para o processo de instrumentalização da memória, diferente da sua emergência como instituição social. O autor aponta para a crescente

² O termo é a abreviação de “*independent*” e faz referência, na indústria cultural, a produtores, artistas e músicos que não possuem contratos de publicação e distribuição com grandes empresas e lançam seus projetos de maneira independente. “Indie” também pode ser considerado um estilo musical.

comercialização da memória, a partir da década de 1980, pela indústria cultural do ocidente. Huyssen descreve ainda uma disseminação da cultura da memória em nível global, dizendo que ela “se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta” (HUYSEN, 2000, p. 16). Apesar disso, mesmo que os discursos de memória se pareçam com um fenômeno global, em sua essência, estão relacionados à história de cada nação e estado.

Para Jesus Martín-Barbero (2000), o “*boom* da memória” é decorrente da crise moderna em relação ao tempo. Esse *boom* pode ser observado em vários fenômenos, como o aumento e a expansão dos museus e memoriais, a restauração dos velhos centros urbanos e de objetos pessoais antigos, o crescente interesse pelas biografias e autobiografias, os *remakes*, e a moda retrô, tanto na arquitetura, quanto no vestuário e na música.

Esse desejo pela memória tem como contraponto o fato de a sociedade contemporânea ser chamada de sociedade sem memória, pela memória “curta” dos indivíduos, e pela necessidade, cada vez maior, de se criarem dispositivos para armazenar a memória ou os dados em geral. Esse movimento de retorno à memória, segundo Pierre Nora, no artigo “Entre Memória e História: a problemática dos lugares” (1993), fez com que historiadores buscassem arquivos que a mantivessem preservada. No início, a escrita era a responsável por isso, mas, com a chegada das novas tecnologias, a partir do século XX, essa perspectiva de suportes inéditos se amplia cada vez mais:

O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma experiência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (NORA, 1993, p. 14)

Os mecanismos da memória estão ligados diretamente ao armazenamento de informações, como um tipo de inventário pessoal ou coletivo. Memorizar, portanto, pode ser compreendido como a capacidade de conservar um acontecimento na memória, semelhante a “salvar” um arquivo em um dispositivo digital. Rememorar, por sua vez, seria “acessar” esse arquivo, ou seja, representar algo do passado no presente, a partir de uma determinada lembrança. Entretanto, diferente da máquina, o ser humano não pode apenas querer acessar determinada informação: recordar é um processo ativo, que passa por modificações, conforme as variadas experiências de vida.

Essa busca pela memória muda a relação que as pessoas têm com o passado, que necessita ser revisitado ou revisto, por conta da rapidez e correria do cotidiano e do desenvolvimento da tecnologia de informação. Nesse contexto, por meio das narrativas de

memória, é possível haver uma ressignificação do passado. De acordo com Nora, a memória é sempre vivida, seja de forma física ou afetivamente. Entretanto, o autor afirma que se fala muito de memória, porque esta não existe mais: há locais de memória, e não mais meios de memória.

Os lugares de memória teriam nascido, portanto, do fato de não existir a memória espontânea, se fazendo necessária a criação de documentos e arquivos. Esses lugares de memória se baseiam em três pontos principais: são materiais, porque se apoiam em plataformas, podendo ser apreendidos pelos sentidos; são funcionais, já que têm a função de servir de alicerce para as memórias coletivas; e simbólicos, no caso, onde a memória coletiva se expressa e se revela.

Os lugares de memória seriam a história que possui restos de memória, e, não apenas memórias, já que não são mais vividas, e existe o reconhecimento do passado, sendo, inclusive, arquivadas em museus, santuários ou documentos. Segundo Nora, as questões culturais da atualidade estariam posicionadas entre o respeito ao passado e o sentimento de pertencimento. Desta maneira, os lugares de memória definem o desejo de se retomarem as cerimônias representadoras de cada segmento, como modo de diferenciação e auto reconhecimento, resgatando, assim, o sentimento de pertencimento grupal.

Para Nora, à medida que a memória tradicional, ou seja, a memória hegemônica e monumental desaparece, os indivíduos se sentem na obrigação de juntar vestígios e documentos, registrando os acontecimentos. Antes, no tempo clássico, a produção de arquivos era restrita às grandes famílias, ao Estado e à Igreja, passando pela democratização ao longo dos anos. A memória é proveniente do exterior e cada um a interioriza. Nora descreve que a “passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade para revitalização de sua própria história” (NORA, 1993, p. 17). Os lugares de memória pertencem, portanto, a dois domínios: “simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos a mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração” (NORA, 1993, p. 21).

Os lugares de memória se materializam para que as pessoas não se percam no esquecimento ou no que o autor chama de eterno presente, ou seja, o passado que cede o lugar à aceleração. Os responsáveis pela preservação do que passou e dos vestígios e fragmentos são os narradores, os biógrafos, os museólogos, os profissionais da história e os arquivistas – indivíduos que fazem de documentos, arquivos e museus, lugares de memória. Se Nora fala sobre todos esses acervos, temos que abordar também os acervos pessoais, de pessoas comuns, que passam a ter valor e a constituir registro importante para a história.

Nora alega também que os termos “memória” e “história”, apesar de fazerem referência ao passado, não podem ser confundidos. Enquanto a primeira é absoluta e suscetível a todas as manipulações, a segunda reconstrói o que não existe mais, sendo relativa e mantendo a tendência ao universal, ou seja, repetindo as tradições impostas ao longo dos anos. Nora fala ainda que, enquanto existir o rastro, a distância ou algum tipo de mediação, nos deparamos com a história e não com a memória. A memória é coletiva, plural, múltipla e individualizada – por outro lado, a história tem um caráter universal, e, portanto, “pertence a todos e a ninguém” (NORA, 1993, p. 3). Para o autor, a memória se encontra em constante evolução, “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993, p. 3). Em oposição, a história é uma espécie de recomposição incompleta e problemática do que não existe mais, ou seja, ela é uma representação do passado. A memória, por sua vez, é atual e um elo no presente.

Se, anteriormente, falava-se que memória e história estavam em constante oposição: esta criticava e tentava desqualificar a primeira, classificando-a como suspeita, atualmente, ambas dialogam mais. As duas estavam relacionadas como meio de ligação ao passado, e, atualmente, a história está mais atrelada aos vestígios do acontecimento do que com a memória em si.

Pode-se traçar, neste ponto, um paralelo com o trabalho de Michael Pollak (1992), segundo o qual, a princípio, a memória é vista como um fenômeno pessoal e próprio do indivíduo. Entretanto, Pollak cita Maurice Halbwachs, que, nos anos 1920, havia dito que a memória, na verdade, é construída coletivamente, podendo ser entendida como um fenômeno social, sujeito a constantes mutações. A principal questão na obra de Halbwachs perpassa a tese de que a memória individual existe a partir da memória coletiva e as lembranças são formadas dentro de um grupo e inspiradas por ele. Fazer parte de vários grupos, desde a infância, segundo o autor, está na base da formação de uma memória autobiográfica e pessoal. Ele explica que a memória individual existe, assim, a partir da coletiva e apresenta um ponto de vista dos acontecimentos ou fatos, ou seja, por meio de recordações criadas por inúmeros cruzamentos da memória individual é que cada pessoa se vê no mundo, entende sua função em cada grupo e analisa as situações a partir de um ponto de vista único e apenas seu.

A partir deste aspecto, a linguagem é um dos elementos essenciais, pois confirma o caráter social da memória. Afinal de contas, é por meio da linguagem que acontecem as trocas entre os membros de um grupo. A linguagem é o instrumento socializador da memória,

por, ao mesmo tempo, unificar e aproximar em um mesmo espaço cultural e histórico, diferentes vivências e experiências.

Halbwachs acredita que as memórias alheias podem penetrar o inconsciente do sujeito pelo convívio, e pelo acesso à cultura (livros, músicas e outras formas de arte). A memória coletiva seria, logo, uma construção social, considerando que o homem é um ser social e está em evolução constante, sem poder se desassociar do mundo em que está inserido e da realidade imposta.

Sendo assim, as lembranças podem ser “construídas”, no momento em que o sujeito entra em contato com recordações semelhantes, mas de outros integrantes do grupo, e passa a utilizá-las para reproduzir a própria percepção do passado. Entretanto, o sociólogo admite que esse processo de construção da memória tem o sujeito como referência, mesmo que a imaginação e a representação histórica sejam elementos que constituem essas lembranças. O autor afirma também que o sujeito se prende mais ao que viveu do que àquilo que leu nos livros de história.

Em vista disso, o que permanece na memória do indivíduo, e é por ele exteriorizado conscientemente, se relaciona ao seu lugar no mundo: ou seja, depende de sua posição no tempo e no espaço, e é estabelecido de maneira coletiva. O autor defende também que:

Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta construção se opere a partir de dados ou noções comuns que se encontrem tanto em nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 1990, p. 34)

Halbwachs vê as lembranças, tanto as individuais, quanto as coletivas, inseridas em um contexto social. É desta conjuntura das relações sociais que os indivíduos elaboram as lembranças – logo, as memórias de uma pessoa se entrelaçam com as memórias de outra pessoa. O sociólogo acredita que o indivíduo sozinho não tem a capacidade de sustentar as lembranças por muito tempo, porque precisaria de outros para mantê-las. Nesse aspecto, a memória tem uma característica relacional, já que se formaria na interação entre as pessoas.

Além disso, segundo Halbwachs, as lembranças mais difíceis de serem recordadas são aquelas que são vivenciadas sozinhas, porque ninguém poderia auxiliar na recuperação das mesmas. Conforme o autor, o sujeito seria apenas um instrumento das memórias do grupo, considerando que o ser humano nunca está só: as lembranças são coletivas e são

lembradas por terceiros, mesmo que apenas uma pessoa esteja envolvida no acontecimento.

Para o autor, a memória individual está contida na memória coletiva e

[...] não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer a lembranças de outras e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado do seu ambiente. (HALBWACHS, 1990, p. 72)

Diferente de Pierre Nora, que ressalta que a memória deixou de existir porque o discurso histórico passou a reivindicá-la, Halbwachs reconhece que a história incorpora as lembranças à medida que os grupos que compartilhavam essas lembranças deixavam de existir. Devemos, contudo, pontuar que Halbwachs morreu em um campo de concentração, em 1945, ou seja, antes de presenciar o crescimento da mídia. Na ideia da memória coletiva, assim, é importante incluir a função da mídia, e não apenas abordar a relação entre grupos. Podemos dizer que a mídia possui influência decisiva tanto na maneira de recordar e lembrar o passado, quanto na forma de projetar o futuro. Afinal, como bem define Marialva Barbosa, “ao ser portadora de um discurso válido que pode ser transformado em documento para o futuro, a mídia se configura como um dos senhores da memória da sociedade” (BARBOSA, 2012, p. 1).

Pollak ressalta que existem pontos relativamente invariáveis em quase todas as memórias, sendo possível percebê-los, na prática, durante entrevistas longas. Nesses casos, a ordem cronológica não está sendo seguida à risca, e os indivíduos retornam diversas vezes a determinado fato da vida, caracterizando “o trabalho de solidificação da memória” (POLLAK, 1992, p. 2). Conforme o autor, isso aconteceria igualmente com as memórias construídas coletivamente. Há também aquelas memórias herdadas por tabela, que seriam os acontecimentos vividos por um coletivo do qual a pessoa faz parte.

De maneira geral, tanto Pollak, quanto Halbwachs acreditam que a memória é um fenômeno coletivo e uma construção social (parcial e seletiva) do passado realizada no presente. Ambos reconhecem que a memória tem papel fundamental na formação de identidades. Por outro lado, mesmo que Pollak veja a memória como coletiva, ele a entende além desse aspecto: a pessoa tem a memória coletiva, mas possui também as lembranças individuais, sendo capaz ativamente de acessar e formar memórias. O indivíduo consegue administrar as influências externas para construir suas próprias recordações, ou seja, ele não está submetido completamente ao que é fornecido ou imposto pelo meio social.

Outra diferença entre os dois é que, para Pollak, a homogeneidade dentro de determinado grupo representaria uma parte mais forte que as demais, e a diversidade levaria

às disputas e conflitos para impor uma visão à outra. Da mesma forma, a memória coletiva é importante para entender a luta pelo poder – quem domina a memória e o esquecimento tem, por assim dizer, o domínio das sociedades, sendo o silêncio, na história, uma manifestação da manipulação das memórias coletivas.

Esse processo gera opressão e censura dos grupos marginalizados, de movimentos sociais e dos segmentos mais pobres. Os grupos estudados no presente trabalho são de jovens cineastas, a maioria pertencente à classe média, o que não os enquadra exatamente nos quesitos de Pollak. Entretanto, os jovens cineastas passavam por uma época de repressão política, mesmo estando o regime militar quase no fim, quando a Mostra é realizada, em 1979. Alguns dos filmes, inclusive, servem como retrato desse período, como é o caso de “Gil no Sport” (1979), que é uma produção filmada durante um show de Gilberto Gil no Sport Clube de Juiz de Fora, e representa o momento de abertura política, com a volta de muitos artistas que foram exilados durante a ditadura civil-militar.

Pollak exprime ainda que existem outros dois elementos, além dos acontecimentos, constitutivos da memória: os personagens (pessoas com quem o sujeito conviveu), que podem ser relevantes (como figuras públicas), e os lugares (realmente frequentados ou incorporados de forma indireta).

Segundo Ecléa Bosi (2003), a narrativa de uma história de vida une a história oficial à vida cotidiana; a memória é um trabalho sobre o tempo, mais influenciada pela cultura e pelo indivíduo. Com isso, pode-se perceber que a memória permite o conhecimento aprofundado de grupos sociais, e também entender o sentimento de uma comunidade em determinado contexto histórico, ampliando a visão sobre determinado grupo ou assunto.

É por meio das lembranças que os indivíduos recuperam a consciência dos acontecimentos passados, diferenciando o hoje do ontem. A memória é rica em suas manifestações: através do ato de lembrar, pode-se reconstituir o ambiente de épocas passadas, recordando hábitos, práticas cotidianas, costumes, comportamentos, valores e crenças. Além disso, é possível despertar novamente emoções individuais ou coletivas, relembrando convivências anteriores. Posto isso, é importante pontuar que a memória é a capacidade humana de guardar o que já foi, uma espécie de retorno ao passado.

Logo, a memória entendida como maneira de conservar informações está associada a um conjunto de funções psíquicas, conforme Jacques Le Goff (1990), que possibilita que o ser humano atualize informações ou impressões do passado. Para o autor, a memória é um “elemento essencial na identidade individual ou coletiva” (LE GOFF, 1990, p. 423), e as funções psíquicas influenciam diretamente o que é lembrado e o que é esquecido.

A memória evita, assim, que o indivíduo perca as suas raízes e identidades, pois ela presentifica o passado, mediante novas experiências e novas necessidades. Ela pode, inclusive, ultrapassar a vida da pessoa, por meio, por exemplo, de histórias de famílias contadas de geração para geração ou de tradições passadas de pai para filho: produz-se a memória de um tempo que antecedeu ao da vida de um indivíduo. As memórias individuais e coletivas se juntam e constituem uma identidade, resignificando o presente.

Reforçando esse pensamento, Verena Alberti, defende que a memória

é essencial a um grupo porque está atrelada à construção de sua identidade. Ela é o resultado de um trabalho de organização e de seleção do que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de experiência, isto é, de identidade (ALBERTI, 2005, p. 167)

Partindo desse pressuposto, é necessário perguntar: as temáticas desenvolvidas na Mostra de Super 8 de 1979 eram compartilhadas pelo grupo de diretores das produções? Ou cada um buscava um objetivo específico, mas que, era determinado pelo contexto histórico do período? A partir deste âmbito, o trabalho pretende levantar estes questionamentos em relação aos filmes apresentados na I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, não se concentrando em demandas relativas à estética cinematográfica. O importante é analisar os filmes dentro do contexto em que foram produzidos. Bosi destaca também que “uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu” (BOSI, 2003, p. 69). A memória é essencial para se construírem as identidades, pois ela dá o sentimento de coerência e continuidade de cada indivíduo.

Considerando que a memória fortalece a ideia de identidade dentro de um grupo por meio das experiências compartilhadas, não se deve esquecer ainda que os depoimentos são corrompidos pelos fatores tempo e esquecimento, ou seja, elas apresentam falhas, distorções e intenções. A memória, desta forma, implica registro, mesmo que este registro seja feito pelo próprio corpo humano. Ela é seletiva e acumula os anseios, sentimentos, experiências, conhecimentos e percepções, que, por algum motivo, o indivíduo escolhe para guardar. Andreas Huyssen trabalha a ideia de que a memória não é neutra, ou seja, está carregada de nuances e subjetividades.

A memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. [...] toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos. [...] Os usos do passado são sempre presentes e tardios (HUYSEN, 2014, p. 181)

Outra autora que corrobora a ideia de que a memória tem as suas nuances é a pesquisadora Marialva Barbosa. Segundo ela, o passado não é o passado em si, “mas um olhar que do presente lançamos ao tempo que qualificamos como tendo passado” (BARBOSA apud

MUSSE; RODRIGUES, 2012, p. 8). A memória, para Barbosa, é uma espécie de vestígio, resto, farrapo, traço de um passado que se atualiza novamente no presente.

Andreas Huyssen (2000) toca em mais um ponto importante para se entender a memória: o de que o excesso de memória presente na sociedade contemporânea, caracterizada pelo excesso de informações e pelo consumismo, coloca em cheque o próprio sistema de memória, sendo, assim, este o motivo do medo do esquecimento. O vigor da memória, portanto, está no equilíbrio entre o esquecer e o lembrar.

Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perfeitamente perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso da memória nessa cultura saturada da mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento? (HUYSSSEN, 2000, p. 19)

Por mais que possa parecer paradoxal, para que haja memória, é necessário que exista o esquecimento. Huyssen rechaça ainda a teoria da memória coletiva de Halbwachs para a sociedade atual, tendo em vista a dinâmica atual da mídia e da temporalidade. Ele se pergunta se é possível que, hoje, exista essa memória hegemônica e consensual. Ele fala também que o excesso de informação faz com que apareça a necessidade do esquecimento, e que, quanto mais a população é empurrada para um futuro globalizado, mais intenso é o desejo de se voltar para a memória e para esses rastros de memória como forma de buscar conforto.

Não se pode deixar de dizer que, para Huyssen, a memória vivida, aquela que foi presenciada e não criada, é ativa, incorporada, social e humana, porque está passível de esquecimentos, falhas, e é transitória. O autor chama a atenção para o fato de que se faz necessária uma rememoração produtiva para que não exista o excesso de memória. Huyssen não define exatamente o que seria essa rememoração produtiva, porém nós entendemos que é uma forma de retorno à memória que gera resultados úteis e que podem ser assimilados, sem que eles se percam na quantidade excessiva de novas informações disponíveis atualmente por conta da globalização e da aceleração da vida cotidiana.

Desta maneira, pesquisar as produções cinematográficas em Super 8 da Mostra de Juiz de Fora é contribuir para esse processo de rememoração produtiva. É também procurar entender o contexto político, social e cultural em que os jovens cineastas estavam inseridos – de que grupos faziam parte, se participavam de cineclubes, em qual meio socioeconômico estavam incluídos, como era o momento de abertura política na cidade mineira e como eram os movimentos culturais da época. Além disso, juntar os depoimentos dos participantes da

Mostra com fotografias da época, matérias jornalísticas publicadas, documentos sobre a Mostra e alguns dos próprios filmes, é um modo de recuperar a memória sobre as produções de Super 8 na cidade, reconstruindo a relevância que esse movimento teve.

2.2 HISTÓRIA ORAL: A RUPTURA COM A TRADIÇÃO

A história oral foi a metodologia escolhida para recolher os depoimentos dos participantes da I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8. As narrativas orais são utilizadas desde a Antiguidade Clássica como fontes para a história, tanto que muitos registros de batalhas e guerras da época são relatos de quem viveu durante o período. Paul Thompson (1992) defende que a história oral é tão antiga quanto a própria história, porque ela “foi a primeira espécie de história” (THOMPSON, 2002, p. 385). O costume de se contar histórias e de transmitir conhecimentos de geração para geração, por meio da fala, é anterior até mesmo à invenção da escrita.

Jacques Le Goff (2000) destaca que é importante não esquecer que a oralidade e a escrita existem ao mesmo tempo nas sociedades e que isso é necessário para a história. Ele lembra que a história não nasceu com a escrita, “[...] pois não há sociedades sem história” (LE GOFF, 2000, p. 19). Com o passar do tempo, no entanto, a narrativa oral foi perdendo a força, à medida que novos meios de registro foram criados. Especialmente, a partir do século XVII, quando a história começa a ser encarada como ciência, os relatos e narrações orais passam a perder a característica de veracidade. A história das pessoas comuns e das classes mais baixas não é valorizada pelos historiadores, apenas quando esses indivíduos compõem as estatísticas.

É no final dos anos 1940 que há a criação da metodologia da história oral, e a oralidade volta a ser valorizada. Os depoimentos de quem havia estado na 2ª Guerra Mundial são utilizados para estudo por Allan Nevins, da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Nessa época, os estudos se dedicavam, principalmente, às elites. Com Paul Thompson, considerado o pai da história oral, a metodologia começa a ser divulgada pela Europa na década de 1950. A Escola dos Annales, nos anos 1960, na França, faz um movimento do uso da história oral como fonte de pesquisa, e, na década de 1980, a metodologia ganha enfoques econômicos e sociais também.

No Brasil, a primeira experiência oficial com a história oral aconteceu durante o regime da ditadura civil-militar, em 1971, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo. A partir de 1975, quando a repressão no país começa a diminuir, vários cursos com

pesquisadores e estudiosos do exterior são realizados pela Fundação Getúlio Vargas, e o movimento se fortalece com a criação do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), também pela Fundação Getúlio Vargas. O CPDOC reúne conjuntos de documentos relevantes para a história recente do país. Em 1975, foi iniciado o Programa de História Oral, que recolhe depoimentos de brasileiros, e hoje, conta com mais de mil depoimentos e mais de cinco mil horas de gravações.

No Brasil, ainda existem o Laboratório de História Oral (LAHO), do Centro de Memória da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e o Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (UFF). O Museu da Pessoa, fundado em São Paulo, em 1991, faz parte da Rede Internacional de Histórias de Vida. O museu trabalha com a coleta e organização de diversas narrativas de histórias de vida em sua base digital.

No momento em que a história de vida passa a ser empregada, os pontos de vista se multiplicam e tem-se uma visão muito mais ampla de determinado acontecimento. Para Thompson, “uma vez que a experiência de vida das pessoas de todo tipo possa ser utilizada como matéria-prima, a história ganha nova dimensão” (2002, p. 25), o que contribui para uma visão e uma reconstrução mais realista do passado e revela novos temas e campos para a pesquisa. Entretanto, Thompson levanta a questão sobre os rumos que a utilização da história oral pode tomar, dependendo do objetivo e por quem ela for utilizada. Nessa concepção, o emprego da história oral pode ser tanto ferramenta de transformações políticas e sociais, ou de mudanças do teor da própria história, com a possibilidade de ser usada por seitas conservadoras.

No presente trabalho, pretendemos, por meio da entrevista com os personagens, descobrir também fotografias, documentos e outras formas de acervo que, de maneira diferente, não seriam localizadas e poderiam cair no esquecimento e destruição. Algumas lembranças, se não forem documentadas, estarão condenadas com o tempo. É possível recuperar informações sobre acontecimentos e processos que não estão registrados em outros tipos de documento, ou, ainda que estejam registrados, não estão disponíveis para a comunidade, por diferentes motivos.

Partindo desse princípio, a metodologia da história oral será utilizada para reunir relatos sobre a motivação dos jovens cineastas para abordar alguns temas, e fugir da chamada “história oficial”, ou seja, aquela retratada nos jornais e documentos históricos da época. De acordo com Thompson, a história oral é ainda “uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação” (THOMPSON, 2002, p. 44). Ou seja, pode-se dizer que é uma forma de ruptura da tradição e

do que se conhece como verdade. Pode-se contemplar registro de visões de testemunhas da história, nem sempre levadas em consideração pela “história oficial”, o que possibilita versões alternativas às da história dominante. Para o sociólogo, a história oral é um instrumento de mudança do sentido social da história.

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. [...] Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. [...] Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos. Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente a sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radical do sentido social da história. (THOMPSON, 2002, p. 44)

Assim, a história oral, para Thompson, é uma reconquista, e não apenas um descobrimento. Ela permite que a história tenha um “futuro livre da significação cultural do documento escrito. E devolve também ao historiador a mais antiga habilidade de seu ofício” (THOMPSON, 2002, p. 103). As limitações do documento escrito ficam, então, em evidência: a história apresenta-se como alternativa à característica estática do documento escrito pessoal. Novas hipóteses e novas versões de processos conhecidos chegam ao conhecimento dos pesquisadores.

Atualmente, a parcialidade da história oral não é vista como desvantagem, porque se reconhece que não existe uma verdade apenas. Apesar disso, é um desafio o predomínio da subjetividade, tanto em relação ao recolhimento do depoimento, quanto em relação à interpretação do mesmo. A história oral mostra a multiplicidade de pontos de vista e derruba a ideia de que os discursos não são contaminados pela subjetividade, partindo do princípio de que eles são construídos por pessoas. Se a fonte oral está impregnada de parcialidade, deve-se, pelo menos, conhecer o indivíduo para saber de que lado ele está.

A importância do relato não é a precisão da informação, mas a sensação que fica. As entrevistas com os participantes da Mostra foram feitas com o intuito de realizar a “coleta de interpretações e a reconstituição de fatos” (LAGE, 2001), permitindo a melhor compreensão desse passado recente. É necessário ressaltar que a interpretação das lacunas, do que falta, das ausências e das distorções com a realidade conhecida está incluída no procedimento da apreciação do documento oral. Na história oral, o pesquisador deve estudar as versões dos entrevistados sobre o objeto de pesquisa, conforme destaca Verena Alberti.

Ou mais precisamente: tais versões devem ser, elas mesmas, objeto de análise. Assim, uma pesquisa de história oral pressupõe sempre a pertinência da pergunta “como os entrevistados viam e vêem o tema em questão?”. Ou: “O que a narrativa dos que viveram ou presenciaram o tema pode informar sobre o lugar que aquele tema ocupava (e ocupa) no contexto histórico e cultural dado?” (ALBERTI, 2004, p. 30)

Voltar à atenção para os depoimentos e narrações pessoais não significa, no entanto, que as fontes já existentes, como documentos, matérias jornalísticas e material de divulgação da própria Mostra, vão deixar de ser consultadas. Para a pesquisadora, a história, assim como qualquer outro pensamento, atua por meio de fatos descontínuos: são selecionados os acontecimentos e conjunturas para explicar o que se passou. Ela pontua que a história oral não é diferente nesse sentido, porém, apresenta um caráter pessoal.

Mas há nela uma vivacidade, um tom especial, característico de documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes. E, ouvindo-o falar, temos a sensação de que as descontinuidades são abolidas e preenchidas com ingredientes pessoais: emoções, reações, observações, idiossincrasias, relatos pitorescos. (ALBERTI, 2004, p. 14)

Podemos dizer, portanto, que mesmo que o relato pessoal esteja repleto de subjetividades, essas subjetividades contribuem para enriquecer a história, tornando-a mais rica em detalhes e impressões – que, de outra maneira, não seriam possíveis. A entrevista revela recortes do passado encadeados para formarem um sentido à medida que são contados. Apesar disso, Alberti não acredita que a característica mais importante da história oral seja o preenchimento de lacunas ou o elemento inédito de determinada informação, mas sim a recuperação do vivido por meio da visão de quem viveu. A história oral é a maneira de conservar os elementos que não foram incluídos na construção oficial.

Outro ponto a ser destacado é a possibilidade de se vivenciar, através da entrevista, a experiência do outro indivíduo entendendo essa vivência verdadeiramente por meio da interpretação da mesma. Segundo a historiadora, “nenhuma interpretação é completa, haverá sempre espaço para novas possibilidades, que, novamente, não darão conta da totalidade, e assim por diante” (ALBERTI, 2004, p. 19). A história oral representa ainda uma ação de totalizar a fragmentação dos documentos escritos, tendo em vista que ela se concentra no sujeito, e, a partir do momento que se compreende como as pessoas e os grupos viveram no passado, pode-se colocar em cheque generalizações sobre acontecimentos, permitindo, assim, a mudança de perspectiva.

Além disso, ao se adotar a metodologia da história oral, entende-se que será necessária a gravação de entrevistas de caráter pessoal, documental e histórico³ com indivíduos que participaram ou testemunharam movimentos, acontecimentos e fatos da

³ Verena Alberti quis dizer que as entrevistas são feitas com as testemunhas e/ou os atores de acontecimentos, movimentos, conjunturas, instituições e modos de vida da história contemporânea.

história contemporânea. Sendo assim, Alberti relaciona a narrativa como base para a transmissão da situação vivida pelo entrevistado. Logo, a narrativa é construída no momento da entrevista. “Ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido” (ALBERTI, 2004, p. 77), ou seja, o sentido se constitui durante a própria narrativa.

Posto isso, a historiadora salienta a importância que a linguagem tem no processo da história oral. Por outro lado, ela reforça também que a narrativa constitui o passado, mas o passado existiu antes da mesma – a narrativa não é a realidade em si, mas versões das realidades, de acontecimentos e situações. As fontes são uma maneira de nos aproximarmos do passado para Alberti. A autora cita, então, Luiz Niethammer, que coordenou o projeto Lusir⁴ na Alemanha. Ele menciona quatro momentos da entrevista, ou o que ela chama de “texto da entrevista”:

Em primeiro lugar, trata-se do registro de uma narração social (entre entrevistado e entrevistador); em segundo, de uma ou mais versões da história de vida do entrevistado; em terceiro lugar, o texto reúne uma variedade de informações, que podem ser verdadeiras ou não (e cabe ao pesquisador indagar-se sobre sua plausibilidade, comparando-as com outras fontes); em quarto lugar, finalmente, quase toda entrevista contém histórias. (ALBERTI, 2004, p. 84)

Consequentemente, podemos dizer que é obrigação do pesquisador ou historiador consultar outras fontes, como documentos e registros da época para constatar sobre a veracidade do que é narrado pela fonte. Feito isso, o pesquisador, munido de uma interpretação histórica, amplia o conhecimento que se tem sobre o assunto ou tema em questão.

Michael Pollak debate, em seu artigo “Memória e Identidade Social” (1992), a ligação entre memória e identidade social, no âmbito da história oral. O autor explica que, assim como a memória é socialmente construída, a documentação também é. Ele compara a fonte oral à fonte escrita, citando a função do historiador, que precisa exercê-la por meio de uma intermediação, seja uma fonte ou documento. Para ele, a coleta de história pela via oral abre novos campos de pesquisa, levando a uma pluralização de fontes e abertura de novas perspectivas, como expõe no trecho:

Há uma perspectiva que considera a história como sendo a reconstrução, para um período determinado, de todos os materiais que as outras ciências nos fornecem. Mas na medida em que os objetos da história se diversificam, se multiplicam, eu

⁴ O projeto Lusir é uma sigla para “História de vida e cultura social no vale do Ruhr 1930 a 1960 (tradução de “Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960”), projeto desenvolvido na primeira metade da década de 1980, que constituiu um conjunto de entrevistas com trabalhadores do vale do Ruhr, por um grupo de pesquisadores coordenado por Lutz Niethammer.

pessoalmente vejo, nessa pluralização, uma grande dificuldade em manter a ambição da história como ciência de síntese. Penso que, pela força das coisas, a história virá a ser uma disciplina particularizada – sem se tornar parcial, pois é isso que se critica hoje na história oral, a sua alegada parcialidade. (POLLAK, 1992, p. 8)

Pollak reflete ainda sobre a memória individual, relatada pela metodologia da história oral, como reveladora de silenciamentos e enquadramentos. Ou seja, é o caso dos relatos de presos ou exilados político. Quando se tem o depoimento de um membro do povo dominado no nazismo, os judeus, tem-se a revelação de fatos que eram desconhecidos pela “memória oficial”, a memória de quem ganhou a disputa de poder, ser dominante. A história oral faz parte, portanto, de um processo de formação das identidades e elaboração das memórias que, apesar de não serem as oficiais, em muitas ocasiões, são legítimas.

De acordo com Pollak, as memórias marginalizadas, ou o que ele chama de “memórias subterrâneas” das camadas populares, representam um campo rico para a história oral, abrindo novas possibilidades. Entretanto, sem historicizar as lembranças que não existem mais, mas levar para o centro das discussões memórias “que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível” e que “afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (POLLAK, 1989, p. 3-15).

A oralidade tem também alguns elementos típicos, que são diferentes da escrita, e que se propagam apenas a partir dela. Considerando que a escrita exige uma estrutura formal, linguagem específica e direcionamento conforme a situação, a fala, por outro lado, tem peculiaridades culturais que só são possíveis por meio da mesma. A história oral, por assim dizer, tem importância no âmbito da preservação cultural, sem, no entanto, conseguir a preservação documental em meios físicos, onde os sujeitos podem ter acesso ou voltarem sempre que necessário. A fala tem o seu caminho de preservação diferente: ela se dá pela conservação de alguns sentidos sempre presentes, e que, por serem reproduzidos frequentemente, acabam se popularizando e criando uma expressão própria.

Pollak (1992) analisa que a história oral possui uma tendência a valorizar o subjetivo em detrimento do objetivo. Para ele, essa questão está ultrapassada, porque cria uma oposição entre história social quantificada e história oral, sendo que ele vê uma continuidade potencial entre ambas. O autor diz ainda que, se os meios e as condições disponíveis forem empregados cientificamente, tem-se a possibilidade de gerar um discurso repleto de pluralidade de realidades. Portanto, ele defende que: “Temos uma possibilidade, não de objetividade, mas de objetivação, que leva em conta a pluralidade das realidades e dos atos. Acredito que um discurso científico desse tipo é perfeitamente possível, nem que seja como projeto”. (POLLAK, 1992, p. 11)

Assuntos que não fazem parte de uma dinâmica global ou nacional, que são restritos a grupos ou a nichos específicos devem ser registrados pela história oral, como maneira também de formular escritas sobre o tema. Ela é, assim, uma forma de preservação de aspectos culturais e especificidades que constituem determinada sociedade.

Lucilia de Almeida Neves Delgado (2010) faz uma análise, nesse sentido, sobre as possibilidades de criação e reconstrução de identidades por meio da história oral. A autora afirma que, em virtude de características típicas da metodologia, é possível definir seus alcances e limites. A primeira peculiaridade é que a história oral se refere à história contemporânea, porque o espaço de tempo que os depoimentos vão abranger é, naturalmente, limitado, e não conseguem comportar um passado longínquo (a não ser em casos de tradições ou registros passados de geração para geração).

Ao fazer esse registro do passado no tempo presente, os pesquisadores fazem dos depoimentos recolhidos “fontes de imortalidade” (DELGADO, 2010), ou seja, documentos sob a configuração de textos e falas que ficarão conservados com símbolo da variedade e pluralidade de pontos de vista, experiências e conhecimentos que constituem a vivência do ser humano.

Assim como os outros autores citados, Delgado chama a atenção para a possibilidade de “afloramento de múltiplas versões da História”, o que “potencializa o registro de diferentes testemunhos sobre o passado, contribuindo para a construção da consciência histórica individual e coletiva” (DELGADO, 2010, p. 52). Outro aspecto interessante é que o testemunho oral acaba traduzindo preocupações do entrevistado e do entrevistador, ou seja, de dois sujeitos diferentes, em detrimento do trabalho que passa por várias etapas, desde a pesquisa, a “preparação dos roteiros da entrevista, até sua realização, seu processamento e sua análise” (DELGADO, 2010, p. 52). O pesquisador se inclui no processo de registro de passado e de formação de documentos sobre ele. A autora afirma que

[...] mediante esse rico procedimento de diálogo entre o historiador e o depoente, é possível produzir-se documentos que registram versões e representações sobre o que foi, como foi, o que deixou de ser e o que potencialmente pode vir a ser, tanto do ponto de vista individual como na perspectiva social e política. [...] os historiadores são movidos por um imperativo ético que os motiva a contribuir para o impedimento de que a memória histórica se desvaneça e de que as identidades se percam no fluir inexorável do tempo contínuo, já que ao dedicarem-se à tarefa de fazer afluir o passado, através de diferentes versões, e de analisá-lo da maneira mais consistente possível, vinculam a razão histórica à memória. (DELGADO, 2010, p. 52-53)

Ainda neste campo da relação do entrevistador e fonte, para Janaina Amado e Marieta de Moraes Ferreira (2006), na história oral, ocorre a geração de documentos – as entrevistas – caracterizada por ser produto do diálogo entre entrevistador (sujeito) e

entrevistado (objeto de estudo), o que resulta no afastamento do historiador de interpretações fixas, e gera a busca de caminhos diferentes de interpretação. Além disso, as pesquisadoras discutem, de forma semelhante à Pollak, sobre o esclarecimento de trajetórias individuais, que ficam evidentes, através de depoimentos de “analfabetos, rebeldes, mulheres, crianças, miseráveis, prisioneiros, loucos... São histórias de movimentos populares, de lutas cotidianas encobertas ou esquecidas, de verões menosprezadas [...]” (AMADO, FERREIRA, 2006, p. xiv), e que acabam estabelecendo uma ligação da história oral com a história dos excluídos.

O testemunho oral reflete, para as duas, a essência do processo investigativo e não está em segundo plano, o que faz com que o pesquisador tenha que considerar aspectos como as relações entre oralidade e escrita ou memória e história. Ademais, a investigação baseada em fontes orais se ampara no ponto de vista individual da fonte, que tem o seu valor informativo ou simbólico dependendo do caso, e contribui para incorporar novos aspectos e subsídios, por vezes faltosos, a práticas históricas diferentes.

Na história oral, o pesquisador recupera o seu objeto de estudo através da memória das fontes ou informantes: a memória ganha a função de fazer parte e nortear as ponderações históricas, o que, além de alterar concepções que existem sobre o passado, acarreta consequências metodológicas e teóricas importantes. Amado e Ferreira apontam também para o fato de a história oral ser praticada além do âmbito acadêmico, como em comunidades preocupadas em restaurar a própria memória, e que isso causa tensões por conta das diferenças entre os objetivos, modos de trabalho e perspectivas, mas que “essa pluralidade (uma das marcas da história oral em todo o mundo), quando aceita, pode gerar um rico diálogo, raramente presente em outras áreas da história” (AMADO, FERREIRA, 2006, p. xv).

Abordando a parte técnica e prática da entrevista, para Amado e Ferreira, a história oral pode ser vista de três formas, sendo a primeira como metodologia usada para estabelecer e ordenar procedimentos de trabalhos

– tais como os diversos tipos de entrevista e as implicações de cada um deles para a pesquisa, as várias possibilidades de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras de o historiador relacionar-se com seus entrevistados e as influências disso sobre seu trabalho – funcionando como ponte entre teoria e prática. (AMADO; FERREIRA, 2006, p.xvi)

Além de metodologia, a história oral pode ser encarada também como técnica, considerando a maneira como as entrevistas são feitas, sendo gravadas e transcritas, para que se constituam registros. Este grupo tem como importante a conservação das entrevistas e o que é utilizado para captá-las. Para ele, a história oral se resumiria a um conjunto de procedimentos técnicos de uso do gravador em pesquisa e posterior conservação das

gravações. As autoras levam em conta também o grupo que vê a história oral como disciplina, já que ela estabeleceu técnicas específicas de pesquisas, conjunto de conceitos próprios e procedimentos metodológicos. Dessa maneira, segundo o pensamento, conceber a história oral apenas como um conjunto de técnicas seria desassociá-la da teoria, de um corpus teórico relacionado à prática.

Portando, a história oral pode, além de ser encarada de diferentes formas, possibilitar a associação entre acontecimentos da vida privada e da pública, através das narrativas individuais, e até mesmo construir novas evidências por meio a comparação de depoimentos. As potencialidades da história oral são inúmeras. Podemos afirmar que a história oral permite, então, revelar novas óticas e interpretações diversas em relação ao que se tem de dominante sobre os acontecimentos, o que colabora para uma reformulação e ressignificação da ideia que se tem sobre o passado.

2.3 OS ARQUIVOS COMO RASTROS E VESTÍGIOS DO PASSADO

É importante abordar também a questão sobre o arquivo como vestígio e rastro do passado. O trabalho trata sobre a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, e devemos pontuar que o Super 8 começa a ser utilizado para se formar acervo, passando a ser legitimado como documento. É uma maneira de se levar para o centro das pesquisas, o que, antes, estava à margem. Grande parte das produções culturais do período de ditadura civil-militar é recuperada atualmente por meio da memória dos que viveram naquela época, em que havia forte repressão às manifestações culturais.

A história do Super 8 em Juiz de Fora, que permitiu, desde registros caseiros à realização de reportagens ou filmes para o cinema, precisa ser resgatada antes que o material se perca ou os participantes não possam mais ser encontrados. Quando as obras produzidas na I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 são ignoradas, esses filmes caem no esquecimento. Recuperá-los, então, é importante para que essas produções não fiquem perdidas ou vivam apenas na memória de quem participou do evento em questão.

Além disso, a memória se tornou o ponto central em diversos estudos atuais, na política e na cultura. Os arquivos deixados de lado voltam a ter importância e passam a ser utilizados também em filmes e produções atuais, como é o caso do curta metragem de ficção “Jonathan” (2015), de Mariana Musse, que utiliza imagens de arquivo de Super 8 e de 16 mm, do filme “Elena” (2012), da diretora Petra Costa, e também do documentário “Cemitério da

Memória – Fragmentos da Vida Cotidiana”, de Marcos Pimentel, que narra a história do século XX, através de imagens de arquivo de Super 8 e outros formatos. O “Curta 8 – Festival Internacional de Cinema Super 8 de Curitiba” já teve 11 edições e recebe filmes de todo o mundo produzidos apenas no formato. O Super 8 completou 50 anos de lançamento em 2015, o que reitera a importância de se recuperarem as produções feitas no formato.

Entretanto, os filmes nesse formato passam a ser valorizados recentemente. Os registros domésticos e dos cineastas amadores não eram considerados importantes, sendo perdidos, muitas vezes, por falta de armazenamento adequado. Atualmente, há a ideia de que o filme poderia ser reutilizado, não apenas como arquivo, mas também se trabalhando o valor histórico ou memorial dos filmes – que não eram considerados assim anteriormente.

A palavra “arquivo” vem do grego *arché*, que significa “origem”, “início”, “autoridade”, “repartição pública” e “escritório público”. Aleida Assmann (2016) discute a existência do arquivo condicionada aos sistemas de registro externos, sendo o primeiro deles, a escrita, que “removeu a memória de dentro do ser humano e a tornou fixa e independente dos portadores vivos” (ASSMANN, 2016, p. 367). O arquivo surgiu com a escrita. Nas culturas antigas do Oriente e do Egito antigo, a escrita era empregada em assuntos relativos ao comércio e à administração, e, como não se deteriorava rapidamente, o documento era um resíduo que podia ser “coletado e preservado. Assim, a partir do arquivo como memória da economia e da administração, surge o arquivo como testemunho do passado” (ASSMANN, 2016, p. 367).

Outra questão importante é a ligação entre domínio do arquivo e o domínio da memória, porque o arquivo, antes de se constituir como memória histórica, representava a memória da dominação, ou seja, as memórias de quem teve o poder e os meios para registrá-la. Após a Revolução Francesa, esse pensamento mudou, e os documentos, que não eram considerados mais legítimos por perderem o valor legal, começaram a ser guardados como fontes e provas históricas. “O arquivo é um armazenador coletivo de conhecimentos que desempenha diversas funções. Nesse funcionamento, três características desempenham papéis fundamentais, como acontece com qualquer armazenador: *conservação*, *seleção* e *acessibilidade*” (ASSMANN, 2016, p. 368).

Portanto, a acessibilidade está associada ao grau de liberalismo ou totalitarismo do estado ao qual o arquivo pertence: naqueles democráticos, os arquivos são do público e funcionam como um bem comum, enquanto nos totalitários, eles são mantidos em segredo. A seleção vem após a necessidade de se armazenar e conservar e é uma questão importante a ser discutida, se considerarmos que o que pode não servir para uma geração pode ter papel

fundamental para outra. Porém, Foucault (1973) defende que a materialidade do arquivo não é suficiente para o poder que ele representa, já que está diretamente relacionado à vida em uma sociedade, sendo também um instrumento de repressão, e, então, mais desmaterializado e transmidiático.

A conservação apresenta novas nuances hoje em dia. Enquanto, no passado, a durabilidade do documento era dependente do material em que estava armazenado e as condições climáticas, atualmente, os dados analógicos nas mídias audiovisuais – que, conforme dissemos, ganharam status de documentos históricos e culturais – estão fadados a um processo de erosão e decomposição lento, mas esperado. Busca-se, assim, uma nova forma de armazenamento:

As mídias analógicas – como fotografia, fita de áudio, disco de vinil e filme – tornam o problema de conservação em arquivo muito pior que as mídias impressas. Tanto pela sua organização interna – pouca redundância e alta densidade de dados – quanto pelas características mecânicas –, essas mídias exigem medidas de conservação completamente diferentes. Nesse contexto justifica-se uma mudança de paradigma no arquivamento. A busca pelo portador de dados durável que garanta uma continuidade eterna deve ser abandonada [...]. Em vez disso, entra em ação a prática permanente de reescrita de informações no domínio digital. A cópia dos conteúdos, transferidos sempre para novos portadores, está claramente ligada à perda do material autêntico do portador de dados. (ASSMANN, 2016, p. 379-380)

Com esse desenvolvimento, a gravação de fitas de áudio e de filmes representaria o aumento de uma conservação temporária do arquivo. Enquanto a questão do armazenamento não é resolvida – uma demanda muito atual, é importante nos termos na constituição do arquivo preservado como o registro de uma época.

Formar acervo dessa civilização audiovisual é muito importante para compreender os períodos em que os filmes foram gravados, os costumes e a cultura da época. O estudo do passado possibilita, então, o entendimento de ideias, valores e concepções que integravam a sociedade. A reconstrução dessa história recente necessita basicamente das fontes, sua conservação e posterior socialização para que haja, de fato, a preservação da memória. Le Goff evidencia que:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com plena causa e conhecimento. (LE GOFF, 1990, p. 470)

Nesse sentido, o autor defende que todo documento é um monumento, porque é constituído pelas escolhas e objetivos de quem o criou, sendo produzido dentro de um contexto, que abarca tanto as relações políticas e sociais, assim como o interesse individual. O entendimento dos fatos do passado é importante para que se constitua a história a partir de

diferentes perspectivas, não apenas uma narração dos acontecimentos. O monumento, para Le Goff, é tudo aquilo que tem a capacidade de perpetuar a lembrança e evocar o passado, estando ligado à memória coletiva e ao poder de cada sociedade de preservar esse monumento – podendo ainda ser voluntária ou involuntária essa perpetuação.

Seguindo esse raciocínio, Henry Rousso chama atenção para a importância do arquivo e a necessidade de uma pesquisa profunda dos vestígios do passado. Para ele, o arquivo, seja ele, escrito, oral ou filmado, é fruto de uma narrativa e linguagem próprias de quem o transformou em fonte. Muitos arquivos escritos têm como alicerce testemunhos no momento ou depois dos fatos ocorridos, sendo, portanto, subjetivos. O historiador reforça que o documento precisa ser examinado a ponto de se entender em que circunstâncias e a partir de qual lógica ele foi produzido para evitar equívocos na interpretação do mesmo.

A escrita, a impressão, portanto a possibilidade de um documento resistir ao tempo e acabar um dia sobre a mesa do historiador não conferem a esse vestígio particular uma verdade suplementar diante de todas as outras marcas do passado: existem mentiras gravadas no mármore e verdades perdidas para sempre. (ROUSSO, 1996, p. 4)

Para o pesquisador, o vestígio é o indício do que foi perdido: pela própria definição, por um lado, o vestígio é algo que passou e deixou um sinal em sua passagem, e, por outro, o vestígio chega até o presente de maneira implícita, como indício do que não deixou lembrança e desapareceu sem deixar marcas. Segundo Rousso, o historiador deve usar as fontes, vestígios do passado, para dar subsídios às informações objetivando uma sequência lógica e coerente do passado.

Enquanto a fonte oral é atual e contemporânea à entrevista, os arquivos são da época do acontecimento em si. Dessa maneira, Rousso elucida o valor histórico dos arquivos, das fontes e desses vestígios do passado, assim como a atuação do historiador e do pesquisador para constatar a veracidade, ou não, dos fatos e repassar a informação adquirida aos seus contemporâneos.

De acordo com Mauricio Lissovsky (2004), a partir da leitura de Walter Benjamin: “a ‘experiência’ do arquivo dá-se sempre sobre a linha tênue que vincula aquilo que aparece àquilo que desaparece” (LISSOVSKY, 2004, p. 47). Portanto, não se deve acreditar que o arquivo vá propiciar a representação completa de um fato encerrado no passado, mas servirá como caráter testemunhal e de vestígios – uma espécie de rastro do passado. O autor afirma que existem cinco dimensões do arquivo, com base no ponto de vista de que esses arquivos devem ser protegidos: historiográfica, republicana, cartorial, cultural e poética.

A dimensão historiográfica é no sentido de se protegerem os documentos do efeito destruidor e de desordem do tempo. Os arquivos seriam, então, o que o autor chama de projeto moderno, “cuja expressão arquitetônica mais característica, o neoclassicismo, constrói-se a si mesmo como desarruinamento da história e representação da ressurreição heroica do passado” (LISSOVSKY, 2004, p. 48).

A segunda dimensão que o autor trata é a republicana, ou seja, da apropriação privada do que, por direito, é público. Entretanto, Lissovsky assinala para as delimitações do que é o público e do que é o privado, conceitos que se confundem por conta da constante disputa entre os atores. O que é público abarca ainda o interesse público, e o autor trata sobre três exemplos da ambiguidade desses limites conceituais. O primeiro exemplo é o das cidades gregas, que distinguiam o público do particular, na medida em que apenas a esfera pública podia garantir uma individualização completa, e o domínio privado era parte do interesse público (do homem como militar e soldado).

O liberalismo clássico traz uma contraposição desse conceito, ultrapassando os limites jurídicos: “o bom desempenho da esfera pública é um requisito para o bom funcionamento da esfera privada” (LISSOVSKY, 2004, p. 51). O terceiro exemplo aborda os deslocamentos contínuos entre ambas as esferas, e que existiria uma correspondência entre elas. “Não se trata, neste caso, nem da economia privada (doméstica) como condição da vida pública, nem do contrário, em que a felicidade pública torna-se condição da felicidade privada, mas de uma correspondência [...]” (LISSOVSKY, 2004, p. 52). Posto isso, Lissovsky admite que proteger esses arquivos é uma maneira de fazer parte da disputa que conceitua os limites entre público e privado, e que, a partir dessa tensão, surge a dimensão republicana.

A dimensão cartorial é a de que o arquivo está ali como verdadeiro, o que protege os indivíduos da fraude e falsificação. Mas o que seria o falso e o verdadeiro? O autor fala que existem quatro elementos que, combinados, fariam a posterior produção do verdadeiro: autenticação (verificação da autenticidade), testemunho (verdadeiro pelo fornecimento de provas), registro (inscrição do arquivo) e autorização (permitir a passagem).

A quarta dimensão, a cultural, consiste na proteção do sujeito ao esquecimento. Lissovsky retorna a discussão de Huyssen de função compensatória presente nas instituições, como museus, memoriais, lugares de culto da memória. Ou seja, o homem moderno tem a “memória curta”, por causa da globalização e da vida cotidiana cada vez mais corrida e repleta de informações. Entretanto, o historiador acredita que o processo compensatório é baseado na naturalização do esquecimento, como descrito no trecho:

O caráter devocional do arquivo vai conferir uma aura especial aos cultores eruditos do passado, encobrando assim o processo que permitiu fundar essas instituições: a naturalização do esquecimento. Graças a esse processo, o historiador profissional, como um domador de circo, pode ensinar ao passado pacificado alguns truques; e conquistar assim a atenção de uma audiência mais ou menos culta para o espetáculo mais ou menos monótono da narrativa histórica. (LISSOVSKY, 2004, p. 56)

Portanto, o pesquisador reflete que arquivo é uma poética, sendo que ela deve ser buscada no esquecimento – que é a sua origem – ou seja, em uma poética que é do acontecimento em si. Ele discute que a dimensão poética pressupõe, para Benjamin, que a memória não é apenas unidirecional, mas bidirecional, porque tanto o presente visa o passado, como o passado visa o futuro. Ele conclui o pensamento afirmando que é possível se aprofundar na memória que se abre para a experiência, por meio dos vazios, da descontinuidade, entre os documentos. Lissovsky ressalta que a experiência só pode ser encontrada novamente pela memória, para onde convergem o passado e o futuro. Essa reminiscência guarda a memória do que “poderia ter sido” (LISSOVSKY, 2004, p. 61), que é, justamente, a poética da história que o arquivo comporta.

Os arquivos podem ser encarados como testemunhos das identidades da sociedade, como meio de preservação dos discursos e também como gerador de conhecimento. Ele é, portanto, muito importante na pesquisa para que se revelem a cultura, os costumes e as relações sociais das épocas passadas, e se estabeleça um diálogo com o tempo presente.

3 O CONTEXTO CULTURAL E O PROTAGONISMO DO JOVEM

Neste capítulo, pretendemos abordar o contexto cultural dos anos 1960 e 1970, assim como os movimentos cinematográficos e o cineclubismo. Vamos elaborar um panorama dos movimentos de contracultura pelo mundo e também no Brasil, que estão em alta no final da década de 1960 e início da década de 1970. O protagonismo do jovem está em voga, tanto em questões relacionadas à política, quanto à sexualidade, às drogas ou à luta estudantil. O chamado protagonismo juvenil pode ser conceituado como “um tipo de ação de intervenção no contexto social para responder a problemas reais onde o jovem é sempre o ator principal” (CASTRO, 2005).

Nos Estados Unidos, acontecem vários protestos contra a participação na Guerra do Vietnã, e surgem o movimento hippie e a contracultura – que se opõem às instituições estabelecidas, como a família e a cultura de massa. A desobediência civil e a resistência pacífica, assim como a liberdade sexual e de comportamento, a luta dos negros, das mulheres e das minorias, o amor livre, o uso das drogas, os festivais de rock e várias outras manifestações tinham o jovem como ponto chave.

Não eram mais apenas os países periféricos que presenciavam o acirramento de conflitos, mas também os países centrais passavam por uma onda de iniciativas e protestos comandados pela juventude. Na França, o movimento de Maio de 68 começa com uma série de greves estudantis, que condenavam a estrutura acadêmica conservadora, e se transforma na greve geral dos estudantes, ocupações e paralisações em fábricas de todo o país e uma verdadeira guerra civil em Paris.

Menos um problema de quantidade, esses movimentos explicitavam de forma original a diversidade de conflitos e contradições presentes no cotidiano das sociedades contemporâneas. A resistência pacifista, a recusa dos autoritarismos à direita ou à esquerda, a denúncia do sistema educativo-cultural, a luta por direitos e contra as discriminações: soprava um vento libertário, um desejo de “responsabilidade existencial” contra um sistema de vida fechado e controlado por elites, onde o destino surgia como imposição exterior. (HOLLANDA, GONÇALVES, 1990, p. 70)

Os jovens tiveram papel fundamental nesses processos. Mas como definir o conceito de juventude? De acordo com Pierre Bourdieu (1983), a juventude é apenas uma palavra, pois, na verdade, não se podem englobar todas as juventudes em um único grupo, como se fossem uma unidade social, com os mesmos interesses em comum. Para ele, existem, pelo menos, duas juventudes: a burguesa e a das classes populares, ou seja, duas realidades totalmente distintas. No presente trabalho, a juventude envolvida nas manifestações e movimentos é, principalmente, a burguesa, de classe média, e universitária.

Além disso, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, o movimento cineclubista brasileiro e em Juiz de Fora, com o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) são temas importantes a serem abordados, pois, de alguma forma, influenciaram alguns cineastas amadores que participaram da I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 a enveredarem pelo caminho da produção cinematográfica.

O Cinema Novo foi o movimento que buscou criar um cinema brasileiro, livre das influências estrangeiras – muito presentes na época nas produções nacionais. Com a decadência do cinemanovismo, o Cinema Marginal surge com uma proposta à margem da sociedade de consumo e das grandes produções, caracterizada pela fotografia estilizada e exagerada, colocando em questão o que era considerado belo. O cineclubismo também é importante nesse contexto, como espaço para a discussão e pesquisa sobre o cinema como um todo. Além de servir como lugar de debate, o CEC, por exemplo, influenciou muitos membros a buscarem executar suas próprias produções, servindo ainda como ponto de resistência ao governo militar, à repressão e à censura.

3.1 O GOLPE E A RESISTÊNCIA AO REGIME MILITAR

No ano de 1964, é instaurado no Brasil o regime militar, quando o general Humberto de Alencar Castello Branco assume a Presidência da República. O país vinha passando por uma intensa agitação dos movimentos operários, dos sindicatos rurais, dos estudantes e intelectuais, desde a década de 1950, no sentido de fazer uma política externa independente, reformas estruturais e combater o imperialismo e os grandes latifúndios (HOLLANDA, GONÇALVES, 1990).

Em 1961, surgia o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC), relacionado à União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro. Os CPCs, que foram se organizando por todo o país, discutiam “a construção de uma cultura ‘nacional, popular e democrática’. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs [...] tratavam de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Um novo tipo de artista, revolucionário e conseqüente” (HOLLANDA, GONÇALVES, 1990, p. 9). Eles buscavam uma arte revolucionária, que seria instrumento da transformação social para devolver ao povo a consciência que a cultura de massa havia tirado com a ideia de uma falsa liberdade.

Na política, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) tinha um papel importante, mesmo na semilegalidade, de articulação das forças e setores progressistas, como os

sindicatos, o meio estudantil e intelectual. Tanto que, em março de 1964, o secretário-geral do PCB, Luiz Carlos Prestes, afirma que o partido não está no governo, mas está no poder. Um mês após a declaração, o general Castello Branco assume como presidente da República. As Marchas da Família com Deus pela Liberdade vão às ruas para mostrar a insatisfação com a corrupção, a administração do país e a ameaça comunista.

Se o movimento militar viera colocar nos eixos um processo de modernização, seus efeitos ideológicos imediatos encenavam um espetáculo tragicômico de provincianismo. Repentinamente o “Brasil inteligente” aparecia tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o zelo cívico-religioso a ver por todos os cantos a ameaça dos padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral contra o indecoroso comportamento “moderno” que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família; o ufanismo patriótico [...] enfim, todo o repertório ideológico que a classe média, a caráter, prazerosamente é capaz de ostentar. (HOLLANDA, GONÇALVES, 1990, p. 15)

De repente, o discurso revolucionário e progressista da esquerda, que estava em movimento no Brasil, perde força para os ideais da família, das tradições, da ordem e da moralidade. Nesse sentido, o regime militar elabora o desenvolvimento de um processo de industrialização dependente, a racionalização institucional e o autoritarismo das relações entre as classes sociais e os grupos, sendo que, quem estava ligado ao monopólio do capital estava em posição vantajosa.

A partir dessas mudanças, ocorre um movimento contrário, mesmo que não seja homogêneo, de resistência ao modelo militar e ao autoritarismo que assumiu o poder. Entre essas manifestações, acontece o musical “Opinião” (1964), no Rio de Janeiro, a peça teatral “Liberdade, Liberdade”, no Teatro Arena em São Paulo, o filme “Opinião Pública” (1967), de Arnaldo Jabor, as exposições “Opinião 65”, “Opinião 66”, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, a mostra “Pare” (1966) na Galeria G-4, também na capital carioca, a “Vanguarda Brasileira” (1966), na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e o “IV Salão de Brasília” (1967).

Além desses movimentos, o Cinema Novo e o Tropicalismo apresentaram uma evolução da produção cultural e reflexão política, intelectual e até estética. O Cinema Novo surge entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, quando cresce também o interesse dos jovens, principalmente da classe média, pelo fazer cinematográfico. A nova geração buscava um cinema livre das amarras americanas e europeias, pensando em filmes “descolonizados” (HOLLANDA, GONÇALVES, 1990), e com o intuito de transmitir a realidade brasileira. No momento em que há a crescente radicalização e intransigência do sistema, os jovens, com o Cinema Novo, assumem uma posição de representatividade no âmbito da produção cultural, de reflexão e questionamentos estéticos.

Sem dúvida, em meio à efervescência do período pré-68, o Cinema Novo colocou-se como a vanguarda estética e ideológica da produção cultural: pensando o cinema enquanto linguagem e forma de conhecimento da realidade brasileira e equacionando politicamente o campo das relações econômicas que determinam a produção cinematográfica, o movimento pôde definir um projeto político-cultural avançado [...] (HOLLANDA, GONÇALVES, 1990, p. 49)

O Tropicalismo, movimento de ruptura que surgiu sob a influência de correntes artísticas de vanguarda e agitou o ambiente da música popular e da cultura do país, entre os anos de 1967 e 1968, também ganha força com a juventude. Liderado pelos baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, a Tropicália propiciou uma síntese de elementos da brasilidade, em sintonia com a estética e cultura do período. A nova geração procurava uma intervenção para recriar a música popular. “A idéia de retomar e levar adiante o ponto de encontro da musicalidade brasileira com a modernidade musical assumia naquele momento um caráter provocativo e renovador” (HOLLANDA, GONÇALVES, 1990, p. 55).

A militância de esquerda, atuante no meio estudantil, recusava a política tradicional, e a juventude encontrou um terreno caracterizado pelas crescentes disparidades em consequência da permanência do regime militar desde 1964. O governo conseguiu acabar com algumas resistências, por meio do Ato Institucional nº 5 (AI-5)⁵, de repressão política e de censura prévia. As atividades sindicais de trabalhadores, as manifestações políticas de grupos e classes populares, o setor estudantil, os intelectuais, no meio universitário e do ensino médio, e os artistas passam por uma perseguição política e repressão.

Em 1968, existe a forte violência repressiva que dispersou alguns dos movimentos, mas acabou culminando em uma postura “contracultural” e de “desbunde” por parte da juventude, principalmente. O ano foi marcado pelo AI-5, que vigora até 1978, ano em que o presidente norte-americano Jimmy Carter visitou o país, e deixou clara a insatisfação com a política brasileira de direitos humanos.

Durante a década de 1970, a intolerância se agravou com a perseguição a lideranças, até então não destruídas pela ditadura, como várias dos quadros do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Havia também forte repressão contra os movimentos opostos à ditadura, o que fez com que a produção cultural engajada declinasse e se restringisse apenas a uma produção mais mercadológica.

A cultura de massa focava no entretenimento para “distrair e afastar qualquer tendência a fazer pensar” (VENTURA, 2000, p. 60), sem fazer críticas sociais ou políticas, e marcada pelo caráter comercial. A grande parte das produções cinematográficas, por exemplo,

⁵ O AI-5, que ficou conhecido como o “golpe dentro do golpe”, foi promulgado em 13 de dezembro de 1968 com a finalidade de parar com o crescimento da resistência armada e preservar o interesse do golpe de 1964.

questionadoras na década de 1960, passaram a ser produtos financiados pelo governo, com conteúdos ufanistas e sem aprofundar as problemáticas da sociedade, ou de cunho erótico, como “A Dama da Lotação” (1978), filme baseado em uma história de Nelson Rodrigues, e que foi recorde de bilheteria na época do lançamento, “Toda nudez será castigada” (1973), e “Xica da Silva” (1976), proveniente do livro do escritor João Felício dos Santos.

Conforme Zuenir Ventura (2008), a juventude frustrada pelo golpe era uma geração caracterizada por ser “onipotente, generosa, megalômana” (VENTURA, 2008, p. 46), e a “cultura pré-64 alimentou a ilusão de que tudo dependia mais ou menos de sua ação. Essa ilusão terminou em 64; a inocência em 68” (Idem). Contudo, a expectativa de que era possível modificar a realidade não acabou com o golpe, e, a partir dos movimentos estudantis, vários jovens iniciaram a luta contra a ditadura civil-militar, e, também, se organizaram em prol de uma atuação no meio cultural.

O Cinema Marginal, por exemplo, adotou o Super 8 como técnica de filmagem como alternativa de produção cinematográfica, considerando a agilidade e fácil manuseio das câmeras e os baixos custos. Ele surge à margem da sociedade de consumo e das grandes produções, utilizando orçamentos baixos. Diretores como Ozualdo Candeias e Rogério Sganzerla lançaram filmes de baixo custo “A Margem” (1967) e “O Bandido da Luz Vermelha” (1968). A marginalidade no cinema contribuiu para a manutenção do experimentalismo, e houve uma ruptura com a tradição das imagens, assim como com as formas de narrar e a estética. Essas produções foram colocadas à margem pelas distribuidoras e pelo mercado cinematográfico.

A imprensa alternativa, chamada de “nanica” vendia em torno de 70 mil exemplares dos semanários “O Pasquim”, “Opinião” e “Movimento”. O precursor desse movimento, “O Pasquim”, foi lançado em 1969 com 20 mil exemplares de tiragem, e chegou aos 200 mil em seis meses de existência. (GASPARI, 2000). O “Opinião” atingiu especialmente a juventude das universidades, e havia mais espaço para as mulheres, os homossexuais e os negros se expressarem.

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004), o pós-Tropicalismo (1969-1974) reconhecia o comportamento subversivo, a marginalidade urbana e a produção da arte como uma forma de contestação do sistema e de intervenção na cultura de massa. A contracultura ou “desbunde”, conforme Ventura (2000), valorizou uma tendência mais individualista, sem pensar na coletividade, e menos envolvida com a realidade social – devido às dificuldades de se criar uma arte mais crítica, se questionava tudo de forma mais geral: política, moral e cultura.

É através dos movimentos estudantis que a juventude acredita que a luta, armada ou pacífica, é a saída para o fim da ditadura. De acordo com Helena Wendel Abramo (1997), durante os anos 1960 e parte dos 1970, em todo o mundo, a juventude aparece como uma camada capaz de realizar transformações profundas no sistema. Entretanto, havia um medo de ameaça à ordem social pelos jovens e, por outro lado, de os jovens, não conseguindo alterar a ordem estabelecida, não serem capazes de se integrarem e enquadrarem na sociedade novamente. Nesta época no Brasil, a autora afirma que a juventude ganha maior visibilidade, por conta do engajamento e mobilização de entidades estudantis, dos jovens de classe média e também dos partidos de esquerda – que questionavam os padrões de comportamento e o regime militar.

As respostas dos militares foram violentas, e os jovens foram perseguidos pelos aparelhos repressivos, passando a viver na clandestinidade, ou sendo torturados, presos, e até mortos. Eles representaram, para muitas pessoas, a esperança de mudança, e, no entanto, outros setores acreditavam que as manifestações juvenis eram apenas ações inconsequentes de burgueses, de classe média, que poderiam atrapalhar um processo mais eficaz de transformação. Apenas com o passar do tempo é que, conforme Abramo, a imagem dos jovens desse período foi encarada e assimilada de maneira positiva.

A imagem dessa juventude dos anos 60 foi reelaborada e assimilada de uma forma positiva, generalizando a ótica da minoria que neles depositava diferentes tipos de esperança: a imagem dos jovens dos anos 60 plasmou-se como a de uma geração idealista, generosa, criativa, que ousou sonhar e se comprometer com a mudança social. Essa reelaboração positiva acabou, desse modo, por fixar assim um modelo ideal de juventude: transformando a rebeldia, o idealismo, a inovação e a utopia como características essenciais dessa categoria etária. (ABRAMO, 1997, p. 31)

Podemos dizer, portanto que, entre os anos 1960 e 1970, a imagem do jovem que fica em evidência é a de indivíduo de classe média, empenhado em conseguir mudanças políticas, mas também transformações de comportamento e valores da sociedade. São estudantes do meio universitário que estão ligados à contracultura, aos movimentos tropicalista e cultural, aos hippies, às manifestações políticas e até mesmo à guerrilha, em alguns casos.

A partir de 1974, o governo de Ernesto Geisel iniciou um processo de abertura política “lenta, gradual e segura”. Com a crise do “milagre econômico”, as manifestações culturais e políticas começam a ter espaço novamente para atuarem. Há a crescente articulação independente da literatura, sem estar atrelada ao investimento estatal, e um *boom* literário em 1975, com temas que abordavam a realidade brasileira, da política e do povo (HOLLANDA, GONÇALVES, 1990).

A poesia marginal, que produzia artesanalmente livros, com uma linguagem informal e bem-humorada, considerava a marginalidade uma maneira de mudança interior e pessoal, não à manifestação política. A literatura não procurava ser engajada, não protestava contra o governo militar diretamente, mas ia por outros modos, como questionar as instituições tradicionais da igreja e da família, além do uso de drogas e de pregar o sexo livre, para melhor proveito do momento (HOLLANDA, 2004).

A produção cultural alternativa também está em desenvolvimento, inclusive na área teatral, com as cooperativas de caráter independente e improvisado, que tratavam muito sobre o cotidiano da juventude. De 1976 a 1978, acontece a volta do movimento operário e do movimento estudantil, e a anistia de várias pessoas exiladas ou banidas do Brasil. O AI-5 é extinto nessa época, em 1977.

Até 1979, as ruas voltam a ser palco da atuação estudantil e da juventude, que exigiam o fim do regime militar. Os jovens acabam participando também da luta ao lado dos trabalhadores, se envolvendo com greves e nas organizações clandestinas de fábricas e sindicatos. A juventude teve papel importante na luta contra a ditadura, porque aparecem grandes correntes de massa do movimento estudantil, como os Diretórios Centrais dos Estudantes (DCE), os Grêmios Estudantis e a União Nacional dos Estudantes (UNE), que renascem nesse período.

O projeto de emenda constitucional Dante de Oliveira, protocolado em 1983 pelo deputado federal do estado do Mato Grosso, propôs alterações nas regras para as eleições para a presidência (elas deveriam ocorrer de forma indireta, como vinham acontecendo desde o início da ditadura, por sufrágio universal, e no ano seguinte). A partir desse projeto, iniciou-se uma discussão em torno da volta das eleições diretas, que recebeu apoio de vários setores da sociedade.

É importante destacarmos que o apoio dado por diversas entidades da sociedade civil à emenda Dante de Oliveira retirou do âmbito meramente legislativo o monopólio dessa discussão política, tornando a disputa pró ou contra eleições diretas para Presidência da República um tema debatido pelos mais amplos setores da sociedade brasileira. (MENDONÇA, 2004, p. 15)

Em 1984, é realizada a campanha “Diretas Já”, com a população nas ruas, exigindo mudanças e eleições diretas, contando com o apoio de artistas e intelectuais. O movimento estava vinculado à “crise do modelo de desenvolvimento econômico e do Estado a ele associado e ao ressurgimento da sociedade civil” (RODRIGUES, 2003, p. 12). Segundo Alberto Tosi Rodrigues (2003), no começo dos anos de 1980, já era possível perceber um

novo modelo de organização na sociedade brasileira, caracterizado por uma densidade política e atuação militante distinto do que existia no cenário anterior e durante o regime militar.

(...) além desses dois fatores estruturais há um terceiro elemento, de ordem político institucional, que ajudou a compor o cenário em meio ao qual emergiu e desenrolou-se a campanha pelo restabelecimento de eleições diretas para presidente. Era a própria estratégia desencadeada pelos articuladores políticos do regime para a transição, que visava mantê-la, tanto quanto possível, sob controle. Essa estratégia consubstanciava-se num jogo de concessões e de restrições alternadas, que envolvia normatizações referentes aos partidos, aos processos eleitorais e, especificamente, à composição do Colégio Eleitoral que elegeria o presidente. Se as Diretas ganhassem. (RODRIGUES, 2003, p. 14)

Lideranças estudantis, como a UNE, os intelectuais, os artistas e os sindicatos, como a Central Única dos Trabalhadores (CUT), reforçaram o coro pela mudança. Entretanto, a emenda constitucional, que permitiria a votação direta, não passou pelo Congresso Nacional, e dois civis foram indicados para participarem da disputa do cargo da presidência, Paulo Maluf (PDS) e Tancredo Neves (PMDB). Tendo o apoio das mesmas lideranças das “Diretas Já”, Tancredo Neves vence a disputa e é eleito o novo presidente do Brasil, terminando, assim, com a permanência dos militares no poder. Porém, sua morte, em decorrência de problemas de saúde, interrompeu a concretização de sua posse como presidente, em janeiro de 1985, e o vice-presidente da chapa, José Sarney, dissidente do PDS, assumiu o cargo no lugar de Tancredo Neves.

3.2 A SÉTIMA ARTE COMO FORMA DE EXPRESSÃO

Nos próximos tópicos deste capítulo, trataremos sobre os movimentos cinematográficos da época, entre eles, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, e o cineclubismo. O Cinema Novo pode ser encarado como um movimento cultural e artístico que pretendia manifestar uma identidade para o povo brasileiro, por meio da criação do cinema nacional, tendo como base a cultura popular, livre da influência hollywoodiana e contra a indústria cinematográfica. Ele surge no Rio de Janeiro, durante o governo democrático de Juscelino Kubitschek, como uma resposta alternativa ao que existia no Brasil na época, às chanchadas e ao cinema que buscava o padrão internacional da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Este foi o responsável, portanto, por uma ruptura com o estilo cinematográfico que havia na maior parte do Brasil na década de 1960 – uma quase cópia do cinema norte-americano ou europeu. A famosa frase de Glauber Rocha, “Uma ideia na cabeça, uma câmera na mão”, era o slogan dos cinemanovistas, e eles procuravam desenvolver produções voltadas para a crítica social, que se afastassem do cinema de cunho comercial.

A ideia de Glauber sintetiza o que os jovens cineastas queriam fazer: filmes de baixo orçamento, com foco na realidade do povo brasileiro e o representando. Grande parte dos debates do movimento do Cinema Novo deu prioridade ao aspecto mercadológico, porque a distribuição e exibição das películas eram de responsabilidade de empresas estrangeiras – que não tinham a intenção de repartir o mercado com o cinema brasileiro. Dessa maneira, os cinemanovistas discutiam quais seriam as condições de distribuição e exibição dos filmes e como se constituiria o financiamento da indústria. Houve também uma grande preocupação em relação à comunicação com o público, embora, inicialmente, o Cinema Novo tenha adquirido um aspecto distanciado de interpretação pelo público brasileiro.

Esse era o ambiente que antecedeu a eclosão política, cultural e estética do Cinema Novo: de um lado, o aspecto da crítica, da teoria, do ensinamento e da construção de um pensamento sobre cinematográfico brasileiro; de outro, as descobertas da função do cinema, capaz de manifestar e, até mesmo, de elaborar e construir essas novas ideias.

É durante esse período também que há a criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), em 1969. A empresa estatal foi fundada pelo decreto-lei N° 862, como produtora e distribuidora de filmes. De acordo com Roberto Farias, o primeiro cineasta a dirigir a Embrafilme, na empresa “nos reuníamos, conversávamos, anotávamos as medidas que queríamos e íamos para ao Conselho Nacional de Cinema, lutar por elas, impor, discutir e votar. Acabamos implantando uma série de coisas que foram permitindo o avanço do cinema” (FARIAS, 2005, p.16).

A Embrafilme, conforme os pesquisadores Leonardo Mèrcher e Ana Casagrande (2013), estimulou o crescimento do circuito comercial de cinema nacional, mas também passou a dar suporte à produção de cunho mais social e realista, como os filmes de Glauber Rocha, “criando uma espiral de dinâmicas: o apoio inicial a essa estética acabou incentivando novas produções internas, pois, ganhando reconhecimento externo, incentivava-se mais a manutenção dessa estética na produção e financiamento interno” (Mèrcher; Casagrande, 2013, p. 182). Dessa forma, a empresa contribuiu para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

O Cinema Novo, portanto, nasce, se desenvolve e acaba criando uma espécie de identidade para o cinema brasileiro, que, antes, era muito influenciado pelo que existia de produção no exterior, além de inaugurar uma perspectiva crítica em relação ao que era produzido no país. Para Alex Vianny, entretanto, mesmo com a

euforia produzida pelo surto do Cinema Novo, deve-se reconhecer que ainda não temos, do ponto de vista de uma cultura brasileira, um cinema nacional. Mas já temos, sem dúvida, espalhados em uns tantos filmes válidos (ou apenas parcialmente válidos), muitos dos elementos básicos que poderão conduzir, em um futuro bem próximo, a um cinema verdadeiramente brasileiro” (VIANNY, 1999, p. 125).

Com o enfraquecimento do movimento, quem ainda se inspirava nas propostas dos cinemanovistas acaba dando continuidade à postura de contestação em um novo momento do cinema brasileiro, o do Cinema Marginal.

O Cinema Marginal surge, justamente, à margem da sociedade de consumo e das grandes produções, também utilizando orçamentos baixos, mas não como um movimento único e uniforme. A forma como os filmes eram produzidos, a maneira como eram divulgados, e certos elementos estruturais fazem parte das produções marginais. Alguns desses componentes presentes são a contracultura, o filme autoral, sem concessões, agressivo e grotesco, a narrativa clássica, elementos repulsivos para chocar, a violência dos gestos, a crítica à sociedade de consumo e à comunicação em massa, além da retomada de componentes hollywoodianos. Com a aparição dessa nova geração de cineastas, há uma espécie de divisão no meio cinematográfico: de um lado os remanescentes do Cinema Novo, e do outro, os diretores do Marginal.

Conforme Fernão Ramos (1987), a fotografia era estilizada e exagerada no sentido do universo do filme *noir*⁶, questionando o que era considerado belo. As produções eram caracterizadas pela presença de elementos, como o:

Nojo, o asco, a imundice, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo “baixo” [que] compõe a diegese típica da narração marginal [...] O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror [...] É a assunção da narrativa mal elaborada, mal fotografada, mal montada, e a elegia do filme “ruim”, dos enquadramentos óbvios [...] o personagem tipificado, embora sem densidade psicológica, torna-se “espesso” pelos procedimentos de estilização [...] a atração da câmera pelo plasticismo da imagem tem como contrapartida sua aversão ao movimento que conduz à ação, ao personagem e, também, à intriga (RAMOS, 1987, p. 116 a 139)

Para Xavier (2005), a frase de Hélio Oiticica, “seja marginal, seja herói”, dá a ideia do contexto em que o Cinema Marginal estava inserido: há uma radicalização de alguns cineastas acerca de certos aspectos que eles consideravam estar saindo de pauta no Cinema Novo a partir de 1968. O autor defende que o termo “marginal” não dá conta da experimentação que os filmes passaram a incluir em suas disposições, nem da invenção formal que estava acontecendo.

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

⁶ Filme *noir* designa um subgênero de filme policial que teve o seu ápice nos Estados Unidos, entre os anos 1939 e 1950. Ele deriva dos romances de suspense da época da Grande Depressão e da estética dos filmes de terror dos anos 1930. Historicamente, foram filmados em preto e branco em alto contraste, por conta da influência da cinematografia do expressionismo alemão.

"Marginal" [...] se afirmou de forma mais vigorosa no período 1968-1973, mas ecoou nos anos seguintes, em aspectos do trabalho, já em regime francamente "solo" de cineastas que por aí passaram, como Bressane, Tonacci, Rosemberg, Sganzerla, Reichenbach e Neville d'Almeida, entre outros. (XAVIER, 2005)

Este novo cinema que surge poderia ter sido nomeado também como experimental, alternativo ou *underground*, conforme o pesquisador. Ele explica que não existe uma homogeneidade no movimento, mas muitas posturas diferentes. O que se pode ver com certa unidade é o desacordo com algumas premissas do Cinema Novo, como a tomada de consciência do público, e a consequente comunhão da nação, assim como o nacionalismo. O Cinema Marginal é a ruptura desse contrato – do autor e da plateia – “o momento de afastar de vez qualquer suposta unidade entre tela e plateia que faria do cinema um ritual de identidade nacional” (XAVIER, 2005).

O Cinema Marginal nasce ainda da entrada do Super 8 no mercado, tecnologia que proporcionou a expansão do mercado cinematográfico e o acesso a várias pessoas que, antes, não podiam arcar com os custos altos da produção. Os equipamentos permitiram, portanto, o desenvolvimento desse cenário *underground* no cinema brasileiro e se torna um meio alternativo de fazer filmes. Tudo isso influencia no resultado das produções: obras que eram gravadas rapidamente, em curto espaço de tempo, a maioria amadora, e baseada em fatores que foram alvo da crítica pelos marginais: como a comunicação em massa e a alienação – elementos que eram questionados a partir da contracultura, da citação às chanchadas, à narrativa clássica e à presença de componentes inusitados nas cenas.

3.3 O MOVIMENTO CINECLUBISTA NO BRASIL

O cineclubismo pode ser definido como tendo o principal objetivo de divulgar, pesquisar e discutir sobre o cinema como um todo, conforme aponta André Gatti (2000). Para ele, além da constituição formal dos cineclubes e dos debates propostos, essas organizações atuam na relação de mediação entre o próprio público e o cinema, no intuito de se constituir um espaço para o pensamento crítico e estético. De acordo com Gatti, a primeira experiência nesse sentido, no Brasil, foi o Cineclube Paredão (1917), estruturado por Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Pedro Lima, Paulo Vanderley, Luis Aranha e Hercolino Cascardo. O grupo se reunia e discutia os filmes assistidos após as sessões dos cinemas Íris e Pátria, no Rio de Janeiro, e se engajavam na luta pela defesa do cinema nacional.

Segundo Felipe Macedo (2008), porém, o primeiro cineclube oficial foi o Chaplin Club, criado em 1928, também no Rio de Janeiro, por Otávio de Faria, Almir Castro, Plínio

Sussekind Rocha e Cláudio Mello. Foi o primeiro a manter uma atividade sistemática e organizada, lançando, inclusive, a revista “O Fã” no mesmo ano, e que funcionava como uma espécie de órgão oficial do cineclube com a programação e discussões sobre cinema. Vários filmes internacionais foram exibidos nas reuniões, como “O Encouraçado Potenkin”, de Eisenstein, e também produções brasileiras, como “Limite”, de Mário Peixoto. O cineclube acaba em 1931, com o advento do cinema sonoro.

Quase dez anos depois, em 1940, é fundado o Clube de Cinema de São Paulo, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), por Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Cícero Cristiano de Souza e Décio de Almeida Prado. Entretanto, a entidade teve uma existência pequena e foi fechada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo. Este cineclube ressurgiu em 1946, e mais à frente, na década de 1960, se integra como filmoteca ao Museu de Arte Moderna (MAM) – a futura Cinemateca Brasileira.

Entre 1947 e 1952, diversos cineclubes surgem em várias cidades do país, como o Clube de Cinema de Porto Alegre, ou o Clube de Cinema de Minas Gerais, em Belo Horizonte, ou os grupos em outros locais, como Florianópolis, Santos, Fortaleza, Salvador e Rio de Janeiro. O movimento se expande pelo Brasil, acompanhando o momento de efervescência cultural dos anos 1950. Havia o interesse em aprofundar os estudos e conhecimentos sobre cinema, mas também, conforme Paulo Emílio Gomes, nas cidades pequenas, existia a propensão a

ultrapassar o seu papel de simples difusão intelectual e artística, para transformar-se num dos núcleos mais intensos da vida social, num órgão sensível de receptividade à inovação de idéias ou de costumes, e em instrumento capaz de introduzir modificações nos sistemas de valores correntes (GOMES, 1981, p. 350).

Neste período, entre 1940 e 1950, é possível notar “a tendência de os cineclubes agregarem-se em torno de entidades, como museus, escolas, faculdades” (GATTI, 2000, p. 129). Em 1954, é fundado o Centro de Estudos Cinematográficos na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro, sob coordenação de Saulo Pereira de Mello e Joaquim Pedro de Andrade; além dos cineclubes do Centro de Cultura Cinematográfica, da Escola de Belas Artes e da Aliança Francesa. Em São Paulo, essa associação é feita através do Clube Universitário, que era dirigido por Plínio de Arruda Sampaio.

O cineclubismo, enquanto movimento, procura promover uma prática distinta de consumo de cinema, caracterizada por uma proposta educativa e crítica, desvinculada do cinema hegemonicamente norte-americano importado. Em 1952, chega ao Brasil a missão do Ofício Católico Internacional do Cinema (OCIC), com o objetivo de oferecer seminários,

conferências e cursos para influenciar a criação de cineclubes nas entidades relacionadas à Igreja. Estavam à frente do cineclubismo católico Guido Logger, Humberto Didonet e Edeimar Massote. Segundo Macedo (2008), a técnica desse movimento específico

baseava-se na promoção dos princípios cristãos e a observância de sua aplicação ao cinema e na “educação” do público. Assim, em alguns centros mais importantes, editavam-se periodicamente boletins de avaliação dos filmes em circulação, recomendando os mais consentâneos com os referidos princípios e vedando a exibição dos que, pelo contrário, atentavam de alguma maneira contra o cristianismo e a Igreja. (MACEDO, 2008)

Em 1956, há a fundação do Centro dos Cineclubes de São Paulo (CCESP), que foi a entidade pioneira na representação dos cineclubes. Dois anos depois, é criada a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, que teve entre os representantes Leon Hirszman e Cosme Alves Neto. Em 1959, acontece a I Jornada dos Cineclubes Brasileiros, congresso que é realizado até 1989, mas é na terceira edição, em Porto Alegre, em 1962, que é criado o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) – rede que permitiu uma maior comunicação e direcionamento dos cineclubistas, nas décadas de 1960 e 1970. As três primeiras jornadas foram estruturadas pelo Centro dos Cineclubes de São Paulo (CCC). “A Jornada é o fórum máximo e principal do Cineclubismo Brasileiro. Elas se definiam como a oportunidade em que os cineclubes avaliavam suas atuações, estabelecendo normas e diretrizes para o período seguinte” (SANTOS, 2003, p.18). No início dos anos 1960, surgem as federações de cineclubes de Minas Gerais, Gaúcha, do Nordeste e do Centro-Oeste.

Com o golpe militar, em 1964, as atividades cineclubistas passam a ser desarticuladas. Conforme dados levantados por Felipe Macedo (2008), depois da VII Jornada de Cineclubes, em Brasília, em 1968, as organizações começam a ser perseguidas e a censura prévia é instaurada, o que contribui para desmantelar as entidades. Neste ano, existiam em torno de 300 cineclubes, agrupados em seis federações regionais integradas ao Conselho Nacional de Cineclubes. Um ano depois, em 1969, havia, no máximo, “uma dúzia de cineclubes em funcionamento e quase todas as suas entidades representativas haviam sido destruídas. Apenas o Centro de Cineclubes de São Paulo sobrevive praticamente inativo, em torno do idealismo de Carlos Vieira” (MACEDO, 2008). Muitos cineclubes tiveram suas sedes invadidas, filmes apreendidos e participantes presos.

O movimento busca se reorganizar a partir de 1974, após uma lacuna de seis anos, com a VIII Jornada, em Curitiba. Durante o encontro, é estruturado um documento que ficou conhecido como a “Carta de Curitiba” e que estabeleceu os alicerces e as ações dos cineclubes por, pelo menos, uma década – até a volta da democracia. Entre os fundamentos a serem seguidos, a carta dispõe sobre o cineclubismo como elemento de divulgação e de defesa do

cinema nacional, de formação do público e de desenvolvimento cultural brasileiro. O segundo item da carta descreve o cinema nacional como meio de tradução do cotidiano brasileiro, tanto nos estágios de informação, quanto nos de análise e de diversão. Para alcançar esses objetivos, os cineclubistas afirmam que:

Os esforços de elaboração de formas de trabalho devem partir de uma avaliação tão realista quanto possível da realidade nacional em geral e do cinema brasileiro em particular. O caminho que nos levará a essa avaliação está na ampliação e consolidação do movimento de cineclubes, na contínua e ampla troca de informações, no constante intercâmbio entre os cineclubes e entre estes e outros da cinematografia. A ampliação do conhecimento mútuo das experiências particulares conduzirá necessariamente a um aparelhamento melhor e mais efetivo de todas as estruturas do cinema nacional. (CARTA DE CURITIBA, 1974)

Podemos dizer, pelo trecho, que o intuito dos cineclubistas é se unir em prol do desenvolvimento do cinema nacional, e, sendo assim, só poderia haver a ampliação do conhecimento através da troca de informações entre quem estava envolvido no meio cinematográfico. Para as gerações dessa época, o cinema era mais que uma forma de entretenimento, um meio de manifestação cultural capaz de gerar transformações sociais. Ou seja, além de ambientes de debates direcionados para a convivência e troca de conhecimento, os cineclubes também significaram um movimento de resistência enquanto durou o governo militar.

O discurso nacionalista herdado do Cinema Novo, conforme Flávio Rogério Rocha, provocou “uma série de contradições e divergências no interior do movimento cineclubista, ainda mais com a apropriação deste mesmo discurso por parte do Estado ditatorial e sua crescente interferência nos meios culturais no mesmo período” (ROCHA, 2011, p. 85). O autor afirma que o movimento sempre teve que enfrentar diversas dificuldades – financeiras, com a censura, de espaço para funcionar, com a locação dos filmes – por isso, apenas pessoas realmente preocupadas com o cinema faziam parte.

A questão da obtenção de filmes para os cineclubes ficava comprometida por conta da falta de títulos na bitola 16 mm ou pela ausência de projetores 35 mm nas associações, ou, até mesmo, pela falta de renda para arcar com a locação dos filmes (alugados, muitas vezes, de distribuidoras comerciais). Dessa forma, os cineclubes, principalmente os fora do eixo Rio/São Paulo, precisam encontrar alternativas, e a saída é explicitada em documento da VIII Jornada:

Estabelecer informalmente acordos com os exibidores comerciais locais. Desse modo, o cineclubista passa a trabalhar com o 35mm, abandonando suas projeções em 16mm. Estes acordos, de um modo geral, tendem a tornar o cineclubista dependente da sala comercial, passando a aceitar determinadas exigências do exibidor, que após um período de institucionalização das sessões promovidas pelo cineclubista, aproveita o prestígio conquistado para impor a programação que lhe interesse ou criar

obstáculos fictícios para que os filmes do seu interesse possam ser programados (VIII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1974, p. 2).

De acordo com Rocha (2011), muitos cineclubes adotam esse tipo de disposição para continuarem na ativa, o que originou certa descaracterização da atividade cineclubista, porque não se tinha autonomia para decidir quais filmes entrariam na programação, e os filmes brasileiros ficaram com menos espaço nas projeções. Outra saída era fazer uma programação exclusiva e paralela, com filmes emprestados por consulados e embaixadas – na maioria, em bitola 16 mm. Mesmo os filmes sendo gratuitos, eles serviam como propaganda dos países de origem, porque havia o interesse dos consulados em divulgar, especialmente, as produções institucionais dos respectivos países – o que tornava os cineclubes instrumentos de propaganda estrangeira.

A partir desse impasse, foi criada a Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes (Dinafilme), órgão do CNC, na X Jornada Nacional em 1976, em Juiz de Fora (MG). Macedo (2008) descreve que a Dinafilme distribuiu produções alternativas, relacionadas aos movimentos sociais – como o movimento do “Cinema de Rua” de São Paulo. Ele explica também que existiam dois objetivos básicos na criação da distribuidora: assegurar o movimento realmente nacional, com a divulgação dos filmes por todo o território do país, e “criar as bases para um circuito alternativo, constituído pelos cineclubes e entidades semelhantes, que servisse de base para a alimentação de um cinema mais próximo das realidades das comunidades em que os cineclubes atuam” (MACEDO, 2008). Dessa maneira, buscava-se um cinema mais popular e livre dos padrões do cinema comercial. Outro elemento que fez parte da constituição da Dinafilme foi a resistência à censura da ditadura⁷, tanto que muitas produções eram clandestinas e não eram submetidas ao exame do governo.

A distribuidora começou com um acervo de clássicos em 16 mm, cedidos por Paulo Emílio Salles Gomes, e teve seu conjunto acrescido por documentários brasileiros e filmes clandestinos (proibidos pela censura). Segundo Macedo (2008), em 1978, ano em que os movimentos grevistas recomeçam, a Dinafilme organiza equipes móveis para exibir documentários sobre as greves do ABC paulista nas assembleias sindicais do meio operário. No final dos anos 1970, “a atividade de distribuição da Dinafilme atinge 600 cineclubes

⁷ Como exemplo dessa resistência à ditadura, há um episódio, em 1979, quando a Polícia Federal invade a Dinafilme. A violência da ação ganha destaque na imprensa e acontece uma mobilização de diversos setores da sociedade, que, articulada pelo CNC e suas federações, faz com que o Ministério da Justiça tenha que se retratar publicamente e devolver todo o material apreendido. Até 1980, os cineclubes sofreram mais de 200 apreensões de filmes, e até o fim do governo do general João Figueiredo, em 1985, os cineclubes existiram numa clandestinidade parcial (MACEDO, 2008).

nominalmente filiados ao CNC e mais de 2.000 pontos de exibição, em associações, sindicatos, igrejas e diversos movimentos populares” (MACEDO, 2008).

Muitos cineastas passam a ser influenciados pelo contato com o público que a distribuição de seus filmes pela Dinafilme permitiu. Macedo cita algumas produções que tiveram certos elementos em detrimento do convívio com a realidade, em parte, proporcionada pelo movimento cineclubista, como é o caso de “O Homem que Virou Suco”, de João Batista de Andrade, “Gaijin”, de Tisuka Yamasaki, “Eles não Usam Black-Tie”, de Leon Hirszman, entre outros curtas-metragens e documentários.

Conforme Rocha (2011), o curta-metragem era quase sempre fora dos círculos comerciais e produções independentes, e teve nos cineclubes meio de divulgação. “O filme curto caracteriza-se como um espaço de invenção, de aprendizado, de autoria, que por estes motivos ganha fácil do grande cinema no que diz respeito à pesquisa de linguagem e ao impacto de seus temas” (ROCHA, 2011, p. 86). Por outro lado, o curta tende a pertencer exclusivamente a um nicho cultural específico, tanto pela falta de incentivo dos órgãos oficiais, quanto das entidades privadas.

No momento em que há o retorno do movimento cineclubista, passa a existir também o incentivo à produção própria dos cineclubes, muito por conta da entrada de novas tecnologias no mercado, como a bitola Super 8, que barateou os custos em relação ao que se tinha disponível no mercado, no caso, o 16 mm e 35 mm. Com os preços mais baixos dos equipamentos, mais pessoas tinham acesso à produção cinematográfica. A difusão do cinema amador em consequência da tecnologia Super 8, acontece, portanto, no momento em que o cineclubismo é retomado como forma de incentivo ao cinema brasileiro e à cultura cinematográfica, o que permitiu uma junção das duas propostas.

Em face da necessidade de transmitir o conhecimento básico de cinema, no que tange à expressão através de sua linguagem e aos aspectos técnicos e econômicos da sua realização, os cineclubes podem e devem atuar como núcleos geradores, desse conhecimento. Se efetivadas essas possibilidades de distribuição, nada poderá impedir que os cineclubes possam exercer também uma função de realização, ajudando a transformar o Super 8 de simples aparato tecnológico em instrumento a serviço da comunicação e expressão humanas. (IX JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1975)

Pelo trecho do documento da IX Jornada, realizada em Campinas (SP), podemos apontar as expectativas que o Super 8 proporcionou ao movimento cineclubista. De acordo com Rocha (2011), os cineclubistas tinham a intenção de adotar a nova tecnologia e as suas possibilidades, objetivando o mercado de filmes alternativos. Havia o intuito de promover a circulação dessa produção de filmes Super 8 por meio da Dinafilme, regionalmente e também em nível nacional. Podemos observar, portanto, que, durante os anos 1970, houve intensa

busca para a distribuição e divulgação dos filmes alternativos e amadores, e da criação de uma espécie de mercado paralelo, sendo o Super 8 um elemento que levanta novas possibilidades para o processo.

3.4 A TRADIÇÃO CINEMATOGRAFICA EM JUIZ DE FORA E O CEC

A cidade de Juiz de Fora possui uma tradição cinematográfica, tendo, inclusive, recebido a primeira sessão de cinema de Minas Gerais, em 1897, pela Companhia Germano Alves da Silva. Dez anos depois, conforme a historiadora Rosane Ferraz (2000), várias empresas de exibição chegam à cidade. A partir da década de 1920, há uma intensificação da atividade cinematográfica: em 1927, João Gonçalves Carriço⁸ fundou o Cinepopular, com o *slogan* “do povo para o povo”, que vendia ingressos a preços acessíveis à população e uma programação sempre atualizada, concomitante com os lançamentos no Rio de Janeiro. Durante essa época, ainda existiam outros quatro cinemas na cidade: Variedades, Polytheama, Ideal e Paz.

A cidade possuía, inclusive, um cinema na área rural, na década de 1940, o Cinema do Floresta. Localizado dentro de um galpão da Fábrica de Tecidos São João Evangelista, foi uma maneira de levar cultura à comunidade da região (GONÇALVES, 2013). Nos anos 1950, Juiz de Fora contava com nove cinemas: Cine-Theatro Central, Palace, Excelsior, Cinepopular, São Mateus, Paraíso, São Luiz e Rex, no centro, e Auditorium, em Benfica, bairro na zona norte da cidade. O Cinepopular fecha as portas em 1966 (SIRIMARCO, 2005), por conta de dificuldades financeiras.

Paralelo a isso, em 1957, surge o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) de Juiz de Fora. O cineclube era uma maneira de integrar pessoas interessadas em discussões e troca de ideias acerca do cinema como arte (ARANTES; MUSSE, 2014). Na década de 1960, a Galeria de Arte Celina constituía um espaço de encontro de pintores, artistas plásticos, cinéfilos, atores, músicos e escritores. Lá também funcionava o CEC de Juiz de Fora (MUSSE, 2008). Ainda nos anos 1960, no município, foi realizado, “em 1966, o I Festival de

⁸ João Gonçalves Carriço nasceu em Juiz de Fora, em 27 de julho de 1886 e faleceu em 1959. Ele foi um dos precursores do cinema em Minas Gerais. Fundou a Carriço Film, que registrou vários acontecimentos da cidade, em cinejornais, como a vida política, cultural e social, além de cobertura de carnavais, jogos de futebol, outros esportes, visita de personalidades e o movimento sindical (ARANTES; MUSSE 2014). Atualmente, o acervo de Carriço reúne 236 filmes (SIRIMARCO, 2005), guardados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Em Juiz de Fora, a Funalfa tem 125 cópias em VHS dos cinejornais que estão na Cinemateca (ARANTES; MUSSE, 2014).

Cinema Brasileiro de Juiz de Fora, que, de acordo com Décio Lopes [jornalista], também foi o primeiro festival de cinema do Brasil” (MUSSE, 2008, p.149).

No ano de 1967, teve destaque o Curso de Cinema realizado na cidade, tornando-se “referência nacional por ser o maior curso oferecido por um cineclube no país” (ARANTES; MUSSE, 2014), apoiado pela Reitoria da Universidade Federal de Juiz de Fora e do CEC de Belo Horizonte. Em fevereiro de 1976, a cidade recebeu a X Jornada Nacional de Cineclubes, ocasião em que foi fundada a Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes (Dinafilme), conforme explicitado no tópico anterior, como um órgão do Centro Nacional de Cultura (CNC), com um acervo de produções nacionais.

O Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) foi fundado em 20 de outubro 1957, por Affonso Romano Sant’Anna e Luiz Affonso Pedreira, que estavam interessados em debater temas relativos ao cinema. O funcionamento do cineclube, de acordo com Haydêe Arantes e Christina Musse (2014), pode ser dividido em três fases: o momento de sua criação, a época em que está ligado à Galeria de Arte Celina, e a terceira fase, caracterizada por sua reestruturação, que foi movida por uma geração mais rebelde conhecida como “*Nouveau CEC*”.

No período de transição dos anos 1950 para 1960, a cidade mineira passava por uma grande efervescência cultural, “caracterizada pelo surgimento da Universidade Federal de Juiz de Fora e pela militância de grupos estudantis reunidos no DCE – Diretório Central dos Estudantes” (ARANTES; MUSSE, 2014, p. 32). Este é um momento de reformulação do panorama juiz-forano – a cidade passa de sua formação tipicamente industrial para se modificar em um polo de prestação de serviços.

(...) Os anos 60 trazem o golpe de misericórdia, isto é, praticamente encerram uma cidade e recriam outra, à imagem e semelhança das novas elites que chegam ao poder. Ao mesmo tempo, de forma paradoxal, este período se caracteriza como um dos mais ricos e curiosos da produção cultural da cidade (MUSSE, 2008, p.137).

Na primeira sessão do grupo, realizada no Colégio Machado Sobrinho, o filme clássico japonês “Os sete samurais” (1954), de Akira Kurosawa, foi exibido. Além dos fundadores, os outros participantes eram jovens estudantes secundaristas e universitários: Helyon de Oliveira, Demétrio Pavel Bastos, João Bosco Mendonça, Edmar Pedreira, Nancy Campi, Amaury Rangel, Reydner Gonçalves, Armando Medeiros e a família Bracher. Os participantes angariaram dinheiro entre eles para o pagamento do aluguel do filme. Depois da primeira sessão, os encontros passaram a ocorrer aos domingos na mesma escola e também no Colégio Academia de Comércio e na Associação Atlética do Banco do Brasil.

Com o passar dos anos, na década de 1960, o cineclube ganha novos membros e o jornalista e escritor Geraldo Mayrink assume o cineclube. O CEC começa a funcionar com sede fixa no centro da cidade, na Rua Halfeld, nº 805, na sala 1204, no décimo segundo andar do Edifício Baependi. A partir disso, o cineclube realizou exposições regulares em vários lugares, porque a sede funcionava como biblioteca e local para guardar as fichas dos filmes. Segundo Arantes e Musse (2014), no início das sessões, acontecia a apresentação dos filmes que seriam exibidos, e, ao final, o grupo discutia e comentava sobre a produção.

Em 1961, o CEC mudou para o segundo andar da Galeria Pio X, também na Rua Halfeld, onde passa a funcionar como sede administrativa, com as sessões acontecendo em locais diferentes. No mesmo ano, ocorreu uma das atividades que marcou a organização, o 1º Curso de Iniciação Cinematográfica. Outro evento, que era realizado no final de cada ano, era a eleição dos dez melhores filmes daquele ano. Nos cinco primeiros anos de atuação, o cineclube passou por dificuldades financeiras, e tinha que ser sustentado pelos seus associados – que contribuíam com dinheiro do próprio bolso.

Apesar de o CEC não possuir uma publicação própria, a revista “Tôrrre de Marfim”, que surgiu no Colégio Academia de Comércio, em 1951, divulgava a programação mensal dos filmes que seriam exibidos, juntamente com a ficha técnica, uma sinopse, quem eram os atores e os diretores.

Em 1964, com o golpe militar, o cineclube passou por uma fase difícil, em que teve dificuldade de se manter. A sobrevivência do CEC se deu pelo apoio de outras instituições culturais importantes, como a Galeria de Arte Celina (GAC), fundada em 1965 pela família Bracher, e do Diretório Central de Estudantes (DCE). De acordo com Arantes e Musse (2014), muitos membros do grupo tinham ligação com o Partido Comunista, o que fez com que as reuniões começassem a ser acompanhadas por agentes infiltrados da Polícia Federal.

Se pensarmos no período político que o país atravessava, de censura e repressão, veremos que essa geração foi capaz de proezas do ponto de vista histórico-social. O controle de informações pelo governo era feito através de organismos como o SNI - Serviço Nacional de Informações - criado em 13 de junho de 1964. A censura aos meios de comunicação como jornais, televisão e rádio também se estendia ao teatro e ao cinema. (ARANTES; MUSSE, 2014, p. 54-55)

Mesmo assim, como é possível percebermos pelo trecho, com o momento de censura e repressão política pelo qual o país passava, nessa segunda fase do CEC, o cineclube conseguiu sobreviver. Outra questão interessante era que a proximidade das três entidades – CEC, GAC e DCE – permitiu a troca de conhecimentos dos participantes, o que gerou uma

relação de circulação de ideias dentro da galeria Pio X, que se tornou, além de ponto de encontro entre os jovens e estudantes, um núcleo para onde essas pessoas convergiam.

Vários eventos aconteciam nessa época, como exposições, exhibições e mostras de cinema. Um exemplo disso foi o Festival de Clássicos do Cinema Francês (Figura 4), que aconteceu entre os dias 22 de setembro e 07 de outubro de 1966, juntamente com a Exposição de Obras Primas da Arquitetura e Escultura Francesa.

Figura 1

FESTIVAL DE CLÁSSICOS DO CINEMA FRANCÊS

22 DE SETEMBRO A 7 DE OUTUBRO 1966

SELEÇÃO DE PRIMITIVOS:

Le Fils du Diable Fait la Noce à Paris - de Luján - 1910	La Chute de la Maison Usher - de Jean Epstein e René - 1928
Balreau Bonhomme ou Pain d'Épices - de Albert Capellani - 1910	Un Chien Andalou - de Luis e Salvador Dalí - 1929
Drame Chez les Fautiches - de Abel Gance - 1913	Napoléon (Vu Par Abel Gance) - de Abel Gance - 1927
Max et la Quinquina - de Max Linder - 1912	La Main du Diable (A Mão do Diabo) - de Maurice - 1912
Retour à la Maison - de Max Linder - 1912	Les Dames du Bois de Boulogne - de Robert Denos - 1914
Ballet Mécanique - de Fernand Lévy - 1924	Quai des Orfèvres (Crime em Paris) - de Serge Cécot - 1917
La Souriante Mme. Beudet - de Germaine Dulac - 1913	Voyage Surprise (Viagem Surpresa) - de Pierre Perret - 1917
La Petite Lili - de Albert Capellani - 1913	Jeux Interdits (Brinquedo Proibido) - de René Clément (1918)

Ingressos com os promotores

CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS-DCE
GALERIA DE ARTE CELINA
CENTRO CULTURA FRANCESA

Local: Galeria de Arte Celina
3.^{as} 4.^{as} e 5.^{as} - 19,30 e 21,30 hs. — Galeria Pio X, 8 - 2.^o
Permanente Cr\$ 5.000 - Est. Cr\$ 3.000 - Avulso: Cr\$ 1.000/Cr\$ 500

Exposição de Obras Primas da Arquitetura e Escultura Francesa

Cartaz do Festival de Clássicos do Cinema Francês realizado na Galeria de Arte Celina

Fonte: Dissertação de Haydêe Arantes (2014)

Apesar do regime militar e das dificuldades impostas pelo mesmo, o cineclubes conseguiu se manter unido e, de certa forma, militante como um ponto de resistência à censura. Entre 1966 e 1967, período em que Décio Lopes era diretor da entidade, foram realizados também o I e o II Festival Brasileiro de Cinema, eventos patrocinados pela

Prefeitura que movimentaram a cidade. O festival não continuou por conta da programação escolhida, que causou o debate acerca de questões polêmicas, reflexo do que o país estava vivendo, mas que não eram bem vistas durante o período da ditadura.

Até o início dos anos 1970, o CEC continuou promovendo cursos e palestras sobre o cinema tendo instituições de ensino como parceiras, não só em Juiz de Fora, mas também em Viçosa (MG), por exemplo. Em 1972, Décio Lopes e a esposa, Neusa Dutra, as principais lideranças que mantinham as atividades no cineclube, se mudaram para o Rio de Janeiro. Entre este ano e 1975, portanto, o cineclube permanece inativo, e é aberto novamente com o nome de *Nouveau CEC*.

A nova geração de estudantes, liderada por Marcelo Mega (eleito para a diretoria), João Batista Motta⁹, Walter Sebastião¹⁰ e Antônio Eduardo de Miranda, se reunia no Centro Cultural do DCE, no Sesi, no Senac e na Aliança Francesa. O novo CEC tinha forte influência do movimento hippie, seus membros eram ligados à contracultura e ao “desbunde”. O grupo, a partir do discurso mais livre e aberto, conduz o cineclube de maneira diferente, não sendo a favor de militar em prol de partidos políticos, e tendo uma atitude anarquista em relação às formas de governo.

Seguindo esse clima, não havia hierarquia na terceira fase do CEC, e, mesmo com diretor, não existia um núcleo de sócios consolidado. Além disso, durante as sessões de filmes, não eram cobrados ingressos e as pessoas contribuía espontaneamente. No ano da abertura, em 1975, diversas mostras e um curso de cinema foram promovidos, a Mostra de Curtametragens Brasileiros, realizada em janeiro no Cinema Excelsior, e o Curso Intensivo de Cinema, em maio, promovido em parceria com o DCE, a Secretaria Municipal de Cultura, e com o apoio da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro – na época, coordenado por Décio Lopes.

Os filmes preferidos dos integrantes eram pertencentes ao Cinema Novo, de diretores como Alex Viany, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, e eles tinham interesse na valorização do cinema nacional. O grupo participou da IX Jornada Nacional de Cineclubes, em Campinas (SP), o que rendeu a escolha de Juiz de Fora como a sede para a próxima jornada no ano seguinte, em 1976. Vários cineastas, diretores, críticos e mais de 150 cineclubistas, representantes de todo o país, estiveram na cidade em fevereiro para discutirem assuntos da sétima arte. Foi também nessa ocasião que a distribuidora Dinafilm foi criada.

⁹ João Batista Motta é professor universitário em Viçosa.

¹⁰ Walter Sebastião é jornalista e trabalha no jornal Estado de Minas, em Belo Horizonte. Foi um dos líderes da geração do *Nouveau CEC*.

O cineclube acaba, em 1977, com a desestruturação do Centro de Cultura do DCE, porque o grupo fica sem espaço para as sessões e reuniões, além da falta de dinheiro, pois os membros nunca constituíram uma reserva de rendas para as despesas. Pode-se dizer que, durante os vinte anos de atuação, o CEC promoveu incontáveis sessões de cinema, festivais, mostras e cursos de cinema, se constituindo com a importante função de estimular os estudos e as trocas de conhecimento sobre cinema e também da sociabilidade dos jovens presentes ao longo do processo.

4 AS POSSIBILIDADES DO SUPER 8

Este capítulo irá fazer uma contextualização sobre a utilização do Super 8 no Brasil. A bitola foi lançada nos Estados Unidos, em 1965, pela empresa Eastman Kodak Company¹¹, que defende o seu aparecimento como revolucionário na difusão dos filmes domésticos e amadores. A bitola pode ser encarada como a primeira grande popularização da imagem em movimento, e também possibilitou a amplificação e pluralização do número de jovens que adotou o fazer cinematográfico como forma de expressão de temáticas emergentes, ao longo de todo o país. No primeiro item deste capítulo, fizemos um levantamento, em trabalhos acadêmicos, sobre o movimento superoitaista, em várias regiões do Brasil, para se ter o parâmetro de como era a manifestação em cada lugar.

A qualidade superior da película, em relação ao 8 mm¹², e o preço mais barato contribuíram para a difusão do formato. No quesito custo, o Super 8 tinha um valor cinco vezes menor que a película de 16 mm¹³ e até vinte vezes menor do que a de 35 mm¹⁴ (ROCHA, 2011). Além disso, o formato apresentava outras características próprias, como a perfuração reduzida e o carregamento automático do cartucho. Uma vez carregada, não era mais necessário abrir a câmera para inverter o cartucho, como era feito no 8mm, o que evitava a interrupção da gravação. O filme era, geralmente, de 50 pés (15 metros) e permitia filmar em torno de 3 minutos e 20 segundos.

Será abordada ainda a criação do Super 8 e a inserção no mercado, amparada por ampla divulgação e apelo para o desenvolvimento tecnológico e facilidade de manuseio dos equipamentos. Foi feito um levantamento de modelos de equipamentos comercializados, entre câmeras, cartuchos de filme e projetores, e os respectivos preços. As peculiaridades técnicas e as inovações, em relação aos formatos anteriores, também serão alvos deste capítulo.

11

Disponível

em:

<http://motion.kodak.com/US/en/motion/products/production/spotlight_on_super_8/super_8mm_history/index.htm>. Acesso em: 21 nov. 2015.

¹² 8 mm é o formato de filme, lançado pela Kodak, em 1932, que tinha 8 milímetros de largura. Ele foi muito popular entre as décadas de 1950 e 1960 para as produções caseiras, principalmente depois da introdução do cartucho, que tornava desnecessário o carregamento do filme no escuro.

¹³ A câmera de 16 mm foi introduzida em 1923 para ser uma alternativa mais barata que o 35 mm. Ela foi bastante usada por cineastas em diversas produções, pela qualidade da imagem.

¹⁴ O filme de 35 mm é ainda amplamente utilizado pela indústria cinematográfica, mesmo com o desenvolvimento da tecnologia digital. A qualidade é superior ao de 16 mm.

4.1 O SUPER 8 PELO BRASIL: EVENTOS DEDICADOS EXCLUSIVAMENTE À BITOLA

Além de ser amplamente utilizado no Brasil na década de 1970, entre cineastas amadores, para eventos sociais e registros familiares, sendo antecessor das fitas VHS¹⁵ e MiniDV¹⁶ como meio audiovisual doméstico (SUPPIA, 2009), na década de 1970, o Super 8 ganhou grande divulgação como movimento cultural, tendo festivais dedicados somente às produções com a bitola, especialmente a partir de 1974, quando começa a abertura política no país, e foi lançado em um momento de mudanças sociais e em meio a movimentos como a contracultura e a Tropicália.

Na região Sudeste, segundo as pesquisadoras Ana Carolina Escosteguy e Cristiane Gutfreind (2007), em julho de 1972, foi criado um festival do formato em São Paulo, o Super Festival Nacional do Filme Super 8, que ficou conhecido como Festival do Grife (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais), e foi idealizado por Abrão Berman¹⁷ e Maria Lúcia Alencar.

A criação do GRIFE [...] foi um fator decisivo para revelar cineastas de talento, escondidos atrás de profissionais liberais ou estudantes. Para eles, fazer cinema deixou de ser um privilégio mítico de poucos. Encontraram no Super 8 um instrumento acessível, de utilização simples e resultados imediatos, com qualidade inteiramente satisfatória e tecnologia cada dia mais aperfeiçoada. (BERMAN apud DARGY, BAU, 1979, p. 7)

O evento foi realizado entre os anos de 1973 e 1983, e, conforme Marilice Daronco, “foi uma grande vitrine do Super 8 no país e ajudou a mostrar o trabalho de cineastas de diferentes estados. O primeiro evento do grupo surgiu quando essa tecnologia começava a se firmar como a principal bitola alternativa” (DARONCO, 2014, p. 44). O cinema, naquele momento, tinha influências de diversos movimentos cinematográficos, como o Cinema Novo, o Cinema Marginal, as Pornochanchadas e as produções de cunho popular. Outro evento, o Festival de Cinema Super 8, foi realizado em Campinas (SP) entre 1970 e 1982 (SUPPIA, 2009).

No interior de Minas Gerais, um dos eventos dedicados exclusivamente à bitola foi a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, objeto de pesquisa deste trabalho, realizada de 18 a 21 de dezembro de 1979, no centro da cidade. A mostra teve um júri formado pelo

¹⁵ Sigla para Video Home System (inglês para “Sistema Doméstico de Vídeo”). Um sistema de gravação de áudio e vídeo que foi lançado em 1976.

¹⁶ O vídeo digital (Digital Video, ou DV) é um formato digital de vídeo que permite a gravação em fitas magnéticas. O MiniDV é um dos mais populares formatos de fita para DV e destina-se ao mercado amador e semiprofissional.

¹⁷ Abrão Berman foi um dos pioneiros do movimento do Super 8 no Brasil.

artista plástico, poeta e músico Eugênio Malta, pelo jornalista Antônio Messias da Rocha Filho e por Neusa Lopes, jornalista e crítica de cinema.

Em meio a esta quantidade de filmes e produções, o jovem emerge como sujeito contestador da realidade em que estava inserido, a da ditadura militar. Podemos perceber que a bitola era usada como forma de expressão dessa geração e servia, inclusive, como meio para driblar o controle do governo. Grande parte do movimento superoitista adotava referências da *Nouvelle Vague*¹⁸ francesa dos anos 1960, movimento que utilizava, entre outros elementos, equipes pequenas nas gravações, câmeras portáteis, narrativas sem continuidade e edição com corte seco. O Super 8 funcionava ainda como uma forma de escape das salas comerciais do cinema brasileiro.

Com base nas pesquisas acadêmicas sobre a bitola e os festivais, percebe-se um forte movimento superoitista no Nordeste do país, especialmente na Bahia, Piauí e Pernambuco. Em sua pesquisa sobre o cinema baiano, Izabel de Fátima Cruz Melo (2010) fala sobre a importância que as produções em Super 8 possuíam nas Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 1970. Para ela, o indicativo do crescimento da importância da bitola

parece ultrapassar o que aparentemente se pretendia pelos cineastas tidos como profissionais, ou seja, o Super 8 como porta de entrada, e, portanto, provisório enquanto suporte para atividade cinematográfica terminou desenvolvendo-se enquanto linguagem própria de uma geração que se utilizou do respiradouro que foram as edições da Jornada, para se expressar durante os anos 70 (MELO, 2010, p.08-09).

Os primeiros filmes baianos feitos com a bitola são de 1969: o documentário “Os 500 Quilômetros da Bahia” e o filme experimental “Papai Noel”, ambos de Célio da Cunha. Entre 1972 e 1978, as jornadas de cinema, que aconteceram em Salvador, atuaram como ferramenta de divulgação do formato “nos anos 1970 e influenciaram os jovens realizadores a produzir mais filmes. [...] a programação [das jornadas] foi pensada não só de forma a servir como mercado exibidor, mas também para qualificar e atrair os cineastas” (DARONCO, 2014, p. 48-49).

Existiam também os grupos dos superoitistas, cada um com a sua vertente: o que empregava a visão hollywoodiana e da narrativa clássica – Grubacin (Grupo Baiano de Cinema” – composto por Ailton Sampaio, Carlos Modesto, Milton Gaúcho, Paulo Sá e Cícero Bathomarco; os experimentais, como Pola Ribeiro, Fernando Belens, José Araripe e Edgard Navarro, que queriam um cinema mais autoral; e aqueles provenientes do cineclubismo,

¹⁸ Foi uma nova estética de cinema criada na França, em 1958, como reação contrária às superproduções hollywoodianas da época, encomendadas pelos grandes estúdios. A contraproposta eram filmes mais pessoais e baratos, o chamado “cinema de autor”, e seus principais representantes eram jovens.

dispostos a discutir o cinema e a sociedade, formado por José Umberto, Robinson Roberto e Juraci Dórea.

A censura governamental, que editou alguns filmes para serem exibidos ou impedia que outros títulos passassem, esteve presente nessa época. Melo cita a IV Jornada, de 1975, como exemplo disso: “Dos 72 filmes inscritos, quatro tiveram sua exibição proibida e dois só seriam liberados se fossem obedecidos cortes indicados pelos censores. O debate sobre a censura mobilizou os cineastas que lançaram um documento repudiando a ação” (MELO, 2010, p. 70).

A VII Jornada foi a última a receber trabalhos em Super 8. Havia certo preconceito por parte dos cineastas mais antigos, que não levavam o Super 8 em consideração, por atuarem como profissionais. Alguns avaliavam a tecnologia como amadora demais. Mesmo assim, os superoítistas passaram a participar de outros festivais que aceitavam a bitola, como foi o caso do I Congresso Nacional de Super 8, realizado em Salvador em 1979.

Teresina (PI) apresentou um movimento com caráter de contracultura. Frederico Amorim Lima, em seu trabalho “Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super 8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)”, discute o Super 8 como “instrumento de fuga de parcela da juventude teresinense envolvida com a produção [...] frente às estratégias sociais de captura e racionalização de atitudes, gestos e comportamento” (LIMA, 2006, p. 10). Lima afirma também que, seguindo a linha subversiva, a bitola buscava ir de encontro ao “cotidiano de uma sociedade que, ao longo de séculos, vigiou e puniu, perseguiu e disciplinou, utilizou de discursos otimistas e submeteu uma coletividade em cujo horizonte não se configurava a indisciplina” (LIMA, 2006, p. 121).

Torquato Pereira de Araújo Neto, poeta brasileiro, jornalista, letrista de música popular, experimentador ligado à contracultura, foi figura central no início dos anos 1970. Em 1971, ele lançou “Terror da Vermelha”, na capital piauiense, a história de um assassino serial que perseguia suas vítimas no bairro da Vermelha em Teresina.

Em Alagoas, a autora Ana Flávia Ferraz (2013) afirma que o Festival do Cinema Brasileiro de Penedo aconteceu a partir de 1975 por oito anos consecutivos. Era um espaço que o Super 8 ocupava ao lado do 16mm e do 35mm, e havia, inclusive, uma Mostra Competitiva Super 8.

Os pesquisadores Lara Santos de Amorim e Fernando Trevas Falcone, da área da antropologia, organizaram e publicaram, em 2013, o livro “Cinema e memória: o Super 8 na

Paraíba nos anos 1970 e 1980”, contendo seis artigos e duas entrevistas exclusivamente sobre a bitola no estado nordestino. De acordo com Lara Amorim (2013):

Em 1960 *Aruanda*, de Linduarte Noronha, colocou a Paraíba no mapa do cinema brasileiro. Depois dele seguiram-se outros documentários, que formaram o chamado Ciclo do Cinema Paraibano. Nas duas décadas seguintes, iniciativas isoladas e o trabalho articulado de realizadores e da Universidade Federal da Paraíba resultaram na formação de acervo de filmes nas bitolas Super 8 e 16 mm, acervo reunido atualmente no Núcleo de Documentação Cinematográfica – NUDOC/UFPB (AMORIM, 2013, p.12).

Os dois primeiros filmes paraibanos em Super 8 apresentam indícios do Cinema Novo, “Gadanhó” (1979) de João de Lima e Pedro Nunes, e “Imagens do Declínio – Beba Coca, Babe Cola” (1981), de Bertrand Lira e Torquato Joel (1981), ao retratar a pobreza e o povo, lançando questionamentos típicos de temáticas dos cinemanovistas. Em 1979, já estava em curso a reconfiguração da política no Brasil, com o enfraquecimento da ditadura. Vários artistas, cineastas, professores e estudantes se organizaram em torno de produções artísticas, munidos do Super 8, e expressaram suas visões sobre a sociedade, na maioria das vezes, com forte teor crítico. Depois de “Gadanhó”, mais de 50 filmes em Super 8 foram produzidos na Paraíba, tendo como centro de produção a Universidade Federal do estado.

Em Pernambuco, de acordo com Alexandre Figueirôa (1994), o ciclo superoitista dura dez anos, de 1973 a 1983. Assim como na Paraíba, o movimento tinha uma divisão: de um lado e liderados por Celso Marconi e Fernando Spencer, estavam aqueles preocupados em desenvolver um cinema profissional, buscando dar ao formato representatividade cultural, enquanto a outra parte de cineastas eram mais jovens, que não procuravam representar a realidade nordestina, mas se dedicavam ao experimentalismo. Ao todo, foram feitos cerca de 200 filmes durante a década, e, em 1975, o Estado era o maior produtor do formato. No mesmo ano, aconteceu a I Mostra Recifense do Filme Super 8, com 32 trabalhos, e, em 1977, foram criados o Grupo 8 – voltado para quem usava a bitola com o intuito de ser uma entidade de apoio à produção do cinema em Super 8 –, e o 1º Festival de Cinema Super 8 do Recife.

Indo do Nordeste para o Sul do país, nos deparamos com o I Festival Brasileiro do Filme Super 8, realizado em Curitiba (PR) em 1974. Organizado pelo cineasta Sylvio Back, o evento contou com a participação de cerca de 80 filmes de vários estados do país. Com a popularização da bitola, as novas possibilidades geraram uma revolução estética, caracterizada pelo experimentalismo e caráter alternativo:

Realizadores como José Augusto Iwersen, Fernando Severo e os Irmãos Ingrid, Rosane e Elizabeth Wagner apropriaram-se do Super 8 para criar filmes que combinavam diferentes formatos e ganharam destaque internacionalmente, como *Metamorfose* (1977) e *Foi Pena que...* (1978). Iwersen chegou a ter o seu nome

incluído entre os mais representativos superoitistas brasileiros, devido à inovação temática, como acontecem em Cinzas, de 1979, sobre o universo dos travestis. [...] festivais como o coordenado por Back estimularam a expansão do movimento superoitista no Paraná e evidenciaram a diversidade das produções usando a tecnologia Super 8. (DARONCO, 2014, p. 52)

Pelo trecho, percebemos, novamente, a atitude contestadora e inovadora dos jovens que atuavam no meio cinematográfico com o Super 8. O festival, entretanto, teve curta duração, havendo apenas mais uma edição em 1975. No mesmo ano, a Escola Técnica Federal do Paraná organizou a Mostra Nacional de Filme em Super 8 (que aconteceu de 1975 a 1979), e foi criada a Cinemateca do Museu Guido Viaro – fundação que contribuiu para as produções da bitola por meio de debates e exibições dos filmes. Até hoje, a capital paranaense é sede do único evento do gênero superoitista que ocorre na América Latina: o Curta 8 (Festival Internacional de Cinema Super 8 de Curitiba). Na edição de 2016, mais de 60 filmes, de dez países, participaram da programação.

No Rio Grande do Sul, temos o cineasta Nelson Nadotti como figura essencial do cinema gaúcho contemporâneo, por ser um dos primeiros a começar a usar a bitola de maneira artística no estado, por volta de 1975, e por ter representado os personagens gaúchos de forma mais próxima à realidade também em meados dos anos 1970. Nelson dirigiu filmes como o longa “Deu para Ti, Anos 70” (1981), ao lado de Giba Assis Brasil, e os curta-metragem “Sexo & Beethoven” (1980) e “Meu Primo” (1979). Outro exemplo é o cineasta Sérgio Silva, que rodou “Sem Tradição, Sem Família e Sem Propriedade” (1968), filme considerado um dos pioneiros em Super 8 ao empregar uma visão artística – roteiro, figurino, cenário –, ao invés do que era feito até então – filmes domésticos, de festas de família, de casamentos e de viagens.

Entretanto, a história do Super 8 no Rio Grande do Sul não está restrita a uma cidade ou a um grupo de realizadores específico, conforme relata Daronco:

Os ciclos aconteceram em diferentes locais, em momentos distintos entre o fim dos anos 1960 e os anos 1980. No entanto, a produção superoitista gaúcha quase sempre é lembrada pelas produções que foram realizadas na Capital. Existem fortes motivos para que isso ocorra, como o fato de terem sido rodados em Porto Alegre os longas-metragens em Super 8 do Estado. [...] apesar de cidades como Pelotas e Santa Maria terem participado do ciclo [...], seus filmes, em sua maioria não foram exibidos em outros municípios, o que dificultou que o trabalho fosse de fato conhecido e reconhecido. (DARONCO, 2014, p. 53)

Em Santa Maria (RS), por exemplo, jovens se uniram em prol de um movimento que usava o Super 8 a tecnologia para narrar histórias, o que gerou vários curtas de ficção e de não-ficção e também o Festival Regional do Filme Super 8, em outubro de 1975. Para as pesquisadoras Ana Carolina Escosteguy e Cristiane Gutfreind (2007), “há uma criação

estética específica da região, oriunda do movimento iniciado no final dos anos 70 com o Super 8, enfatizando a temática juvenil e urbana que se alastrou em seguida pelo resto do país, embora revelando traços característicos” (ESCOSTEGUY, GUTFREIND, 2007, p. 103).

Portanto, os grupos de jovens realizadores, que estavam interessados, ao mesmo tempo, em literatura, cinema e teatro – influenciados também pelo contexto de autoritarismo do regime militar –, acabaram mostrando certa especificidade nos filmes gaúchos e fazendo com que muitas produções apresentassem essa marca de angústia (ESCOSTEGUY, GUTFREIND). Outro ponto é que a inserção do Super 8 no mercado assinalou também o início do enfoque nos temas atuais, como os urbanos e os das transformações sociais, assim como o de uma experimentação maior – já que os cineastas não esperavam retorno financeiro. No auge da produção superoitista em Porto Alegre, entre 1976 e 1978, teriam sido produzidos cerca de 150 filmes (DARONCO, 2014).

Em Goiás, as produções na película se confundem com a história do Cineclube Antônio das Mortes. Criada em 1977 por estudantes envolvidos com o movimento estudantil, na Universidade Federal de Goiás (UFG), a associação atuava por meio das sessões e exhibições de filmes, com o debate posterior, o estudo das estéticas cinematográficas e a produção de curtas no formato Super 8 e também em 16mm.

A partir da produção superoitista extensa e experimental que foi feita no Brasil – e que marca os anos 1970 e o início da década posterior –, é possível constatar um forte apelo contestatório, que procurava ir contra a ordem social e política estabelecida e demonstrar seu inconformismo com o momento do país. O uso do Super 8 fazia parte de um movimento marginalizado em alguns aspectos, tanto que houve bastante espaço para a experimentação, livre das amarras do cinema comercial, e o formato também sofreu muitas críticas de cineastas mais antigos. Para Rubens Machado:

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. (MACHADO, 2010a)

Pelo breve histórico, constatamos a força que o Super 8 teve em festivais, realizados e executados, principalmente, por jovens. A cada época, a juventude usa um suporte ou mídia pra demonstrar sua insatisfação com as estruturas vigentes da sociedade. No período, o Super 8 foi muito utilizado para tal fim, o de contestar a realidade na qual estavam inseridos os realizadores. Até o encerramento desta pesquisa, não foram mapeados outros trabalhos acerca de movimentos superoitistas no Brasil.

4.2 EFEITOS ESPECIAIS E NÃO ESFORÇO ESPECIAL: AS INOVAÇÕES DO FORMATO

A partir da produção e comercialização do Super 8, houve o desenvolvimento tecnológico, amparado pela forte produção publicitária, especialmente nos Estados Unidos, e voltado para o público de jovens adultos. Nas propagandas, o apelo é, grande parte das vezes, no sentido de inovações tecnológicas e da facilidade de manuseio da câmera, do rolo de filme, do projetor e, até mesmo, do processador para revelar. O jovem adulto também está presente na maioria das peças, em situações descontraídas do cotidiano, ou em ocasiões especiais, como datas comemorativas.

Pode-se inferir que existe um apelo ao registro de celebrações em família e ao registro das pessoas comuns, ou seja, elas mesmas poderiam criar suas próprias micronarrativas, independente dos veículos de massa, da grande imprensa e dos grandes estúdios cinematográficos. Este apelo, aliado ao preço mais baixo dos equipamentos em relação ao que se tinha disponível no mercado na época, pode ter contribuído para o aumento das vendas e a expansão do Super 8 como artigo a ser utilizado pelas pessoas na elaboração de filmes amadores, no registro de situações cotidianas, de produções espontâneas, ou destinadas a um público maior.

Segundo dados da pesquisadora Lila Silva Foster (2010), que realizou um levantamento sobre o material amador depositado na Cinemateca Brasileira (localizada na cidade de São Paulo), existe um total de 1.075 bitolas cinematográficas na cinemateca, dentre elas: a maior parte, 62,2% é da película 16mm; o Super 8 constitui 17,3% do acervo, com 187 bitolas do formato; 13,4% foi produzido na bitola 35mm; apenas 6% são do formato padrão de 8mm e, com o menor número de rolos, somente 0,07%, a bitola 9.5mm.

A maior parte dos equipamentos do Super 8 era produzida nos Estados Unidos, apesar de ser fabricado em outros países também. Portanto, a publicidade adotava uma linguagem de consumo voltada, principalmente, para o consumidor americano, e, possivelmente, no Brasil, o conhecimento da tecnologia do Super 8 foi desenvolvido por meio de anúncios estrangeiros que chegavam ao país, e pela importação de câmeras e equipamentos.

O apelo aos jovens adultos nas publicidades pode ser associado à emergência dessa geração como camada consumidora. De acordo com Edgar Morin (2006), a juventude é uma “classe de idade” – transitória, que está sempre sendo renovada. Esses jovens adultos, ao mesmo tempo em que participam da cultura de massa, buscam se diferenciar. As propagandas

apostam em conceitos de modernidade, amizade e praticidade para influenciar a maneira dos indivíduos em consumirem os produtos.

Uma característica que fica em evidência nas publicidades, muitas vezes impressas, é o destaque para a facilidade em manusear e operar os equipamentos do Super 8. Por exemplo, na peça abaixo (Figura 5), os textos “Novo motivo para dar uma Kodak de presente este Natal...Abra...coloque dentro...filme! E salve o seu Natal com os filmes mais brilhantes de todos os tempos”¹⁹ e “Nova câmera de filme Kodak Instamatic carrega instantaneamente”²⁰ destacam como é simples fazer um filme com a Kodak Instamatic.

¹⁹ Tradução nossa para o original: “Brand new reason to give a Kodak gift this Christmas...Open...drop in...shoot! And save your Christmas in the brightest movies ever”

²⁰ Tradução nossa para o original: “New Kodak Instamatic Movie Cameras load instantly!”

Figura 2

*Brand new reason
to give a Kodak gift this Christmas...*



New Kodak Instamatic Movie Cameras load instantly!
...and save your Christmas in the brightest movies ever!



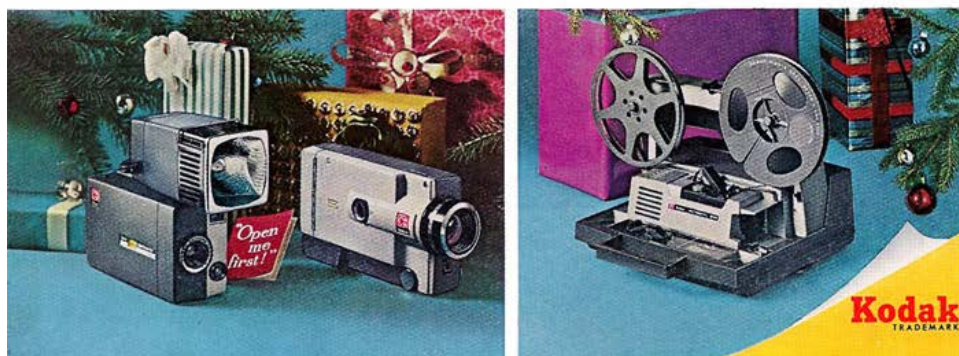
Just drop in a KODAPAK Movie Cartridge and shoot! *No threading. No winding.* The cartridge is factory-loaded with improved KODACHROME II Film in the new Super 8 format. The pictures you take are *50% larger in area* on the film than on regular 8mm film. That's why you can show them only on a Super 8 projector, not a regular 8mm projector. And you'll see movies brighter and clearer than ever!

Instant loading plus automatic exposure control! Battery powered—no winding! Film speed is automatically set when KODAPAK Movie Cartridge is dropped into camera. KODAK INSTAMATIC M4 Movie Camera... less than \$70. KODAK INSTAMATIC Movie Light for indoor shooting... less than \$20.

Most exciting Super 8 movies of all! Fast *f/1.8* zoom lens adds drama to your movies. You view through the lens—get just the shot you want. Electric eye controls through the lens, too, for highest accuracy—*automatically*. KODAK INSTAMATIC M6 Movie Camera... less than \$160.

Shows Super 8 movies only. 7-speed projection—normal, fast, slow-motion—forward or reverse—"stills," too—with brilliant illumination. Automatic threading onto 400-foot take-up reel. *f/1.0* lens. KODAK INSTAMATIC M90 Movie Projector... less than \$190. Others from less than \$63.

Prices subject to change without notice.



Propaganda da câmera Kodak Instamatic

Fonte: www.flickr.com/photos/casualcameracollector/6047222279/in/photostream/

Além disso, a publicidade destaca o filme Kodachrome II e a qualidade superior da imagem, sendo a área de imagem 50% mais larga do que a dos filmes 8 mm anteriores. Na peça, é dito ainda que o carregamento do cartucho é automático, assim como a exposição à luz. De acordo com a propaganda, a câmera Kodak Instamatic M4 custaria menos de \$70 (70 dólares), enquanto a Kodak Instamatic M6 sairia por menos de \$160 (160 dólares).

Para reproduzir o filme, seria necessário o projetor Kodak Instamatic M90, com valor girando em torno de \$190 (190 dólares)²¹ e capaz de exibir em velocidade rápida, *slow motion* ou normal. Percebe-se que a publicidade funcionava como uma maneira de explicar o funcionamento da novidade para o público, já que o Super 8 apresentava peculiaridades em relação aos outros formatos, como é o caso da diferença da largura da película, que precisava ser reproduzida em projetores específicos para o tamanho (“As imagens que você captura são 50% mais largas em área no filme do que no filme regular de 8mm. Este é o motivo pelo qual você pode exibi-las apenas em um projetor Super 8, e não em um projetor regular de 8mm”²²), e o carregamento automático do cartucho.

O anúncio seguinte (Figura 6) é de um projetor da empresa suíça Bolex²³. O início da propaganda fala sobre um novo projetor para os filmes Super 8: “O Bolex 18-5 é o melhor projetor para filme regular 8mm. Adivinhe qual é o melhor para o novo filme Super 8? O novo Bolex 18-5 Super, naturalmente”²⁴. A diferença entre os dois projetores é que o novo é para uma imagem mais larga. Percebemos o destaque que é dado para as inovações, como lentes de zoom para “poder caber sua imagem em qualquer tamanho de tela, em qualquer distância”²⁵, e um botão que põe as imagens em diferentes velocidades: normal (18 quadros por segundo, *slow motion* ou rebobinar).

Na imagem, estão os dois projetores lado a lado para haver uma comparação entre ambos, mas considerando a qualidade superior dos produtos Bolex, que foi mantida de um projetor para o outro. No centro, está uma jovem mulher como personagem. Ao final do texto, a empresa dá a dica de “procurar o seu negociante de câmeras para que ele mostre o Bolex 18-5 ou o novo Bolex 18-5 Super”²⁶. Ou escrever para o endereço Paillard Incorporated, 1900 Lower Road, Lindem, New Jersey”. Por esse trecho, é possível se ter uma ideia de como era feita a compra do equipamento: podia-se falar com o comerciante de câmeras, que geralmente vendia produtos por catálogo antigamente, ou escrever para o endereço e fazer o pedido.

²¹ Em fevereiro de 2016, com o dólar valendo R\$ 4,03, a câmera Kodak Instamatic M4 sairia por R\$ 282,10, enquanto a Instamatic M6 custaria cerca de R\$ 645, e o projetor Instamatic M90 valeria R\$ 765,70.

²² Tradução nossa para o original: “The pictures you take are 50% larger in area on the film than on regular 8mm film. That’s why you can show them only on a Super 8 projector, not a regular 8mm projector”.

²³ Bolex é uma empresa suíça criada em 1927 por Jacques Bogopolsky, que produz câmeras de vídeo e lentes.

²⁴ Tradução nossa para o original: “The Bolex 18-5 is the best projector for regular 8mm film. Guess what’s the best for new Super 8 film? The new Bolex 18-5 Super, naturally”.

²⁵ Tradução nossa para o original: “So you could fit your picture to any size screen, at any distance”.

²⁶ Tradução nossa para o original: “Ask your camera dealer to show you the Bolex 18-5 or new Bolex 18-5 Super”.

Figura 3

The Bolex 18-5 is the best projector for regular 8mm film.

Guess what's the best for new Super 8 film?

The new Bolex 18-5 Super, naturally. We gave the 18-5 Super everything that made our regular 18-5 great. Only we made it for the new, larger frame Super 8 film.

We started with automatic threading to let you load and unload film easily. Gave it automatic film take-up with a truly foolproof take-up reel. So there is no fumbling or messing (or any film running off on the floor).

Then we added three fast "hi-fi" projection lenses including a special zoom lens. So you could fit your picture to any size screen, at any distance. And always have corner-to-corner sharpness. And we topped it off with the kind of control that would let an 8-year-old show movies to his friends. We gave it a single switch that puts you in regular speed (18 fps), flicker-free slow, slow mo-

tion (5 fps), reverse, rewind—and even controls room lights.

Bolex feels that whether you use regular 8mm or the new Super 8 film, you're entitled to a projector that does more than just project. Feel the same way? Ask your camera dealer to show you the Bolex 18-5 or new 18-5 Super. Or write: Paillard Incorporated, 1900 Lower Road, Linden, New Jersey. **BOLEX**

Anúncio de novo projetor Bolex 18-5, feito especificamente para o Super 8
 Fonte: www.bolexcollector.com

A próxima propaganda (Figura 7) utiliza argumentos muito semelhantes à anterior (Figura 12). Veiculada em 1966, a propaganda trazia o texto: “Apenas coloque o filme e grave imagens espetacularmente brilhantes e nítidas. O cartucho do Super 8 é carregado de fábrica – sem agarrar, nem parar na metade para virar o filme. Grave 50 pés de filme continuamente e o exiba brilhantemente em um projetor super 8 (necessário para filmes super 8)”²⁷. Ou seja, eram destacados os pontos positivos da máquina, que apresentava melhor qualidade de imagem e não era mais necessário parar a gravação para trocar o cartucho – conseguia-se gravar 50 pés de filme direto, o que equivale a cerca de 15 metros.

²⁷ Tradução nossa para o original: “Just drop in the film and shoot movies that are spectacularly bright and sharp! The Super 8 film cartridge is factory-loaded – no threading, no midpoint flip-over. Shoot 50 feet of continuous film and show it brilliantly on a super 8 projector (required for super 8 movies)”.

Figura 4

load instantly...

...shoot terrific super 8 movies with a new Kodak Instamatic camera!

Just drop in the film and shoot movies that are *spectacularly* bright and sharp! The super 8 film cartridge is factory-loaded—no threading, no midpoint flip-over. Shoot 50 feet of continuous film and show it brilliantly on a super 8 projector (required for super 8 movies). The KODAK INSTAMATIC M2 Movie Camera has fast f/1.8 lens, built-in filter that lets you use same film indoors and out. No winding—battery drive. Less than \$40. Price subject to change without notice.

Kodak
ClickAmericana.com

Propaganda de câmera Super 8 da Kodak

Fonte: clickamericana.com/eras/1960s/kodak-home-movie-cameras-1965-1969

A chamada da próxima peça publicitária (Figura 8) é “Efeitos especiais. Esforço especial não”²⁸, reiterando a facilidade em se manusear e fazer filmes com a câmera Instamatic M8 da Kodak, um modelo de Super 8. Segundo a propaganda, a M8 é para pessoas que querem efeitos especiais em seus filmes, mas não querem configurações complicadas. Mais uma vez, chama-se atenção para a gravação sem interrupções no rolo do filme. A câmera, que custava menos de \$225 (225 dólares), gravava em velocidade rápida, normal e

²⁸ Tradução nossa para o original: “Special effects. No special effort”.

slow motion. O zoom manual variava de uma lente grande angular²⁹ (9.5mm) até uma lente normal³⁰ (45mm).

Figura 5

**Special effects.
No special
effort.**



We designed the KODAK INSTAMATIC M8 Movie Camera for people who want to get special effects into their movies but don't want complicated settings. You load instantly—just drop in the super 8 film cartridge. Never wind—batteries do it for you. And shoot the whole roll without stopping to flip film.

The M8 has four shooting speeds—9, 18, 24 and 32 frames per second—from fast to slow motion. And the power zoom lens lets you go from 9.5mm wide-angle view to 45mm telephoto close-up by touching a button. Manual zoom, too.

Reflex viewing through the lens lets you see exactly what you'll get on the film. The CdS electric eye also operates through the lens for precise exposure accuracy. All this plus the bigger super 8 film format to give you brighter screenings.

The superb KODAK INSTAMATIC M8 Movie Camera is less than \$225. See it and the complete line of super 8 KODAK INSTAMATIC Movie Projectors at your Kodak dealer's.

Price subject to change without notice.

**Kodak Instamatic® M8
Movie Camera**

Kodak

Propaganda de câmera Instamatic M8 da Kodak

Fonte: clickamericana.com/eras/1960s/kodak-home-movie-cameras-1965-1969

²⁹ Lente que proporciona maior ângulo de visão e afasta o assunto da foto, fazendo com que seja capturada uma maior área do que com a lente normal. As bordas da imagem apresentam uma distorção.

³⁰ Tipo de lente que tem o ângulo de visão semelhante ao olho humano, ou seja, a distorção da imagem é menor.

No auge da produção do Super 8, foram veiculadas muitas propagandas no exterior, mas também no Brasil. Na imagem (Figura 9), vê-se um homem utilizando os produtos da Kodak durante o carnaval, data tipicamente brasileira, entre eles, uma câmera Super 8 e uma câmera fotográfica. A empresa faz a publicidade da revelação também na peça. Diferentemente das publicidades veiculadas no exterior, esta não era dedicada exclusivamente ao Super 8, mas também à câmera fotográfica. Ainda assim, como nas analisadas anteriormente, a mobilidade dos equipamentos é destacada – até no carnaval, é possível gravar com a câmera –, e o jovem é novamente o personagem do anúncio.

Figura 6



Propaganda de produtos e serviço da Kodak

Fonte: www.memoriasoswaldohernandez.blogspot.com.br

Em Juiz de Fora (MG), o comerciante José Carlos Passos, mais conhecido como Zé Kodak³¹, começou a trabalhar na loja de produtos fotográficos, brinquedos e, mais adiante, audiovisuais, em 27 de fevereiro de 1960³². Segundo ele, entre 1965 e 1970, iniciou a comercialização do equipamento Super 8 na cidade e só parou na década de 1980, com o advento do videocassete. Pelo relato, pode-se ter uma ideia de como funcionava o processo da compra até a revelação dos filmes. No estabelecimento, ele recebia as películas para fazer a revelação e também a edição da película. Zé Kodak explicou que, para a montagem do filme, era preciso um projetor, uma coladeira e cola líquida ou plástica.

Projetava-se o filme, colocava na coladeira, cortava e emendava a película. Todo cliente que quisesse a edição, a gente fazia no balcão da loja mesmo, na frente do cliente. Para fazer a edição de um filme completo, com quatro ou cinco cartuchos, demorava um dia. Enquanto hoje, no digital, faz tudo rapidamente. Tinha que projetar o filme, juntas as pontas das películas, colocar na máquina coladeira, passar a cola e pressionar para que a cola secasse. Eram necessários vários cartuchos para montar um filme de 40 minutos ou uma hora, por exemplo. Aquela época era gostoso, porque era manual, você fazia e estudava. Quando ia projetar, já sabia tudo o que tinha no filme, porque já tinha visto. Era um trabalho manual realmente, que hoje, pela rapidez do digital, a gente acaba sentindo saudades daquela época. (PASSOS, 2015)

De acordo com Zé Kodak, a revelação do filme era positiva e, na época, ele se lembra de dois filmes que eram comercializados pela empresa, o Kodachrome e o Ektachrome, sendo o primeiro comprado na Europa e revelado no Panamá. Quando a Kodak lançou o Ektachrome, era possível fazer a compra e o processo de revelação no Brasil.

Eu trabalhava com a revelação do Ektachrome. O processo de revelação do Kodachrome era complicado, porque era preciso mandar os filmes pra Kodak, que recebia o material, e enviava para o Panamá, onde eles eram revelados. Isso demorava entre 40 e 50 dias. A revelação em preto e branca era feita em Juiz de Fora, e a colorida, no Rio de Janeiro. (PASSOS, 2015)

Ainda conforme o comerciante, no ano do lançamento do Super 8, a Kodak fez uma campanha baseada no aniversário de 400 anos do Rio de Janeiro (RJ). No início, a empresa lançou apenas os filmes mudos, para depois colocar no mercado os sonoros, e, na loja juiz-forana, era possível encontrar os dois tipos. Zé Kodak contou também que vendia os cartuchos da Kodak, mas as câmeras eram da Canon, Nikon e Yashica. Na época, um vendedor oferecia os produtos pelo catálogo mensalmente e o comerciante adquiria o que tinha interesse.

³¹ Ao longo do capítulo 6, os personagens entrevistados no trabalho falam sobre o Zé Kodak como uma referência para a revelação e compra de filmes Super 8 na cidade.

³² Zé Kodak se mudou de Bicas (MG), a cerca de 10 km de Belo Horizonte, para Juiz de Fora em 1960 junto com os pais, com 15 anos, quando começa a trabalhar na loja. Mais à frente, na década de 1970, Zé Kodak compra a loja.

A procura era grande. Quando era profissional, comprava a máquina com mais recursos, enquanto amadores preferiam câmeras mais simples para fazer algo mais caseiro e para ter a lembrança do momento. Em dinheiro de hoje, o filme Super 8 mudo estaria na faixa de R\$ 50, enquanto o sonoro custaria algo em torno de R\$ 70. Hoje, a filmadora estaria na faixa de R\$ 400 ou R\$ 500. Dependendo das lentes que vinham na câmera, os preços iam até a R\$ 1.000, R\$ 1.500. (PASSOS, 2015)

Como se pode perceber pelo trecho, a procura pelo equipamento era ampla, e, tanto amadores, quanto profissionais, tinham interesse na tecnologia. O Super 8 foi muito utilizado no Brasil na década de 1970, entre cineastas amadores, ou para eventos sociais e registros familiares e domésticos, vindo antes das fitas VHS e MiniDV como meio audiovisual doméstico. Mesmo com algumas dificuldades e limitações técnicas, características do Super 8, e apesar da censura ditatorial, eram feitas mostras e festivais por todo o país, nos quais eram exibidas produções caseiras, comerciais ou cinematográficas. Na década de 1970, o Super 8 ganhou grande divulgação como movimento cultural, especialmente por iniciativa de jovens, havendo festivais dedicados somente aos filmes feitos com a bitola.

4.3 A PELÍCULA E SUAS PARTICULARIDADES

O Super 8 foi criado em 1965 pela Eastman Kodak Company³³ como uma evolução do filme de 8 mm³⁴, pois sua superfície de imagem era maior. A “bitola nanica”³⁵ ganhou espaço por ser de uma câmera portátil, fácil de usar e representar uma democratização do cinema, já que o custo, apesar de ainda alto, era mais baixo que o das bitolas de 16 mm³⁶ e 35 mm³⁷, permitindo que amadores de classe média (custos ainda altos para camadas populares) fizessem vídeos caseiros e jovens cineastas pudessem utilizar “uma tecnologia mais avançada e barata que a bitola 8 mm” (DARONCO, 2014).

³³ A empresa foi fundada em 1888 por George Eastman, o inventor do filme fotográfico. As vendas de câmeras eram nos Estados Unidos, a princípio e, depois de tirar todas as fotos, a pessoa enviava a câmera à Kodak para que as fotos fossem reveladas e um novo rolo fosse colocado na máquina.

³⁴ 8 mm é o formato de filme, lançado pela Kodak, em 1932, que tinha 8 milímetros de largura. Ele foi muito popular entre as décadas de 1950 e 1960 para as produções caseiras, principalmente depois da introdução do cartucho, que tornava desnecessário o carregamento do filme no escuro.

³⁵ Bitola faz referência à largura da película cinematográfica. O Super 8 era conhecido como “bitola nanica”.

³⁶ A câmera de 16 mm foi introduzida em 1923 para ser uma alternativa mais barata que o 35 mm. Ela foi bastante usada por cineastas em diversas produções, pela qualidade da imagem.

³⁷ O filme de 35 mm é ainda amplamente utilizado pela indústria cinematográfica, mesmo com o desenvolvimento da tecnologia digital. A qualidade é superior ao de 16 mm.

Para fazer filmes em Super 8, havia algumas características peculiares que o diferenciavam de outras películas. O pesquisador Rubens Machado descreve três dessas peculiaridades do formato:

O Super 8 facilita, em primeiro lugar, a produção pobre, sem recursos, mais elementar no custeio e mais autônoma, o que o leva para mais perto de manifestações de expressão mais espontânea, como a música, a literatura. Em segundo lugar, tem um lado meio “brinquedo”, de jogo lúdico, é um eletrodoméstico de fácil manuseio. Em terceiro lugar, o Super 8 tem ainda outro lado meio “coisa de família”, de sociabilidade privada, com os rituais mais soltos. (MACHADO apud SUPPIA, 2009, p. 64)

Em relação ao preço, o Super 8 custava cinco vezes menos que a película de 16 mm e até vinte vezes menos do que a de 35 mm (ROCHA, 2011). Com a introdução do Super 8, os cartuchos de 50 pés (15 metros ou 3600 fotogramas) eram pré-carregados, o que excluía a oscilação do filme, evitava o contato manual com a película, e possibilitava a rodagem dos filmes sem interrupção, conforme é descrito no trecho:

O carregamento automático do cartucho era praticamente infalível. Feito de plástico, o filme não emperrava mais, o que era um problema comum com o 16 mm. E todo o filme de 50 pés podia ser utilizado sem interrupção³⁸. (KODAK)

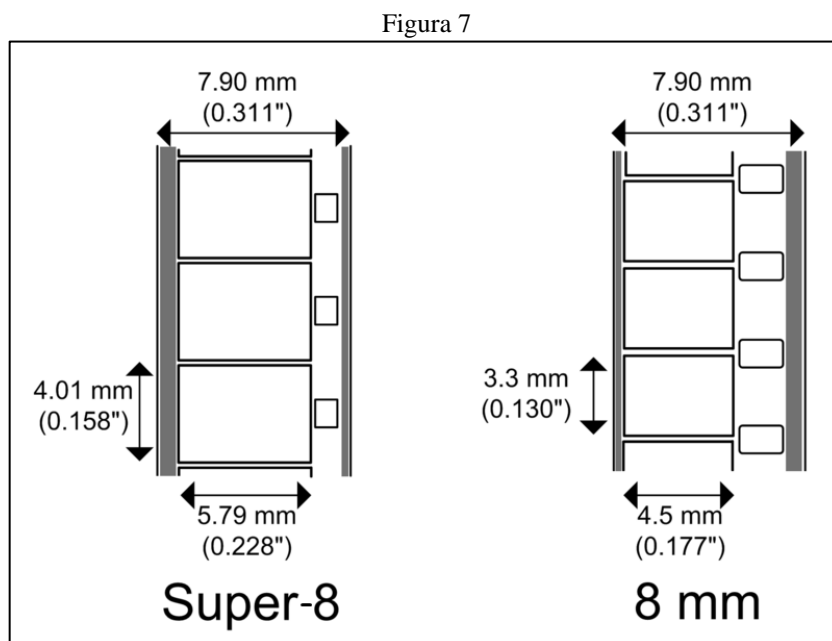
Para carregar a câmera Super 8, devia-se abri-la e colocar o cartucho, preferencialmente, em um ambiente de pouca luz, fechar a tampa e começar a usar. Até o final do cartucho, não havia mais a necessidade de parar o filme para inverter a película, nem precisava tocá-la.

Outra vantagem era a perfuração que, reduzida em tamanho, possibilitava uma área mais ampla para a impressão do filme – em torno de 50% maior que a do filme de 8 mm (Figura 10). Enquanto as perfurações no 8 mm estão posicionadas na extremidade de cada quadro para diminuir a obscuridade da imagem no começo e no fim do rolo, resultado do carregamento do filme, elas, no Super 8 (filme carregado por cartucho), eram alinhadas no centro de cada quadro, aumentando, mais uma vez, o tamanho dos quadros, e, conseqüentemente, a qualidade e nitidez da imagem.

Para os autores do livro “A prática do Super 8” (1979), P. Dargy e N. Bau,

Uma imagem de maior superfície proporciona também mais possibilidade para a tomada de cenas e para a projeção. E a este aperfeiçoamento vem se juntar a facilidade de colocação do filme, agora num cartucho, o emprego generalizado de um micromotor eletrônico para o enrolamento do filme [...] (DARGY; BAU, 1979, p. 9)

³⁸ Tradução nossa para o original: “Cartridge loading eliminated threading the film and was virtually foolproof. Made out of plastic, it meant no more jamming, which was a common issue with the 16mm Cine-Kodak magazine. And the entire 50-foot cartridge could be shot without interruption”.



Comparação entre filme Super 8 e filme 8 mm
 Fonte: www.photollusion.wordpress.com/page/2/

Além disso, cada câmera possuía um filtro próprio que permitia a identificação da sensibilidade do filme para ajustá-la automaticamente ao tipo de luz. O cartucho do filme era reversível, o que significa que a filmagem e a revelação do Super 8 eram, na época da criação, feitas no mesmo material – resultado positivo e pronto para a projeção. Foi a partir dos anos 1990 que se criou um cartucho negativo para a câmera – que, depois de filmado, é submetido ao processo de telecinagem³⁹ para ser passado para o vídeo.

Sendo assim, quando o filme era apenas positivo, ou reversível, não se podia danificá-lo por não haver a cópia negativa como garantia, e, assim, o filme só pode ser projetado em um lugar de cada vez. Nos casos do 16 mm e 35 mm, a cópia existia, tornando viável a edição sem perigo de perder o original, que estava preservado no negativo. Após a revelação, que geralmente era feita no exterior (a pessoa enviava a película para o laboratório e recebia o material revelado), podia-se editar o filme, praticamente de forma artesanal, cortá-lo fisicamente e montá-lo, conforme o desejo do autor. Existia também o editor de Super 8 (Figura 11), equipamento que conta com um prisma interno para simular o obturador do projetor. No aparelho, era possível visualizar o filme em uma pequena tela.

³⁹ Processo que transforma a película de cinema em sinal de vídeo, podendo gravar as imagens em diversos suportes de vídeo, tanto os analógicos (VHS, S-VHS, 8mm, Hi-8, Betacam), quanto os digitais (DV, Mini DV, DVD, HDTV) atualmente.

Figura 8



Editor Mirage de Super 8

Fonte: www.pirromount.com/2013/06/super-8-filmmaking/

A Kodak produzia algumas opções de filme para a câmera Super 8. Entre os mais famosos, está o Kodachrome (Figura 12) – usado em situações de muita luz e com muita nitidez –, que depois foi substituído pelo Ektachrome 100D 7285 (Figura 13), também projetado para a luz do dia. Ambos eram reversíveis (positivos) e coloridos. Atualmente, a empresa ainda produz o Ektachrome e filmes coloridos negativos da série Vision, o VISION3 200T Color Negative Film 7213, o VISION3 500T Color Negative Film 7219 e o VISION3 50D Color Negative Film 7203. Além disso, a Kodak comercializa o TRI-X Reversal Film 7266, o único filme reversível e em preto e branco (Figura 14).

Figura 9



Filme Kodachrome comercializado pela Kodak
 Fonte: www.motion.kodak.com

Figura 10



Filme Ektachrome comercializado pela Kodak em 2015
 Fonte: www.motion.kodak.com

Figura 14

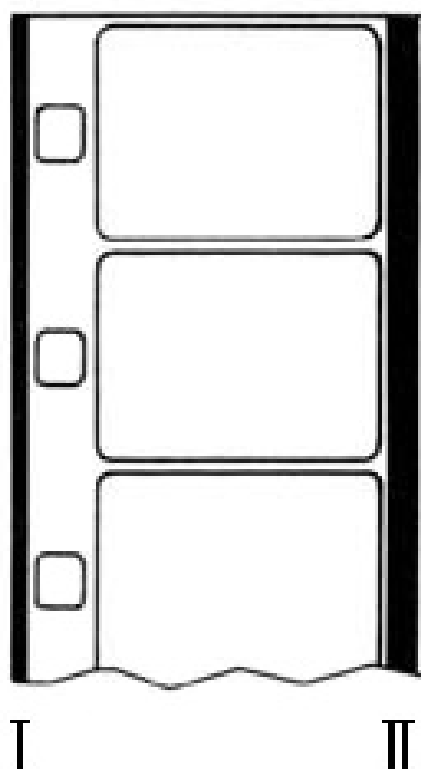


Filmes comercializados pela Kodak na década de 2010
 Fonte: www.motion.kodak.com

Outra característica do Super 8 era que o sistema original de filmagem não possuía gravação de som. Para sonorizar ou dublar o filme, os cineastas ou amadores precisavam fazê-lo posteriormente, projetando o filme e acionando o gravador do projetor ao mesmo tempo em que o som ou diálogo era executado, ou aplicando uma banda magnética na borda das películas mudas.

Porém, em 1973, a Kodak começa a produzir a versão sonora da película, com duas pistas magnéticas (estéreo). Elas eram um pouco maiores, conforme demonstra o desenho (Figura 15), só podendo ser colocadas em câmeras sonoras. Por outro lado, os cartuchos mudos cabiam em ambas as câmeras, mudas e sonoras.

Figura 15



Pistas sonoras do Super 8

Fonte: www.mnemocine.com.br/cinema/super8filmes.htm

O número I corresponde à pista de apoio, enquanto a pista II era onde se gravava o som. A pista I só era utilizada em projetores estéreo para música de fundo ou de ruídos adicionais. Entretanto, a empresa encerrou sua produção de filmes sonoros em 1997, porque a substância empregada para fixar a pista magnética na película era ruim e acabou sendo julgada prejudicial ao meio ambiente.

O cartucho de Super 8 possui 50 pés, o que permitia filmar cerca de 3 minutos e 20 segundos, no caso em que a velocidade da câmera estava ajustada para 18 fps, a menor velocidade do Super 8. Se estivesse ajustado para 24 fps, o tempo de gravação era de aproximadamente 2 minutos e 40 segundos. Quando a filmagem era realizada em velocidades maiores para ser projetada a 18 fps, o resultado era uma câmera lenta. Durante um período, a Kodak produziu cartuchos de 200 pés, com quatro vezes mais filme, podendo gravar mais tempo.

Apesar de todas as peculiaridades do Super 8 e de ter conquistado espaço no mercado, havia algumas limitações, como pontuam Campos e Musse (2014) no trecho:

O filme de Super 8 tinha cerca de três minutos para registrar o que realmente era desejado. A montagem dos filmes era feita a mão: o filme era cortado e emendado com fita adesiva. Girava-se uma manivela a rodar os fotogramas e assisti-los em um visor. [...] O trabalho artesanal de revelar o filme e as dificuldades das produções daquela época criam uma relação de afetividade do sujeito com o trabalho. Os

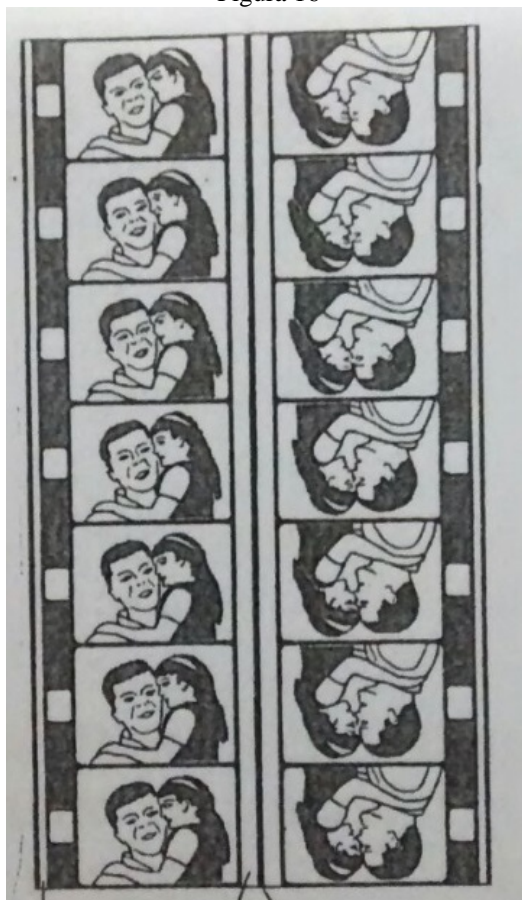
cinastas tinham tempo limitadíssimo para registrar uma imagem na película, em comparação às câmeras digitais. O custo ainda era alto, atraindo apenas as pessoas que tinham mais interesse e condições de comprar um equipamento. (CAMPOS; MUSSE, 2014, p. 9)

Outra limitação do formato era a impossibilidade de rebobinar completamente o filme e expô-lo de novo, por conta do desenho do cartucho:

Isso impede a obtenção de possíveis efeitos especiais envolvendo dupla exposição, entre os quais se incluem títulos sobrepostos, fantasmas transparentes, efeitos de lente dividida, como quando a mesma pessoa faz os papéis de gêmeos, e fusão ou mistura de cena com outra [...] Já há a disposição, porém, um tipo de câmara *Super 8* capaz de enrolar para trás o filme em extensão suficiente dentro do cartucho, para tornar possível a fusão e a sobreposição. (BEAL, 1976, p. 15)

O filme desse tipo ficou conhecido como *Super 8 duplo* (Figura 16). “Em toda extensão do filme, uma primeira metade é inicialmente impressionada. Depois, invertem-se as bobinas, impressionando-se em seguida a outra metade do filme” (BAU; DARGY, 1979, p. 14). Ele era encontrado em bobinas de 30m a 60m de comprimento, e, depois de ir para o laboratório, o filme de 30m duplo para a filmagem, por exemplo, era cortado como filme de 60m normal e estava pronto para ser projetado.

Figura 16



Registro das imagens em um filme *Super 8 duplo*
Fonte: A Prática do *Super 8*

Após a gravação e edição do material, era a hora da exibição. Para isso, eram utilizados os projetores, e existiam aqueles específicos para o formato. Os projetores Super 8, a princípio, foram comercializados com lâmpadas de 50 watts, passando para as de 100w, até chegar às lâmpadas de 300w. Nem todos os projetores eram sonoros, como o que foi lançado pela Kodak em 1967 nos Estados Unidos, o Instamatic M95 (Figura 17). Este equipamento podia projetar dois formatos: a própria película de Super 8 e o filme de 8 mm. Ele usava lâmpadas de 150w e tinha velocidades de projeção de 6, 18 e 54 quadros por segundo. Além disso, apresentava capacidade de rodar 120 metros de filme.

Figura 17



Projektor Instamatic M95, lançado em 1967 pela Kodak
Fonte: www.recycledgoods.com

Outro tipo de projetor, mais completo, foi o VP-1 Videoplayer (Figura 18), também produzido pela Eastman Kodak e colocado em circulação em 1972. O equipamento reproduzia o filme em uma pequena tela a 18 ou 24 quadros por segundo, e pesava aproximadamente 20 kg. Como diferencial, o VP-1 permitia que o filme em Super 8 passasse na televisão, ligando o equipamento no terminal da antena da TV.

Figura 18



Projektor VP-1 Videoplayer podia ser ligado à televisão
 Fonte: www.drviragopete.com

Quando a câmera não estava em uso por certo tempo, era recomendável retirar as pilhas e guardá-las, assim como o corpo da câmera e as lentes, principalmente em locais onde era possível proteger o equipamento de solavancos. Além disso, manter o material longe da luz solar direta. Outra dica importante era disparar o obturador com certa frequência para que ele não se deteriorasse com a falta de uso. Aplicar inseticidas ou produtos químicos no equipamento para protegê-lo contra insetos não era aconselhável, porque esses produtos podiam prejudicar a lente da câmera ou endurecer a emulsão⁴⁰ do filme.

Várias câmeras de Super 8 foram lançadas nas décadas de 1960 e 1970. Como exemplo, a Kodak M 24 Instamatic entrou no mercado entre 1970 e 1975. Na época, ela custava £31 (31 libras)⁴¹ no Reino Unido, tinha f2.7 de diafragma⁴², lente fixa de 14 mm e a abertura do obturador⁴³ era 170. A câmera era ajustada para gravar 18 *frames* por segundo (fps), ou quadros por segundo.

Porém, não foi apenas a Kodak que colocou no mercado câmeras Super 8. A Canon⁴⁴ também produziu esse tipo de equipamento. A Canon Auto Zoom 518 (Figura 19) foi comercializada entre 1968 e 1974 e era uma câmera 8 mm, mas que utilizava cartuchos Super 8. No ano do seu lançamento, ela podia ser comprada por £119 (119 libras)⁴⁵ na Inglaterra, e gravava 18 fps ou 36 fps (*slow motion*). A Canon Auto Zoom identificava cartuchos com ISO

⁴⁰ Emulsão é a camada sensível à luz que cobre determinado suporte, formando com ele o material do filme. Na maioria das vezes, em emulsões negativas, o agente sensibilizante é o brometo de prata, mas para ser mais sensível, o iodeto de prata costuma ser adicionado.

⁴¹ Em fevereiro de 2016, com a libra cotada a R\$ 5,78, a câmera custaria cerca de R\$ 180.

⁴² O diafragma funciona como uma espécie de cortina que controla a quantidade de luz que entra na câmera.

⁴³ O obturador é um dispositivo mecânico da câmera que tem a função de controlar o tempo de exposição do filme à luz.

⁴⁴ O nome Canon foi registrado como marca no dia 26 de junho de 1935, sendo fundada por Goro Yoshida e seu cunhado, Saburo Uchida, em Tóquio, no Japão.

⁴⁵ Usando a cotação da libra em fevereiro de 2016, a R\$ 5,78, a câmera Canon custaria quase R\$ 690.

Tungstênio, para luz de tungstênio ou incandescente, (25, 40, 64, 100 e 160) e ISO Daylight, para a luz do dia (16, 25, 40, 64 e 100). A máquina tinha o zoom de cinco vezes e a abertura máxima do diafragma de f1.8.

Figura 19



Capa do manual de instrução da Canon Auto Zoom 518

Fonte: www.mondofoto.com/manuals

A Nikon⁴⁶ também produziu câmeras Super 8, como é o exemplo da Nikon 8x Super Zoom (Figura 20), distribuída entre 1970 e 1974. Produzida no Japão, ela não era sonora e custava cerca de £216 (216 libras)⁴⁷ na Inglaterra no período do seu lançamento. O equipamento gravava em 12, 18 ou 24 quadros por segundo e possuía a abertura máxima do diafragma de f1.8.

Figura 11



Câmera Nikon 8x Super Zoom

Fonte: www.super8wiki.com

⁴⁶ A Nikon começou em 1917 com três fabricantes japoneses de óptica que formaram a Nippon Kogaku KK ("Japan Optics"). Atualmente, seus produtos incluem, entre outros, câmeras fotográficas, lentes, flashes, microscópios e binóculos.

⁴⁷ Em fevereiro de 2016, com a Libra equivalente a R\$ 5,78, a câmera custaria cerca de R\$ 1.250 no Brasil.

A Fujifilm Holdings Corporation lançou, no Japão, um sistema semelhante ao Super 8, também no ano de 1965, o Single 8 (Figura 21). Apesar de ser um pouco mais finas que o filme Super 8, as perfurações na película eram as mesmas, assim como as faixas sonoras e a proporção do quadro filmado.

O filme é de material mais fino – poliéster, em lugar do convencional tri-acetato ou propionato. Isso torna o rolo do filme menos volumoso. Poliéster é extremamente resistente e flexível, e a qualidade do filme colorido, fabricado no Japão, é muito boa. (BEAL, 1976, p. 16)

Entretanto, apesar da flexibilidade e resistência, não se conseguia juntar os filmes com a cola convencional de filme, e as emendas eram feitas com fita de celulose – que ficava visível na projeção. Além disso, apenas profissionais obtinham um bom resultado na sonorização do filme, ao fixar a pista magnética na película. O Single 8 podia ser projetado nos projetores do Super 8 e o contrário também, mas não se podia usar um cartucho de uma câmera na outra, pela diferença de formato.

Figura 21



Câmera Fujica AX100 (f1.1) e filme Fujichrome RT200 (ISO 200)

Fonte: www.retrothing.com/2009/06/fuji-announces-the-end-of-single8-movie-film.html

Outra diferença em relação ao filme era que a Single 8 não possuía o filtro de conversão automática de luz, vendendo separadamente as duas formas do filme, para luz do dia e para luz artificial, ou se tungstênio. A película Single 8 também tinha a capacidade para 50 pés e os custos eram comparáveis, porém não fez muito sucesso fora do Japão.

5 MEMÓRIAS DE UMA DÉCADA: OS PARTICIPANTES DA I MOSTRA DE JUIZ DE FORA DO CINEMA SUPER 8

Este capítulo irá abordar a parte prática do trabalho, de pesquisa de campo, com a consulta ao arquivo da Biblioteca Municipal Murilo Mendes, onde encontramos matérias do jornal “Diário Mercantil” sobre a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, veiculadas desde dezembro de 1979 até fevereiro de 1980. No primeiro tópico, foi feito um apanhado com vários recortes de jornais para tentar reconstituir o clima da mostra e o que existia de divulgação oficial sobre o evento.

O segundo momento do trabalho prático foi a elaboração de perguntas, a partir da metodologia da história oral, e a execução das entrevistas com cinco participantes do festival. Os personagens escolhidos para darem os depoimentos foram: Antônio Walter Sena Junior, mais conhecido como Toninho Buda, Márcio Assis, Arthur Lobato, Álvaro Lobo e Marcelo Mega. Além de já ter tido contato com alguns deles anteriormente, os cinco apresentam aspectos semelhantes no sentido de o que os impulsionou a usar o formato Super 8 para se expressarem, e, ao mesmo tempo, tinham características distintas, em termos de formação acadêmica, extrato social e, até mesmo, de objetivos de vida, o que tornou a amostra mais rica e significativa. Certamente, para o objetivo do trabalho, não houve necessidade de aprofundar o perfil de todos os treze concorrentes.

5.1 A MOSTRA JUIZ-FORANA NA IMPRENSA

A I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 aconteceu entre os dias 18 e 21 de dezembro de 1979. O festival, realizado pela Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa), com o apoio do Curso Cave⁴⁸ e da Fotus Filmes Presentes⁴⁹, aconteceu no segundo andar da sede da Funalfa, que ficava na Avenida Barão do Rio Branco, nº 1843. O evento, segundo o regulamento, tinha âmbito local e regional (Zona da Mata), e podiam ser inscritos filmes em Super 8, com as velocidades de 18 e 24 quadros por segundo, e duração entre dois e trinta minutos. Não havia restrição de tema, as produções podiam ter participado de outras mostras e sido premiadas. A iniciativa foi institucional, idealizada pela Prefeitura, quando

⁴⁸ Curso pré-vestibular criado em 1964 em Juiz de Fora.

⁴⁹ Loja de fotografia localizada na Rua Halfeld, centro de Juiz de Fora, no Edifício Sulacap.

Mello Reis (partido Aliança Renovadora Nacional – Arena) estava à frente do executivo na cidade.

A primeira matéria (Figura 22) encontrada sobre a mostra, do dia 11 de dezembro de 1979, foi publicada no “Diário Mercantil” pelo jornalista Décio Lopes. De acordo com a notícia, o evento foi realizado com o intuito de divulgar e promover os filmes dos cineastas amadores. Juiz de Fora é colocada como um pólo centralizador da região e até mesmo de parte da serra da Mantiqueira. “As pretensões por parte dos promotores são apenas abrir portas para essa veiculação cultural rara na cidade [...]” (DIÁRIO MERCANTIL, 1979, p. 10).

Figura 22

Cinema Décio Lopes



Símbolo criado por Eugênio Malta para a “X Jornada Nacional dos Cineclubes” e que acabou ficando como a marca registrada do cineclubismo em Juiz de Fora, mais exatamente como símbolo do Centro de Estudos Cinematográficos de JF.

Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8

A Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage
abre hoje inscrições para a Mostra de Juiz de Fora do Cinema
Super-8 na loja da co-promotora “Fotuz Filmes” na R. Halfeld, 704, Ed.
Sulacap. As inscrições ficam abertas até segunda-feira,
começando a Mostra dia 18, com final dia 21.
No regulamento — em cartaz impresso pela gráfica do Curso
Cave — outro co-promotor desse acontecimento
cinematográfico amador — a Funalfa publica o seguinte regulamento:

“Esta Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, é uma promoção que nos vem sendo solicitada por cineastas superoitistas da cidade — e da Zona da Mata, de onde vêm muitas famílias e jovens para trabalhar e estudar na cidade. Portanto, sua realização vem ao encontro com as aspirações de criadores de filmes amadores, de todos os gêneros, rodados aqui ou não: somos polo centralizador desta região e até mesmo de um pedaço da Mantiqueira, e vamos ver o que pinta. As pretensões por parte dos promotores são apenas abrir portas para essa veiculação cultural rara na cidade e o MIS da Funalfa se coloca à disposição dos interessados para quaisquer infor-

mações no setor áudio-visual, no plano da técnica, da produção, da teoria e da realização superoitista no Brasil. Pensamos, sim, talvez estender esta mostra a nível nacional. Mas o pessoal do super 8 ainda não se organizou no País, e é demorado qualquer contato em termos promocionais. A Empresa Brasileira de Filmes (para estatal ligada e criada pelo M.E.C., co-produtora e financiadora de produções de curta e longa metragens nacionais consideradas de nível cultural, e, também, a maior distribuidora de filmes brasileiros), já se propôs a nos auxiliar na realização de cursos práticos e teóricos, simpósios e festivais nacionais”.

Matéria sobre a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8
Fonte: “Diário Mercantil” (11 de dezembro de 1979), p. 10

Há também, na matéria, a divulgação sobre o regulamento da mostra:

V) As inscrições serão recebidas na loja da Fetus Filmes, rua Halfeld, 704 – Edifício Sulacap. VI) Os filmes deverão ser entregues no ato da inscrição, cujo encerramento será dia 17. VII) Os filmes deverão estar em perfeito estado de conservação: serão eliminados os filmes que não apresentarem condições necessárias a uma perfeita projeção. VIII) O filme já inscrito não poderá ser retirado, a não ser com a concordância dos promotores. IX) Os filmes inscritos deverão ter preenchido os dados da “Ficha Técnica” anexa, e se possível fazendo-se acompanhar de resumo do argumento e condições de filmagens. X) O júri de premiação será composto de cinco membros, indicados pelos promotores [...] XII) O júri poderá outorgar a um mesmo filme um ou mais prêmios, bem como deixar de conceder alguns dos prêmios especificados no artigo anterior, caso julguem (sic) os filmes não apresentem valor cinematográfico apreciável. XIII) As decisões do júri serão incorrigíveis; XIV) Os casos omissos serão resolvidos pelos promotores; XV) O simples pedido de inscrição implica aceitação, por parte dos produtores, das condições estabelecidas no regulamento; XVI) Os filmes inscritos só serão devolvidos trinta dias após o encerramento da mostra; [...] (DIÁRIO MERCANTIL, 1979, p. 10).

Após a primeira divulgação, outras matérias saem no “Diário Mercantil”, como a que foi veiculada no dia 15 de dezembro de 1979 (Figura 23), informando os dias do evento, e o horário: “sempre às 20 horas dos dias 18, 19, 20 e 21/12/79 (da próxima terça a sexta-feira)” (DIÁRIO MERCANTIL, 1979, p. 10). Na notícia, é ressaltado, novamente, o caráter de divulgação das películas produzidas na cidade pelos cineastas amadores: “O sentido da Mostra é apenas o de mostrar de público a nossa criatividade cinematográfica amadora, e, as premiações previstas, sob escolha do júri especializado, tem apenas um sentido simbólico, de incentivo [...]” (DIÁRIO MERCANTIL, 1979, p. 10). É reforçado que o intuito do evento é atender a demanda dos superoitistas da cidade e da Zona da Mata, que produzem, desde documentários, filmes experimentais, e de ficção, até películas didáticas, científicas e familiares. A reportagem fala também sobre a premiação: filmes virgens, com a revelação garantida, e diplomas.

Figura 23



MOSTRA DE JUIZ DE FORA DO CINEMA SUPER-8

DIAS: 18, 19, 20, 21 / DEZ. / 79 - às 20 hs.
[DE TERÇA A SEXTA]

LOCAL: FUNALFA (ED. RODoviÁRIA, 2º ANDAR)

A Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage do Sistema Operacional da Prefeitura, fará realizar uma Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, através do seu Museu da Imagem e do Som da Coordenadoria do Patrimônio Histórico e da Coordenaria de Cultura, em co-promoção com a "Fotus Filmes Presentes" (local das inscrições abertas até as 22 horas de 2a. feira, dia 17, à Rua Halfeld 704 — Ed. Sulacap — Fone: 211-4327 para maiores informações) e com o Curso Cave. A Mostra se realizará na sede da FUNALFA sempre às 20 horas

dos dias 18, 19, 20 e 21/12/79 (da próxima terça a sexta-feira). Aceita-se filmes mudos e sonoros de 2 min. até 30 min; realizados em qualquer época ou local, sem limite de número de filmes por candidato. A Mostra vem a atender a diversos superoitistas da cidade e Zona da Mata, entre os quais se produzem fitas documentárias, experimentais, de ficção, científicas, didáticas, familiares, criadas por pessoas de todas as idades e profissões. O sentido da Mostra é apenas o de mostrar de público a nossa criatividade cinematográfica amadora, e as premiações previstas, sob escolha de júri especializado, tem apenas um sentido simbólico, de incentivo, e será na base de Diplomas e filmes virgens com revelação garantida pelos promotores. É hora de mostrar, seja o que for esteticamente, os resultados do nosso movimento superoitista.

DÉCIO LOPES

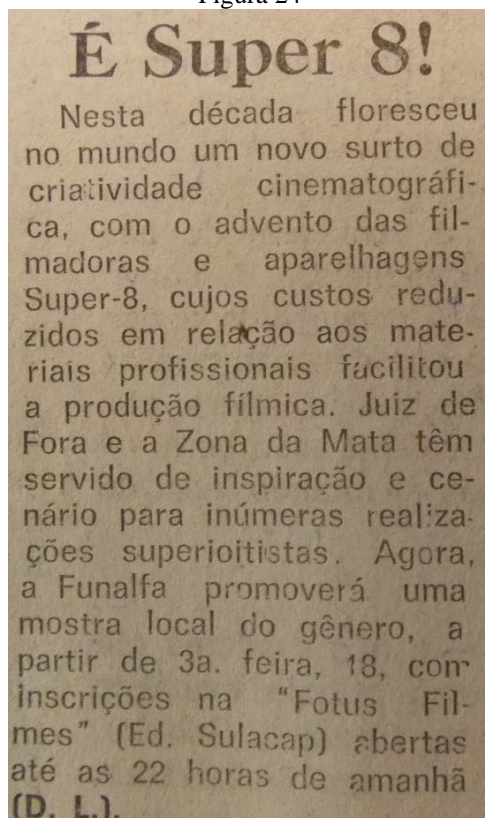


Matéria "Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super-8"
Fonte: "Diário Mercantil", 15 de dezembro de 1979, p. 10

No dia seguinte, 16 de dezembro, Décio Lopes publica uma nota (Figura 24) relembando que as inscrições estão abertas, a partir da terça-feira, dia 18. Segundo a nota, com o advento dos equipamentos de Super 8 e os custos reduzidos em relação ao que se tinha

em termos de aparelhos profissionais, “um novo surto de criatividade cinematográfica” (DIÁRIO MERCANTIL, 1979, p. 7) surgiu, durante a década, no país. Juiz de Fora e a região próxima não podiam estar de fora.

Figura 24



Nota “É Super 8!”

Fonte: “Diário Mercantil”, 16 de dezembro de 1979, p. 7

A lista completa dos filmes que participaram na mostra trazia: “Um Comício” de Fernando Farinazzo; “Congada e Moçambique”, de Marcelo Mega e Álvaro Lobo; “Contatos Imediatos do IV Graal” de Antônio Walter Sena Júnior e Antônio Guedes; “Capoeira”, “O Sagrado e o Profano” e “Casamento Negro” por Antônio Walter Sena Júnior; “Pescaria no Riozinho-Sul da Ilha de Bananal” de Antônio Maria; “Fim de Semana”, “A Morte do Galo & Outros”, “Carnaval 1977” e “Carnaval de 78 – União de Santa Luzia” de Mauro Coimbra; “Motocross” por Gustavo; “No Embalo das Discotecas” por Dirceu da Silva; “Ditados Populares”, de Emanuel José Almeida da Silva; “Gil no Sport”, de Márcio Alcântara de Assis; “Malandança” e “Ovelia”, por Flávio Cândido da Silva; “Resquícios”, “Fantasia Brilhante”, “Evolução Loucura Metafísica no Ser Humano” e “Nordeste – Povo, Artesãos, Arquitetura”, de Arthur Lobato; “Nem Tudo Está Azul num País Azul”, de Sônia Heloísa; “Nosso Casamento” e “Inauguração do Karavan”, de Manoel Carrumba Filho.

Com o início da mostra, o “Diário Mercantil” faz uma matéria (Figura 25) tratando sobre os primeiros dias do evento. Com o título “Começou bem a mostra de filmes Super 8 do MIS da Funalfa”, a notícia afirma que havia a possibilidade de o festival ser prorrogado até o domingo, dia 23 – o que acaba não acontecendo. A matéria trazia ainda os filmes projetados no primeiro dia da mostra, que são: “Um Comício”, “Congada e Moçambique”, “Capoeira”, “O Sagrado e o Profano”, “Casamento Negro”, “Carnaval 78 – União de Santa Luzia”, “Nem Tudo Está Azul, Num País Azul” (documentário da peça encenada por José Luiz Ribeiro, no ano de 1979). A fotografia, que ilustra a notícia, é do filme de Marcelo Mega sobre a congada, gravado em Piedade do Rio Grande (MG).

Figura 25



Matéria “Começou bem a mostra de filmes Super 8 do MIS da Funalfa” sobre o início do evento
 Fonte: “Diário Mercantil”, 20 de dezembro de 1979, p. 10

Em janeiro de 1980, aconteceu a projeção, no dia 31 (quinta-feira), dos filmes premiados. De acordo com a matéria do “Diário Mercantil” (Figura 26), o anúncio dos

vencedores e a exibição das películas ocorreu no mesmo local da mostra, no prédio da Funalfa, a partir das 20h, e com a entrada gratuita. O júri foi composto pelo artista plástico e cineasta de Super 8, Eugênio Malta, e pelos jornalistas Messias da Rocha e Neusa Lopes – esta última, mulher de Décio Lopes e também crítica de cinema. Ainda conforme as informações, durante a mostra, foram exibidas quatro horas de filmes para um “público numeroso [que] lotou as dependências da Funalfa e aplaudiu inúmeras realizações cujo nível ético-estético emocionou aos espectadores. Enfim, um excelente sucesso de obras inscritas e participação pública” (DIÁRIO MERCANTIL, 1980, p. 8). Além disso, os filmes premiados foram exibidos, a partir de março daquele ano, em bairros, ao ar livre, e em colégios.

Figura 12

Figura 12

Entre os dias 18 e 21 de dezembro de 1979, realizou-se na sede da FUNALFA a Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, que exibiu 4 horas de filmes, total da duração das 25 obras inscritas, de diversos realizadores juniores ou aqui radicados, películas rodadas na cidade, na região, e outras partes do Estado e do País, com temas documentais, ficcionais, e experimentais. Promovida pela Fundação Cultural Alfredo Ferrreira Lago, do Sistema Operacional da Prefeitura, através do seu Museu da Imagem e do Som da Coordenadoria do Patrimônio Histórico, do Curso Cave e da Potus Filmes Presentes. Um público numeroso lotou as dependências da Funalfa e aplaudiu inúmeras realizações cujo nível ético-estético emocionou aos espectadores. Enfim, um excelente sucesso de obras inscritas e participação pública.

ASSISTA AOS PREMIADOS ESTA SEMANA
Na próxima quinta-feira, Melhor Apresentação (créditos);

CATEGORIA ESPECIAL: (concorrendo todos os filmes inscritos): Melhor Filme de Mostra; Melhor Filme realizado em Juiz de Fora". E o parágrafo XII esclarece: "O júri poderá outorgar a um mesmo filme um ou mais prêmios, bem como deixar de conceder alguns dos prêmios especificados no Artigo anterior, caso julguem os filmes não apresentarem valor cinematográfico apreciável". Todos os filmes receberam um Certificado de Participação, no qual, aos premiados se acrescentará em qual (ais) Categorias e Menções Honorárias.

FILMES QUE PARTICIPARAM DA MOSTRA
De Antônio Maria: "Pecunia no Riozinho" (Sul da Ilha de Bananal)". De Mauro Colimbra: "Fim de Semana", "A Morte do Galo & Outros", "Carnaval 1977" e "Carnaval/78 — União de Santa Luzia". De Gustavo: "Motocross". De Hires da Silva: "No Embalo das Discotecas". De Emanuel José Almeida da Silva: "Ditados Populares". De Márcio Alcântara de Assis: "Gil no Sport". De Flávio Cláudio da Silva: "Maladanga" e "Ovelha". De Antônio Walter Sena Jr. e Antônio Guedes: "Contos Insólitos do 4.º Grau". De Arthur Lobato Filho: "Experiências de Animação", "Resquícios", "Fantasia Brilhante", "Evolução Letreira Metafísica no Ser Humano" e "Nordeste — Povo, Artesão, Arquitetura". De Fernando Fariazzo: "Um Condição". De Marcelo Maga: "Congala e Mocumbiques". De Antônio Walter Sena Júnior: "Capoeira", "O Sagrado e o Profano" e "Cassamento Negro". De Sônia Heloisa: "Nem Tudo Está Azul Num País Azul". De Manoel Carrum: "Nosso Casamento" e "Inauguração do Caravan". Os filmes premiados nesta Mostra serão convidados à exibição, a partir de março vindouro, ao ar livre em bairros da cidade, exceto de 1.º, 2.º e 3.º graus, e como exemplos de realizações impecáveis na técnica de Super 8, durante a realização do Curso Teórico e Prático de Super 8, previsto a se realizar em meados deste ano, com o patrocínio da Funalfa, Embrafilme-Empresa Brasileira de Filmes (MECI) e outros órgãos públicos e empresas privadas.

Entre os dias 18 e 21 de dezembro de 1979, realizou-se na sede da FUNALFA a Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, que exibiu 4 horas de filmes, total da duração das 25 obras inscritas, de diversos realizadores juniores ou aqui radicados, películas rodadas na cidade, na região, e outras partes do Estado e do País, com temas documentais, ficcionais, e experimentais. Promovida pela Fundação Cultural Alfredo Ferrreira Lago, do Sistema Operacional da Prefeitura, através do seu Museu da Imagem e do Som da Coordenadoria do Patrimônio Histórico, do Curso Cave e da Potus Filmes Presentes. Um público numeroso lotou as dependências da Funalfa e aplaudiu inúmeras realizações cujo nível ético-estético emocionou aos espectadores. Enfim, um excelente sucesso de obras inscritas e participação pública.

ASSISTA AOS PREMIADOS ESTA SEMANA
Na próxima quinta-feira, Melhor Apresentação (créditos);

CATEGORIA ESPECIAL: (concorrendo todos os filmes inscritos): Melhor Filme de Mostra; Melhor Filme realizado em Juiz de Fora". E o parágrafo XII esclarece: "O júri poderá outorgar a um mesmo filme um ou mais prêmios, bem como deixar de conceder alguns dos prêmios especificados no Artigo anterior, caso julguem os filmes não apresentarem valor cinematográfico apreciável". Todos os filmes receberam um Certificado de Participação, no qual, aos premiados se acrescentará em qual (ais) Categorias e Menções Honorárias.

FILMES QUE PARTICIPARAM DA MOSTRA
De Antônio Maria: "Pecunia no Riozinho" (Sul da Ilha de Bananal)". De Mauro Colimbra: "Fim de Semana", "A Morte do Galo & Outros", "Carnaval 1977" e "Carnaval/78 — União de Santa Luzia". De Gustavo: "Motocross". De Hires da Silva: "No Embalo das Discotecas". De Emanuel José Almeida da Silva: "Ditados Populares". De Márcio Alcântara de Assis: "Gil no Sport". De Flávio Cláudio da Silva: "Maladanga" e "Ovelha". De Antônio Walter Sena Jr. e Antônio Guedes: "Contos Insólitos do 4.º Grau". De Arthur Lobato Filho: "Experiências de Animação", "Resquícios", "Fantasia Brilhante", "Evolução Letreira Metafísica no Ser Humano" e "Nordeste — Povo, Artesão, Arquitetura". De Fernando Fariazzo: "Um Condição". De Marcelo Maga: "Congala e Mocumbiques". De Antônio Walter Sena Júnior: "Capoeira", "O Sagrado e o Profano" e "Cassamento Negro". De Sônia Heloisa: "Nem Tudo Está Azul Num País Azul". De Manoel Carrum: "Nosso Casamento" e "Inauguração do Caravan". Os filmes premiados nesta Mostra serão convidados à exibição, a partir de março vindouro, ao ar livre em bairros da cidade, exceto de 1.º, 2.º e 3.º graus, e como exemplos de realizações impecáveis na técnica de Super 8, durante a realização do Curso Teórico e Prático de Super 8, previsto a se realizar em meados deste ano, com o patrocínio da Funalfa, Embrafilme-Empresa Brasileira de Filmes (MECI) e outros órgãos públicos e empresas privadas.

Matéria “Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super-8”
Fonte: “Diário Mercantil”, 27 de janeiro de 1980, p. 8

A matéria a seguir (Figura 27), assinada por Décio Lopes, é sobre “os melhores em Super 8 da cidade”. Parte da reportagem é uma transcrição de um panfleto de autoria de Arthur Lobato, distribuído na mostra de filmes *A Velha a Fiar*, da semana cultural *Longo Circuito*⁵⁰, de março de 1976. O texto começa falando sobre o aperfeiçoamento técnico, que a mostra motivaria, mas sem entrar no aspecto competitivo e egoísta. Além disso, conforme o panfleto, os festivais proporcionam intercâmbio de conhecimentos, de filmes, ajuda na montagem das películas, empréstimo de materiais, filmagens compartilhadas, além de trocas de opinião, críticas e debate sobre o que foi apresentado. “[...] quem está acostumado a filmar vê com muito mais facilidade os erros que passam despercebidos para a maioria das pessoas. A partir dessa visão, falar com o autor do filme sobre os equívocos para que ele os acerte nas próximas obras” (DIÁRIO MERCANTIL, 1980, p. 10). A mostra é colocada como uma chance de expor os trabalhos, sem medo ou vergonha, “pois toda coisa que tem um fim proposto não merece ficar escondida e esquecida com o passar do tempo” (DIÁRIO MERCANTIL, 1980, p. 10).

A partir do pensamento de Lobato, Décio Lopes reforça que as pessoas que fazem Super 8 em Juiz de Fora deveriam se unir para formar uma comunidade, mantendo um relacionamento útil para todos. Segundo Lopes (1980), no ano de 1979, pelo menos, 14 pessoas estavam fazendo experiências em Super 8, e a quantidade de revelações do formato, nas lojas especializadas, era semelhante a de fotografias e *slides* juntos. Dessa maneira, o jornalista defende a união dessas pessoas, para manter-se o intercâmbio de informações e também o aprimoramento técnico. Parece-nos que Lopes queria dar uma dimensão política ao evento. Para ele, era “[...] simplesmente ridículo alguém ter de fazer três a quatro filmes, no mínimo, para alcançar um conhecimento de técnicas e macetes que outros já sabem há muito, o que evitaria uma perda de tempo, filmes e dinheiro enorme” (DIÁRIO MERCANTIL, 1980, p. 10).

Projetar as produções para quem gostava e fazia cinema era importante, assim, para os cineastas amadores, que queriam melhorar os seus trabalhos.

Tomarmos consciência se estamos fazendo algo de bom ou não, por certamente (sic) só passamos nossos filmes para uma quantidade muito pequena de pessoas (geralmente amigos), que vai assisti-los por questão de cortesia ou como passatempo. Por esses motivos não fazem críticas aos trabalhos, criando a falsa impressão de que estamos fazendo algo excelente, pois se todos elogiam não se vai querer aperfeiçoar. (DIÁRIO MERCANTIL, 1980, p. 10)

⁵⁰ Não foi possível localizar onde esses eventos foram realizados.

Figura 27

Décio Lopes

“O assunto é simples: Super 8 em Juiz de Fora” — Mostra que hoje revelará

OS MELHORES EM SUPER 8 DE JF



O título entre “aspas” desta coluna: “O assunto é simples — Super 8 em Juiz de Fora”, encabeçava um panfleto de autoria de Arthur Lobato Filho, do qual transcrevemos a maior parte, pela sua atualidade e porque os seus pensamentos a respeito — traduzindo o de muitos — agora começaram a se tornar realidade, para a qual muitos trabalham no sentido de que se concretize permanentemente. O panfleto foi distribuído em março de 1976 numa semana cultural: A Velha a Fiar — ideia original de Eduardo Leão desenvolvida junto a equipe de artistas plásticos, literários, músicos, cineastas, tal agora só dará a Semana Cultural: “Longo Circuito” da qual Leão é um dos idealizadores. Em relação ao Super-8, após “A Velha a Fiar” só ocorreu mais uma mostra do gênero. E HOJE, a partir das 20 horas, na sede da FUNALFA (Ed. da Redoviária, 2.º andar), com entrada franca, serão revelados e exibidos os filmes vencedores da MOSTRA DE JUÍZ DE FORA DO CINEMA SUPER-8, promoção da Funalfa, Curso Cave e Fotos Filmes.

A mostra de filmes, poderia vir a mostrar por exemplo, que a melhor melhor obra é mais fraca que a pior de outro qualquer. Então tentaríamos melhorar os níveis dos filmes o que motivaria ainda mais quem tem verdadeiras obras-primas. Mas está aperfeiçoamento, nunca deve entrar no campo da competição e do egoísmo, o que seria algo ridículo além de triste. Além dos casos acima seria “uma ótima um intercâmbio de filmes feitos, compra de filmes e acessórios de mídia, empréstimo de material, filmagens juntos, ajuda nas montagens, etc. Outra utilidade importantíssima desse intercâmbio seriam as críticas, debates, opiniões do que foi apresentado, pois quem está acostumado a filmar vê com muita mais facilidade os erros que passam despercebidos para a maioria das pessoas. A partir dessa visão, falar com o autor do filme sobre os equívocos para que ele os acerte nas próximas obras.

O artista — que já vê mais longe — deve abrir os olhos de quem não vê, mostrar que não se vive num sonho cor-de-rosa, pois uma das funções primordiais da arte é mostrar o que se sente, como se sente, o que vivemos, a realidade nua, por mais cruel que ela seja. Por fim, um pedido a todos que trabalham cinema, que gostam de cinema: mostrem seus filmes, vejam os filmes dos outros, comuniquem que a mostra pretende ser permanente e que qualquer um pode expor sem medo ou vergonha nenhuma, pois toda coisa que tem um fim proposto não merece ficar escondida e esquecida com o passar do tempo. As manifestações são diferentes de pessoa para pessoa, por isso que a mostra pretende ser global querendo mostrar todas as tendências possíveis que estão acontecendo no momento. (Pensamento de Arthur Lobato Filho)

É inadmissível que em uma cidade como Juiz de Fora, ainda pequena, onde a maioria das pessoas se conhece ou pessoalmente ou de vista, e com uma quantidade muito grande de pessoas fazendo filmes, na maior parte Super-8 não se una para manter um relacionamento útil a todas as partes.

Os que acham que exagero quando falo na grande quantidade de pessoas que fazem filmes, só peço que olhem em lojas onde se revelam filmes e comparem a quantidade de filmes super-8 revelados em número quase igual ao de fotografias e slides juntos, e não acontecimento banal como foi uma oficina que teve aqui ano passado, 1979 havia nada mais nada menos que 14 pessoas filmando de “curtição”.

Deveria haver aqui em Juiz de Fora uma união, um esforço dessas pessoas numa tentativa da manutenção de um intercâmbio, com objetivos de pelo menos um aprimoramento técnico e mostra dos trabalhos feitos, pois é simplesmente ridículo alguém ter de fazer três a quatro filmes, no mínimo, para alcançar um conhecimento de técnicas e maestres que outros já sabem há muito, o que evitaria uma perda de tempo, filmes e dinheiro enorme.

Agora com a mostra (que pretende ser permanente) do que está acontecendo no campo artístico de Juiz de Fora, poderíamos chegar a pontos muitos úteis:

— Através de conversas poderíamos mostrar os maiores e truques aprendidos com o tempo, pois há coisas muito simples que são verdadeiros enigmas para quem não sabe.

— Mostra dos trabalhos feitos, não só para quem faz cinema como para quem gosta de cinema, pois teríamos (ainda não há) um local permanente para mostrar nossos trabalhos e pessoas para assistir-los. Teríamos consciência se estamos fazendo algo de bom ou não, pois geralmente só passamos nossos filmes para uma quantidade muito pequena de pessoas (geralmente amigos), que vai assistir-los por questão de cortesia ou como passatempo. Por esses motivos não fazem críticas aos trabalhos, criando a falsa impressão de que estamos fazendo algo excelente, pois se todos elegiam não se vai querer aperfeiçoar.

Matéria sobre os premiados na mostra de Super 8
Fonte: “Diário Mercantil”, 31 de janeiro de 1980, p. 10

A mostra dividiu-se em três categorias, cada uma com uma premiação: documentário (“Nordeste – Povo, Artesãos, Arquitetura”), ficção (“Ovelia”) e experimental (“Contatos Imediatos do IV Graal”). Houve prêmios, conforme a matéria de Décio Lopes (Figura 28), também para o melhor filme, e menções honrosas para melhor fotografia (Arthur Lobato pela fotografia do filme de Flávio Cândido, “Ovelia”), montagem (filme “Ovelia”) e trilha sonora (Carlos Henrique Carreiras pela trilha sonora de “Resquícios”, “Fantasia Brilhante” e “Experiências de Animação”). O prêmio especial do júri foi para o filme “Um Comício”, de Fernando Farinazzo, e a menção especial do júri para “Fantasia Brilhante”, de Arthur Lobato, e “Ditados Populares”, de Emanuel José de Almeida Silva.

Figura 28



Matéria com os melhores filmes premiados na mostra
Fonte: “Diário Mercantil”, 15 de fevereiro de 1980, p. 10

A mostra teve grande participação de jovens juiz-foranos, principalmente. Pelo complemento anterior, constatamos que o Curso Cave doou os filmes virgens e fez os impressos. A FOTUS FILMES emprestou o equipamento de projeção, a projeção auxiliar, a

sonoplastia auxiliar, contribuiu para a promoção do evento e deu a revelação dos filmes para os vencedores.

5.2 MEMÓRIAS E DEPOIMENTOS DOS PARTICIPANTES DA MOSTRA

Neste tópico, elaborou-se os perfis dos cinco entrevistados. Essas pessoas foram escolhidas por vários critérios, que vão desde a produção em si, a qualidade do tema pesquisado, até a possibilidade de ter acesso aos acervos. O objetivo da dissertação não era analisar todos os filmes da mostra, mas fazer uma abordagem em profundidade para trabalhar com o perfil de cada cineasta.

As conversas aconteceram entre os meses de junho e dezembro de 2016, em Juiz de Fora, Belo Horizonte e Conceição do Ibitipoca, distrito do município de Lima Duarte (MG). Em todas as gravações, utilizamos duas câmeras, uma Nikon modelo D610 e uma Canon 7D, além de uma lapela e dois tripés. Nas duas primeiras entrevistas, a equipe foi composta pela autora, Maria Barra Costa, pelo jornalista João Gabriel Marques e pelo advogado Lucas de Oliveira Souza, e, nas outras três conversas, apenas João Gabriel esteve acompanhando as gravações.

O contato inicial com todos eles foi feito por telefone ou por e-mail. O primeiro encontro foi com Antônio Walter Sena Junior, o Toninho Buda, no dia 11 de junho, no cemitério da Paróquia São Pedro, no Bairro homônimo, em Juiz de Fora, por escolha do próprio entrevistado. A segunda conversa, com Márcio Assis, aconteceu em sua própria residência no Bairro Floresta (Juiz de Fora), no dia 5 de julho. Para o terceiro depoimento, nos deslocamos para a capital mineira e entrevistamos Arthur Lobato, no dia 10 de setembro, no Bairro Santa Efigênia, em sua casa. Álvaro Lobo foi o quarto personagem, e também viajamos, no dia 14 de outubro, desta vez, para o sítio de Lobo, localizado em Conceição do Ibitipoca, a cerca de 70 km de Juiz de Fora. Marcelo Mega foi entrevistado no dia 12 de dezembro, em sua casa em Juiz de Fora, quase dois meses após o encontro com o personagem anterior, por conta de problemas pessoais que o impediram de nos encontrar antes.

Todas as entrevistas, feitas em profundidade a partir da metodologia da história oral, seguiram o mesmo questionário base (APÊNDICE A), elaborado anteriormente. Algumas perguntas foram adaptadas, conforme o perfil de cada personagem ou de acordo com os filmes apresentados na mostra. Os cinco possuíam algum equipamento que usavam na época da mostra ou durante a década de 1970, e todo esse acervo pessoal foi fotografado,

assim como as anotações e documentos dos personagens. Ao longo desse processo, todas as mais de dez horas de entrevistas foram transcritas (APÊNDICE B). Os cinco personagens se mostraram muito abertos e receptivos, e não tivemos dificuldades para conseguir conversar com eles.

5.2.1 Márcio Assis: do Super 8 à fotografia

Márcio Alcântara Assis⁵¹ (Figura 29), diretor do filme “Gil no Sport” (1979), foi entrevistado na tarde do dia 5 de julho de 2016, terça-feira, em sua residência – casa antiga dos pais, onde vive desde que nasceu – no Bairro Floresta, na zona sudeste de Juiz de Fora. A entrevista durou cerca de uma hora e foi feita com duas câmeras. O fotógrafo mostrou onde guarda os materiais antigos, filmes e equipamentos, em um armário da sala que funciona como escritório. Além de trabalhar com fotografia, ele faz parte de uma linha da manifestação religiosa do Santo Daime, e nos mostrou o local em que acontecem os rituais, no mesmo terreno da sua casa.

Figura 29



Márcio Assis em 2016, durante entrevista concedida à Maria Barra Costa
Fonte: da autora

Assis contou que o gosto pelo cinema começou antes da década de 1970. Em sua casa, o pai tinha tradição de utilizar a bitola 16 mm, desde que ele se lembra, em meados dos

⁵¹ Márcio Assis nasceu em Juiz de Fora, em 29 de agosto de 1950. Ele é fotógrafo.

anos 1950, para registrar cenas familiares. Durante os aniversários infantis, o pai de Assis tinha o costume de projetar filmes, entre desenhos animados, Charlie Chaplin e o Gordo e o Magro.

Assis lembra também do cinema no Bairro Floresta, que, segundo ele, era uma instalação improvisada para exibição de produções em 35 mm, e as sessões eram aos sábados e domingos, durante a década de 1960. Na época, era comum a apresentação de seriados antes do filme principal, uma espécie de novela, tradição que se perdeu com o tempo e foi substituída pelos cinejornais – que também pararam de passar ao longo dos anos. No período, havia as matinês no Cinema Palace, o chamado festival “Tom e Jerry”, e mais a frente, no início dos anos 1970, o Palace realizava as sessões da meia-noite, que eram exibições mais *undergrounds*.

É uma memória muito rica que eu tenho do cinema em Juiz de Fora, por volta do final dos anos 1970. Essa é a lembrança que eu tenho do primeiro contato com a sétima arte. Veio do berço, de dentro de casa. Não só o meu pai, mas as irmãs e um ou dois irmãos também tinham suas câmeras. É uma tradição que vem dessa geração, do meu pai para cá. Naquela época, não era tão fácil quanto hoje, mas quem tinha a possibilidade, tinha a câmera em casa para fazer os registros. (ASSIS, 2016)

Quando começou a fazer os registros, entretanto, Assis não tinha o intuito de trabalhar com audiovisual – como acabou acontecendo –, e, posteriormente, também com fotografia. O primeiro contato com o Super 8 foi a partir da compra de uma câmera usada de um amigo, mas ele não se recorda de detalhes, como a marca e o preço do equipamento. Assis começou experimentando o equipamento em produções caseiras, que tinham enredo e certa preocupação estética. Para ele, o primeiro apelo foi a imagem em movimento, por conta das possibilidades.

Eu tive umas quatro ou cinco câmeras de Super 8. Nunca comprei em loja, foi sempre trocando, fazendo escambos. Antes do Super 8, existia a bitola 8 mm, que ainda tinha preto e branco. A grande novidade do Super 8, além do quadro maior na projeção, daí o nome Super, foi agregar a banda magnética na celulose e ali gravar som e imagem. Foi um grande passo, que abriu possibilidades muito grandes na área de criação. [...] Na época que apareceu, era a grande novidade, que, apesar de não ser totalmente barata, era uma forma viável de trabalhar com imagem em movimento. Quando ele chegou, foi a grande revolução, mas que durou, eu diria, durante a década de 1970 apenas. Depois, foi caindo em desuso, ficando mais difícil a questão do filme. [...] Naturalmente, quem está buscando, embarca na novidade. A possibilidade era muito maior. Com o passar do tempo, fui descobrindo o encanto da fotografia, congelar o movimento. (ASSIS, 2016)

Antes da experiência com a bitola nanica, Assis relatou que produziu um filme com a câmera do pai de 16 mm, juntamente com Lúcio Paulo Alves Martins, o Papaulo⁵². O intuito, no entanto, o de produzir o registro sem haver preocupação com nexos, mas com a

⁵² Lúcio Paulo Alves Martins trabalha até hoje em dia com audiovisual e possui um estúdio em Juiz de Fora.

experimentação, para, assim, fazer parte do momento de efervescência pelo qual a cidade e o país passavam:

Na época, Juiz de Fora tinha o “Festival de Arte que Assola Juiz de Fora”, um dito que ficava no ar. No final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, a cidade estava efervescendo culturalmente, muitas coisas estavam acontecendo, dentro e fora da Universidade. Uma época muito rica [...] Daí surge o primeiro momento, que era o desejo de registrar: o momento que merecia ser registrado. O produto, o registro em si, não era a minha preocupação final. O importante era registrar o que estava acontecendo. Uma coisa vai puxando outra. Naturalmente, tinha um viés comercial na história para poder sustentar, não chamaria de hobby, não chegava a ser um hobby, era mesmo um comprometimento. Era a minha forma de estar integrado no que estava acontecendo na cidade naquele momento. (ASSIS, 2016)

Márcio Assis (2013) recorda que, antes da efervescência cultural, houve o período marcado pela opressão do regime militar. Com 14 anos, em 1964, ele foi à Avenida Barão do Rio Branco, no centro de Juiz de Fora, para ver os tanques do exército irem em direção ao Rio de Janeiro para deflagrarem o golpe militar, que, segundo ele, constituiu uma ditadura velada.

Levamos anos para entender o que tinha realmente ocorrido. Mas eu me lembro nitidamente dessa imagem, de eu indo para a Avenida Rio Branco, vendo o exército na rua, meio sem entender, não é? Naquele tempo a gente não tinha o volume de informação que tem hoje. [...] A gente foi vivendo nessa ditadura pesada ou velada. Com o tempo, pouco a pouco, a gente foi sentindo. [...] Eu nunca sofri uma repressão direta do golpe. Nunca tive um receio dos porões da ditadura. Eu sempre me levei assim, à margem. Nunca perdi a oportunidade do protesto, da indignação, mas nunca me envolvi a ponto de ter o receio de parar mesmo nos porões da ditadura. Mas no ano de 70, eu não me sentia bem aqui. Sentia que as minhas ideias não tinham eco, eu não acreditava na Universidade, não acreditava nos rumos que o país estava tomando. E foi quando eu fui buscar uma alternativa. (ASSIS, 2013)

Durante o ano de 1970, Márcio Assis viveu na Europa, em Paris e Londres, e nos Estados Unidos, em Los Angeles e em Nova York. O fotógrafo conta que fez dois vestibulares, mas desistiu, por conta do regime militar em que o Brasil estava inserido (o AI-5, por exemplo, havia acabado de ser promulgado, em 1968). O pai de Assis, então, financiou a viagem dele. Mesmo apenas com o inglês aprendido na escola, ele conseguiu se virar. Em Nova York, ele trabalhou lavando pratos e fazendo arranjos de flores. O dinheiro foi investido na compra da primeira câmera de fotografia, uma Pentax, duas lentes, um flash e em um *workshop* de fotografia. Assis relata que viveu a efervescência do início dos anos 1970 na cidade americana, do movimento da contracultura, dos hippies e dos festivais de rock, e, quando voltou para o Brasil, fez a transição do Super 8 para a fotografia. Ele volta para Juiz de Fora no Natal de 1970, mas, em 1971, se muda para o estado do Amazonas, onde vai morar por dois anos com o irmão, e depois retorna para a cidade mineira.

De acordo com Assis, a bitola foi um grande impulso para definir com que área ele queria trabalhar: “não foi o fim, foi um veículo, uma passagem a mais. Me abriu a possibilidade de conhecer, de explorar mais. Ele [o Super 8] não era um fim, era um

instrumento a mais naquele momento” (ASSIS, 2016). Em relação às gravações, Assis diz que havia muita colaboração entre quem estava no meio cinematográfico, e que a frase “câmera na mão, ideia na cabeça” era bem representativa do movimento em Juiz de Fora. Havia a relação da juventude com a bitola, considerando que o Super 8 propiciou que a geração de jovens tivesse novo canal de comunicação.

De acordo com o fotógrafo, existiam vários jornais tidos como alternativos na época, e ele chegou a trabalhar no “Jornal Sete”⁵³ e na “Gazeta Jovem”⁵⁴ (Figura 30), como fotojornalista.

Figura 30



Publicações “Gazeta Jovem”, edição de 19 de setembro de 1971, e “Jornal Sete”, datado de 29 de maio de 1970

Fonte: www.memoriasdaimpressajf.wordpress.com

Em 1976, Assis gravou em Super 8, junto com amigos, um especial de Natal para a TV Industrial⁵⁵, em uma espécie de experiência de simbiose do caseiro com o profissional.

⁵³ “Jornal Sete” foi um projeto dos jornalistas Ivanir Yazbeck, José Carlos de Lery Guimarães e Marcus Cremonese, com o intuito de ser um meio alternativo de se fazer crítica e humor, semelhante à publicação “O Pasquim”. O jornal teve 20 publicações em torno de cinco meses, existindo apenas em 1970, e, por falta de publicidade, foi obrigado a encerrar suas atividades.

⁵⁴ A “Gazeta Jovem” foi produzida por César Romero quando o colunista tinha 14 anos de idade. A publicação possuía matérias relacionadas à cidade, colunas sociais, entrevistas, entre outros. O jornal começou em 1970 e se encerrou em 1976.

⁵⁵ A TV Industrial foi uma emissora de televisão de Juiz de Fora. De propriedade de Sérgio Mendes e seus filhos Gudesteu Mendes e Geraldo Mendes, foi inaugurada em 29 de julho de 1964 e extinta em abril de 1980, após ser vendida para Roberto Marinho e renomeada como TV Globo.

A equipe, composta por uma pessoa do departamento comercial, iluminador, assistente de som e duas câmeras, saía pelo Calçadão da Rua Halfeld, pelas galerias e outras ruas do centro da cidade, perguntando quem queria participar do especial. “Montamos um trabalho muito legal de 30 ou 40 minutos. Registra bem o coração da cidade em época de natal, em que a cidade ficava muito festiva” (ASSIS, 2016). Para colocar no ar, era usada uma técnica muito rudimentar: projetar o filme e, pela câmera da televisão, gravar o que estava sendo projetado. A experiência deu tão certo que reprisaram três vezes, a pedido das pessoas que viram. Para revelar, no início, os filmes precisavam ser enviados para São Paulo. Depois, a loja do Zé Kodak, no centro de Juiz de Fora, começou a recebê-los, revelá-los e entregar as películas, o que facilitou muito, de acordo com Márcio Assis.

Para editar os filmes, o trabalho era braçal e artesanal, de acordo com Assis, e feito na moviola. “A gente colocava o filme e ia vendo em uma pequena telinha, não tinha como mexer com o som, mas a imagem você via. [...] Você ia vendo o filme no monitorzinho. Tinha uma fita própria, tipo durex, que você usava para emendar pedaço por pedaço do filme.” (ASSIS, 2016). Nas moviolas mais modernas, segundo o cineasta, existia um dispositivo que possibilitava cortar no próprio aparelho. Se não, era feito na mão mesmo: cortar na tesoura, separar o rolo e ver qual *take* juntar com aquele. “Era um trabalho [...] de muita paciência. Até existem os editores profissionais, mas, na época, tínhamos que fazer o trabalho todo, ninguém tinha condição. Eu cheguei a ter meu próprio editor em casa, que passei para frente” (ASSIS, 2016)

Após a revelação e a montagem, Assis conta que improvisava sessões em casa, da mesma maneira que o seu pai, para exibir as produções. Além disso, ele fazia um serviço de projeção dos filmes em festas de crianças, e, com o tempo, começou a registrar casamentos – o que se mostrou um bom mercado (Figura 31). O único problema era que a cópia em Super 8 era muito cara, e, portanto, era difícil duplicar o material.

Figura 13



Projektor Canon S-400 usado por Márcio Assis nas exibições dos filmes e detalhes da lente e dos botões de slow motion

Fonte: da autora

Assis lembra que comprar o Super 8 não era muito simples, porque ele não era vendido em qualquer lugar, nem era muito divulgado. Portanto, as informações ficavam restritas apenas para quem procurava e estava realmente interessado, ou seja, um nicho bem direcionado e específico. Apesar de o custo ter baixado e ter se tornado mais viável a produção de filmes, o fotógrafo afirma que o poder aquisitivo contava bastante, porque a tecnologia não era acessível à grande maioria. O processo completo também encarecia: “você tinha que comprar o filme, filmar, [...] mandar o filme para o laboratório da Kodak em São Paulo ou no Rio de Janeiro, esperar uma semana para o filme voltar. Isso tudo envolvia custo” (ASSIS, 2016).

O filme “Gil no Sport” (1979), de Márcio Assis, participou da I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8. Para o autor, o evento foi um prenúncio do que seria a década de 1980, de efervescência cultural. A divulgação foi feita pela imprensa local, especialmente, o “Diário Mercantil” e pelo convite feito boca a boca. De acordo com Assis, a plateia ficou cheia: “Foi bem concorrido. Eu diria que uns 10 ou 20% do que foi apresentado tinha um bom nível, mas a maioria era bem amador mesmo. Muita gente apresentou trabalho e muita gente foi assistir, foi concorrido” (ASSIS, 2016). Ele narra que a noite foi muito animada, com troca de ideias, e elogia a iniciativa por ter sido uma maneira dos diretores encontrarem público para as suas produções.

“Gil no Sport” representa também o momento de abertura política, em que grandes shows, como o do ex-exilado político Gilberto Gil, e aglomerações públicas voltam a acontecer no Brasil. Assis tinha material produzido na época, mas, coincidentemente, pouco antes do festival, aconteceu o show de Gil, e ele aproveitou a oportunidade para gravar parte do show, sem preocupação, por puro registro. Como o filme era o mais recente que o diretor tinha, ele resolveu apresentá-lo no festival, e o trabalho foi muito bem recebido pelo público, conforme relata:

Pediram até para repetir. Fiquei muito feliz, sensação boa de reconhecimento do trabalho. Naquela época, as coisas tinham outra conotação, estava se abrindo mesmo, antes era tudo muito fechado. Mas era um movimento mundial, eu morei na década de 1970 em Nova York, estava acabando de acontecer o Woodstock, assisti Led Zeppelin no Madison Square Garden, no dia em que o Jimi Hendrix morreu. Imagina a explosão que era essa época. Isso foi varrendo o mundo e chegou em Juiz de Fora, não tinha como. Era uma época muito rica, de embate de gerações. Sem dúvida nenhuma, o Super 8 foi uma ferramenta maravilhosa para expor ideias e sentimentos. (ASSIS, 2016)

O filme⁵⁶ é uma espécie de documentário, com duração de 8 minutos e 45 segundos. O início mostra o palco vazio, os instrumentos, e o público aguardando o começo da apresentação. Gil entra, seguem-se duas canções e o filme termina, sendo a música “Marina” (1979) registrada por inteiro. “Quem apresenta o show é o Marquinhos Camil⁵⁷, que é uma figura que já foi para o andar de cima e era o ícone dessa época. Tenho um carinho muito especial por esse filme por ter também o registro dessa figura que era muito querida” (ASSIS, 2016). Para gravar, o cineasta utilizou cerca de três rolos, sem edição. A câmera usada possuía áudio, mas o filme não tinha grandes efeitos, apenas o registro com o corte seco. “Eu não tinha muito o que fazer, estava com uma única câmera. O máximo que eu conseguia fazer era um movimento de câmera, andando por ali. [...] Mas era o que bastava,

⁵⁶ A produção já foi digitalizada.

⁵⁷ Marcus Kamil nasceu em Carangola, Minas Gerais, em 31 de janeiro de 1953, e foi um artista plástico, que teve muitas de suas obras expostas na Galeria de Arte Celina.

porque era Gilberto Gil em Juiz de Fora, e isso trouxe um produto final de valor” (ASSIS, 2016).

A afinidade com a câmera e com o registro da imagem era o que movia Assis a buscar tornar onde vivia um lugar melhor por meio do seu ponto de vista. Ele conta que tinha muitos registros aleatórios de eventos, corridas, festas, nunca com um objetivo comercial, mas com a maior preocupação do material poder ser usado para fazer as pessoas pensarem e refletirem sobre a realidade em que estavam inseridas. Assis tem guardados alguns desses filmes em casa ainda, mas outros se perderam, foram emprestados ou estão com outras pessoas.

Dentro dessa perspectiva, não podemos deixar de falar sobre o período de liberdade sexual e de consumo de drogas, bem representada pela geração “sexo, drogas e rock”. Para Assis (2016), existia uma relação do cinema com as drogas na época, já que as substâncias permeavam os meios artísticos e culturais. Entretanto, não era comum o uso de drogas pesadas, nem havia a associação com a criminalidade.

Era muito comum associar quem estava buscando e abrindo novos caminhos ao uso de drogas. Fico até meio assim de me referir a essas substâncias como drogas, porque na verdade, dependendo do uso, elas podem ser expansores de consciência. [...] A gente usava as “drogas criativas”. De certa maneira, quem fumava sua *marijuana*, estava buscando a expansão da sua criatividade. (ASSIS, 2016)

Apesar de sempre ter estado envolvido com o cinema, Assis não chegou a participar de associações ou do cineclube juiz-forano, o CEC. “Nunca tomei parte ativa. Talvez eu tenha participado de uma ou duas reuniões, mas nunca estive assim, engajado no movimento. Sempre acompanhei de longe [...]” (ASSIS, 2013). Outro movimento cultural, que havia na cidade, e ele rememora, foi o Festival de Música Popular, que aconteceu entre 1968 e 1973. Idealizado por Mauro Motta⁵⁸ e criado pelo Itamar Franco, teve nomes como Clara Nunes, Sá, Rodrix e Guarabira e Gonzaguinha.

Lembro do ano em que ganhou a música “Casa no Campo”, de Zé Rodrigues. No sábado em que ele apresentou a música e ela foi consagrada, na mesma manhã, ele esteve na minha casa. Ele, Luiz Carlos Sá e Guarabira. Na época, era Sá, Rodrix e Guarabira. Numa conversa informal, a gente combinou e, dali uns 15 dias, eles voltaram e ficaram hospedados na minha casa. Passamos o final de semana produzindo um filme, que está na mão do Papaulo⁵⁹ hoje em dia. As coisas iam acontecendo assim, tinha uma oportunidade ou criava-se uma oportunidade. (ASSIS, 2016)

⁵⁸ Mauro Motta é um compositor e produtor musical brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro (19 de fevereiro de 1951), ele foi parceiro de Raul Seixas, com quem compôs dezenas de músicas, como “Baby baby”, “Sheila” e “Doce, doce amor”.

⁵⁹ Entramos em contato com o Papaulo e descobrimos que o filme existe ainda em Super 8, mas não foi telecinado. Segundo Papaulo, o filme não tinha roteiro, “nem intenção de produzir uma obra de arte, foi uma curtição apenas” (MARTINS, 2016).

De acordo com o fotógrafo, ele não chegou a participar de outros festivais, apenas da I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8. “Nunca tive essa vontade de apresentar o trabalho e de me dar ao trabalho de inscrever. Nunca corri muito atrás não” (ASSIS, 2016). Entretanto, à medida que os registros começaram a aparecer e ir a público, uma coisa foi puxando a outra:

Começaram a aparecer projetos alternativos de produções alternativas. Foi crescendo pelo próprio movimento. Não tinha a facilidade de informação que existe hoje, em termos de técnica, de desenvolvimento, mas era muita gente experimentando junto. Havia uma troca muito grande. Me lembro do grande nome dessa época, o José Sette⁶⁰, o Zé Santos⁶¹. Essa turma levou mais a sério o trabalho. Diria que havia uma outra parcela, o Eduardo Arbex⁶², eu, Papaulo, que era uma gente mais solta, com menos compromisso, o compromisso era com a criatividade, a se dar expansão para a criatividade. Foi uma ferramenta muito poderosa nesse sentido de expandir a criação. (ASSIS, 2016)

Para ele, o Super 8 deixa a herança de ter sido o formato que possibilitou um canal para os jovens manifestarem o que estava acontecendo na cidade, tornando-se um veículo muito poderoso para a expansão de ideias. No final dos anos 1970 e início dos 1980, Assis (2016) relata uma experiência que teve para sincronizar um filme de Super 8 sobre as manifestações do Divino Espírito Santo. A película era muda, e ele teve que sincronizar a imagem com o som, gravado em fita magnética. O trabalho foi feito com Susana Villaça, na época, esposa de Juracy Neves (diretor do Grupo Solar), e, dali surgiu a relação com a Tribuna de Minas, onde foi fotógrafo depois. Susana tinha um grupo de estudo, que envolvia o movimento familiar cristão e os direitos humanos.

Ela me chamou, e fizemos uma grande produção em Super 8 nesse sistema: filmando as imagens e agregando o som na sincronia a dedo. Esse filme marcou a época, era uma história sobre as manifestações do divino Espírito Santo, um tema bastante desafiante. Fizemos uma grande pesquisa e o trabalho durou de quatro a cinco meses para ter o produto final de 15 minutos. O filme⁶³ correu muitas escolas de Juiz de Fora, e, normalmente, havia uma mesa redonda depois da exibição do filme, que suscitava um debate muito rico. [...] A gente projetava e tinha, ao lado, o gravador, e tínhamos que sincronizar no dedo. Colocávamos para rodar a celulose, e junto colocávamos o som. (ASSIS, 2016)

De acordo com Assis, o Super 8 tem grande durabilidade e ele nunca teve problemas com a deterioração do material, diferente dos filmes em 16 mm do pai, que se decompõem com o passar dos anos. O fotógrafo guardou muitas películas em casa, mas

⁶⁰ José Sette foi um cineasta brasileiro. Nasceu em Ponte Nova (MG), e teve sua carreira cinematográfica ligada a Minas Gerais. Entretanto, Sette iniciou a empreitada no cinema no Rio de Janeiro, quando teve contato com os filmes do cinema marginal.

⁶¹ José Santos foi cineasta e produziu diversos filmes, como o curta “Bar Redentor” (1987, Juiz de Fora), “Carta a Cuba/ Carta ao Brasil” (1991, Juiz de Fora) e “Viaduto do Chá” (1993, São Paulo).

⁶² Eduardo Arbex trabalha até hoje com audiovisual e possui uma produtora de vídeo em Juiz de Fora atualmente.

⁶³ Márcio Assis não sabe onde o filme sobre as manifestações do Espírito Santo está.

perdeu outras tantas emprestando. “Sei que alguns filmes estão espalhados, você empresta para um e para outro, hoje eu não sei onde estão muitas coisas que foram produzidas [...]” (ASSIS, 2016). Para ele, trabalhos que buscam preservar essa memória e também o material são importantes. “Fico feliz porque esse material, de alguma forma, está preservado para a frente, ainda está cumprindo a missão dele” (ASSIS, 2016).

5.2.2 Toninho Buda e a Sociedade Alternativa

Antônio Walter Sena Júnior⁶⁴ (Figura 32), mais conhecido como Toninho Buda, foi o diretor do filme “Contatos Imediatos do IV Graal” (1979), juntamente com Antônio Guedes. A conversa com Buda, que rendeu quase duas horas de gravação, aconteceu na manhã do dia 11 de junho de 2016, sábado, no cemitério da Paróquia São Pedro, no Bairro homônimo, em Juiz de Fora, por escolha do próprio entrevistado. Vestido à caráter, com alguns dos trajes do filme, Buda disse que não gosta de entrevistas feitas a partir da linguagem convencional, que prefere “viver, vestir as roupas” (BUDA, 2016). A atmosfera do encontro foi bem performática desde o início, o que ajudou a equipe a sentir o clima do filme, de irreverência e crítica.

Figura 14



Toninho Buda durante entrevista concedida à Maria Barra Costa, no Cemitério da Paróquia São Pedro, no Bairro homônimo, em Juiz de Fora
Fonte: da autora

⁶⁴ Toninho Buda nasceu em 16 de janeiro de 1950, em Três Corações (MG). Ele é engenheiro civil, escritor e tem formação também em Educação Física e artes cênicas.

“Contatos Imediatos do IV Graal”, gravado em Super 8, foi exibido, pela primeira vez, em dezembro de 1979, na I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8. Toninho Buda é um exemplo da emergência do jovem como sujeito provocador de mudanças sociais. A sua obsessão por documentar o influenciou a gravar em Super 8. Para ele, a mostra de cinema foi importante por “permitir que os filmes, geralmente, guardados em casa, fossem exibidos para um público maior” (BUDA, 2013).

Buda passou a infância em Três Corações (MG), onde costumava ver os filmes de Amácio Mazzaropi⁶⁵, Zé do Caixão⁶⁶, entre outros cineastas. “São gênios do cinema que matavam a gente de rir de uma forma muito simples. Então eu sempre fui fascinado pelo cinema. Depois eu descobri que o cinema é uma linguagem extraordinária” (BUDA, 2016). Ele diz que, com o tempo, percebeu a influência que o cinema possui na vida das pessoas, de forma geral, e que os filmes têm a capacidade de transportar o indivíduo para o que estava acontecendo na tela.

Os diretores da produção exibida na mostra, Toninho Buda e Antônio Guedes, se conheceram durante um estágio em uma empresa ferroviária em Juiz de Fora, em 1975. O primeiro estudava Engenharia e o segundo, Física e Astronomia. Nos anos 1960, Guedes⁶⁷ militou em movimentos da esquerda armada e chegou a ser preso pelo exército. Já Buda estava envolvido, desde o início da década, com movimentos alternativos, entre eles, a Sociedade Alternativa⁶⁸, e o restaurante macrobiótico, que propunha uma remodelação da cultura em todos os níveis, desde a medicina até uma nova forma de ver a família, o sexo, a religião e a natureza (BUDA, 1999, p. 12).

Tinha amigos nossos, no nosso grupo, que eram fascinados por fotografia. Logo no início dos anos 70, em 1974, apareceram as câmeras Super 8. E todo mundo ficou fascinado com aquilo, porque era a possibilidade de fazer cinema em casa. Dava um trabalho enorme, custava muito caro. Em 1977, um amigo que tinha uma câmera muda, sem som, quis comprar uma câmera com som e vendeu pra gente por um preço bom e barato. Eu e Guedes dividimos esse valor e compramos esta câmera que está aqui, que eu uso como arma. Do jeito que as coisas estão, temos que andar armados. Então, as nossas armas são realmente a cultura. A gente não usa arma de dar tiro nos outros. A gente atira realmente com cultura. Eu tenho esta câmera até hoje, você vê como ela é tão boa, é de 1974, e está funcionando até hoje. (BUDA, 2016)

⁶⁵ Mazzaropi (São Paulo, 9 de abril de 1912 - São Paulo, 13 de junho de 1981) foi um cineasta, humorista e ator brasileiro, e fez mais de 30 filmes ao longo de sua carreira.

⁶⁶ Zé do Caixão é o personagem mais famoso de José Mojica Marins (São Paulo, 13 de março de 1936), cineasta, ator, roteirista de cinema e televisão brasileiro.

⁶⁷ Guedes foi preso político na Penitenciária de Linhares, em Juiz de Fora, e criou o Observatório de Linhares (ARBEX, 2015, p. 25).

⁶⁸ Sociedade que pregava a liberdade e a não limitação da vontade humana. Foi criada pelos compositores Raul Seixas e Paulo Coelho, em 1973.

Depois de comprarem a câmera, os dois começaram a registrar todos os movimentos que eram feitos na rua para propagar a Sociedade Alternativa. A princípio, não havia a intenção de se produzir um filme – a ideia era registrar o que estava acontecendo. “Fazíamos eventos nas universidades, nas ruas, viajávamos pra São Tomé das Letras, São Paulo [...] para apresentar nosso trabalho. Tinha um movimento em Juiz de Fora enorme nessa época, [...] que era o da contracultura” (BUDA, 2016).

O filme “Contatos Imediatos do IV Graal” era do gênero experimental, e foi finalizado pouco antes da mostra. Ele conta a história de dois extraterrestres que visitam a Terra regularmente há dez mil anos. A produção, em sua estrutura, é dividida em sete momentos: a chegada dos extraterrestres, as cinco batalhas para acabar com as estruturas da sociedade, e a festa da vitória.

A gravação foi feita em bitola de Super 8, colorida e sem som, sendo a trilha sonora gravada em fita cassete⁶⁹ posteriormente. Não havia roteiro predefinido e a edição do filme foi feita pelo próprio Toninho Buda em um laboratório localizado na loja do Zé Kodak. Era durante as exibições do filme, seja na I Mostra de Juiz de Fora de Cinema Super 8 ou em residências de amigos que tinham o projetor (nenhum dos dois cineastas amadores possuía o equipamento), que os autores faziam a narração e os “efeitos especiais”, em performances teatrais ao vivo. A obra, atualmente, está digitalizada e tem duração de 33 minutos, mas, na época em que foi concluída, tinha em torno de 20 minutos. O filme foi gravado com a câmera japonesa Minolta XL-400 (Figura 33), em mais de 30 rolos.

⁶⁹ A fita cassete, conhecida como K7, ou *compact cassette* é uma espécie de fita magnética para gravação de áudio, lançada oficialmente em 1963, invenção da empresa holandesa Philips.

Figura 33



Câmera utilizada na gravação do filme “Contatos Imediatos do IV Graal” e detalhes do seu manual escrito em inglês

Fonte: da autora

O estojo da câmera é datado de 1974, segundo Buda (2016). Ele ainda possui o manual com os documentos de fabricação.

A gente comprava no Zé Kodak uma caixinha quadradinha e o filme vinha dentro. Aqui está a câmera, os controles muito simples, tudo manual. Do outro lado, você abria para colocar o filme dentro. O filme e as duas pilhas. Tinha 3 minutos e meio para filmar. [...] O botão vermelho é o gatilho para disparar. Aqui do lado tem visor que você vai vendo quanto do filme usou. Isso é interessante, porque a gente percebe, em um documentário, por exemplo, que 3 minutos e meio é muito filme se você souber aproveitar. Dá pra fazer muita coisa. Você vai para uma festa, por exemplo, e, em 3 minutos e meio, você faz o registro da festa. O filme custava muito caro. Também tem o botãozinho para você escolher se vai filmar na luz do sol ou na luz artificial. [...] Todo o filme Super 8, você pode observar, quando projeta, tem uma projeção granulada. Só que tinha esse filme de alta qualidade, em que ficava uma projeção mais uniforme, mas era muito caro. E a gente queria o registro. O que caracteriza hoje o Super 8 é exatamente aquela coisa de quase ver os quadinhos passando. Fica quase que piscando de tão primitivo que é a técnica, mas é cinema. (BUDA, 2016)

Em relação ao preço, Buda relata que o Super 8 era caro, ainda mais em sua situação de estudante de Engenharia, que se bancava com projetos de plantas de casa. “E pra gente era muito caro fazer qualquer coisa dessa natureza. Para quem tinha dinheiro, evidentemente, não. Até hoje é assim, você tem uma câmera extremamente sofisticada ou uma câmera mais comum. O Super 8 era muito caro” (BUDA, 2016). Ele descreve que

existiam as câmeras sonoras, mas eram mais caras ainda. Todo o processo, desde a compra do filme, até a revelação e projeção era um ritual para o cineasta:

Você comprava o filme, abria, botava na máquina. Às vezes, fazia picado. Filmava um pouco, guardava. Às vezes, ficava uns quatro, cinco meses com o filme. Ai mandava para revelar. O filme ia para o laboratório em São Paulo. Demorava mais ou menos 25 dias, um mês, um mês e pouco para voltar. Aí você ia buscar e não tinha chegado, dava uma ansiedade danada. [...] Aí para ver o filme, a gente não tinha projetor. Tinha que procurar alguém que tinha um projetor para ver o filme. Ficava tentando ver o que filmou com uma lente para tirar um gostinho antes. Uma porrada de retratinho da mesma cena. Para editar, finalmente, veio a máquina de edição, a moviola. Tinha um visor, com uma lâmpada que iluminava e você via o filme. Você ia e voltava, e escolhia o quadrinho certinho que você queria editar e cortar. Aquele negócio de ir para frente e para trás, de fazer o movimento contrário, era algo fascinante. [...] ver milhões de retratinhos, escolher o retratinho que dá o movimento e dá essa ilusão de ótica de movimento fascinante. Cinema é a maior diversão. (BUDA, 2016)

Buda e Guedes não tinham editor, então, utilizaram o disponível na loja do Zé Kodak para montar o filme. “Aprendi a mexer com a moviola, você via o filme passando, e emendava, cortava. Eu sei que fiz mais de duas mil emendas em um filme. Ao mesmo tempo, eu ia bolando o roteiro com as imagens que a gente tinha. E bolei a história” (BUDA, 2016).

Ele narra que as exibições aconteciam nas casas dos “amigos ricos, que não tinham coragem de fazer o que a gente fazia” (BUDA, 2016). Um deles era um médico que morava no Parque Halfeld, tinha projetor, e era fã de Toninho Buda. Nas sessões na residência do amigo, o grupo chegava com os filmes, apagava as luzes e ligava o projetor. “A gente ficava fascinado, três minutos e meio de orgasmo. Tinha que esperar quase um ano pelo novo rolinho, um ano não, a gente tinha uns dois rolinhos de cada vez. Aí, quando ia levar o rolinho novo para ver, levava os antigos também”. (BUDA, 2016). Às vezes, Buda chamava outras pessoas que tinham filmes e fazia uma espécie de sarau. “E tinha cerveja, churrasco e tal, mas como eu não bebia, ficava só olhando. Eu ficava viajando naquele negócio todo, era extraordinário” (BUDA, 2016).

Apesar das reuniões para assistir aos filmes, Buda não fazia parte de nenhuma associação de cinema ou cineclube. O cinema foi a forma de denunciar e criticar os aspectos da sociedade que ele não gostava, mas, de acordo com o seu depoimento, sempre foi marginalizado culturalmente.

Eu sempre fui muito inculto nessas áreas. Eu era das Exatas, fazia Engenharia. Mas, em Juiz de Fora, não pertencia ao pessoal da cultura. Sempre fui marginal nessa área. Tanto é que a implicância com a igreja, eu é que tinha. O Guedes, por exemplo, era esotérico, muito místico e muito culto. Todas as pessoas do nosso grupo eram muito cultas. Eram pessoas da esquerda, conheciam Karl Marx. Eu não sabia porra nenhuma desse negócio. Eu queria era bagunçar o coreto das coisas que eu não gostava. (BUDA, 2016)

Desde criança, Buda não gostava da instituição da Igreja, por exemplo. Dentro de casa, havia uma contradição: o pai era da maçonaria, enquanto a mãe era profundamente católica.

Meu pai era extremamente debochado, cachaceiro, alcoólatra desde criança, jogador de baralho, maçom. Maçom é adorador do Baphomet, que é o deus das florestas, o Pã dos gregos. Os maçons são inimigos da igreja, claro. E isso me influenciou demais, porque debochava de tudo. A minha mãe era profundamente católica, coitada de ter que conviver com ele. Mas eu puxava mais para o lado do meu pai. (BUDA, 2016)

Para ele, Juiz de Fora sempre foi uma referência na cultura do país, com nomes como o do jornalista e escritor Fernando Gabeira e da família Bracher, de artistas plásticos. Conforme Toninho Buda, na época, pressupunha-se que, se o indivíduo era ligado à cultura, estava relacionado também aos movimentos de esquerda e era contra o governo militar. Ele acabou convivendo com muita gente assim, especialmente, pela proximidade que Guedes (o outro diretor do filme) tinha com esse grupo – pessoas com a condição financeira elevada.

Mas nunca fui uma pessoa culta, não era da cultura, nem do meio, que era um meio mais bem de vida, [...] da classe A. Eu era fodido, sempre morei em beco, em república. Quando me aproximei daquilo tudo, eu fiquei admirado. As pessoas liam o “Jornal do Brasil” todo dia e discutiam aquilo, teses marxistas. Eu me sentia o pior dos indivíduos, o mais burro. Mas, aos poucos, fui me aproximando de pessoas e, posteriormente, me destaquei de forma peculiar. Eu levava as minhas coisas ao pé da letra, com radicalismo total. Só eu era macrobiótico da turma toda. Eles filosofavam e bebiam pra caralho, era muito mental. Eu era muito de fazer. [...] Aos poucos, eu fui sendo as coisas e não sendo o intelectual das coisas. Isso foi determinante para minha trajetória. (BUDA, 2016)

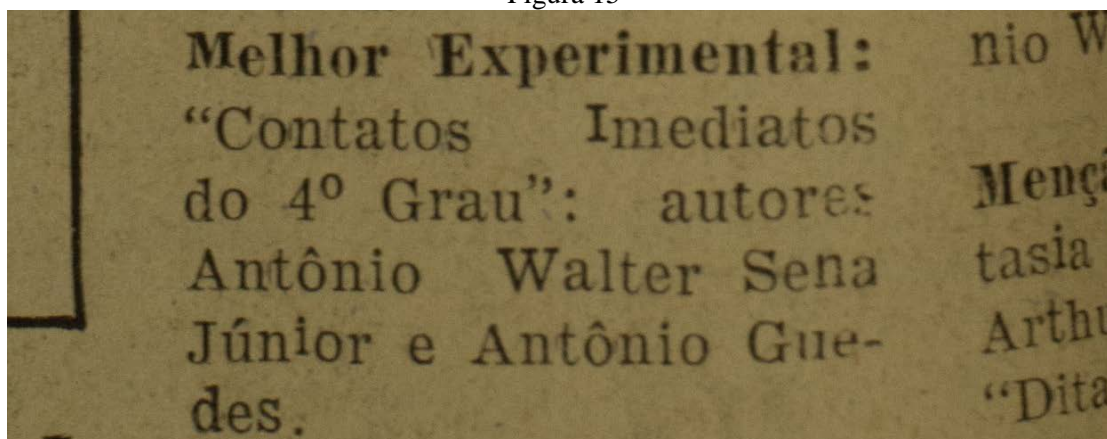
A produção, registrada entre 1976 e 1979, faz parte de um contexto de abertura política, iniciada em 1974, com o governo do general Ernesto Geisel, e concluída em 1985, com o fim do mandato do general João Baptista Figueiredo. As tomadas de “Contatos Imediatos do IV Graal” foram gravadas na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), no anfiteatro da Faculdade de Engenharia da UFJF, nas ruas da cidade de Juiz de Fora e em São Tomé das Letras (MG). Inclusive, devemos ressaltar que algumas cenas do filme foram utilizadas no documentário “Raul - O Início, o Fim e o Meio” (2012), do diretor Walter Carvalho, que conta a história de Raul Seixas.

Por ser muito crítica e conter cenas de sexo e violência, a obra causou constrangimento e chocou a plateia, quando estreou na I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, segundo o relato de Buda (2016).

Toda as vezes que eu mostrei o filme deu confusão, inclusive na estreia dele no festival de Super 8. No dia, o festival estava lotado de pessoas que gostavam de cinema. Quando ele foi exibido, eu e Guedes levamos para a sala um monte de cruz de cemitério, vela vermelha e preta, acendemos incensos. Começa o filme, colocamos músicas do Raul Seixas e começamos a gritar contando a história do filme. Na época, ele tinha em torno de 18 minutos. Aos 9 minutos, as pessoas que

eram católicas e estavam presentes começaram a gritar, dizendo que era uma ofensa e um sacrilégio. Deu uma briga que tivemos que interromper a sessão e os católicos foram embora. No final, acabamos vencendo o prêmio de melhor filme na categoria experimental (Figura 34) e ganhamos uns cinco rolos de filme virgem. (BUDA, 2016)

Figura 15



Trecho da matéria publicada com o título “Os premiados na Mostra Super”, em que “Contatos Imediatos do IV Graal” é premiado como melhor filme experimental
 Fonte: “Diário Mercantil”, 2 de fevereiro de 1980

Além de “Contatos Imediatos do IV Graal”, Toninho Buda inscreveu mais três produções: os documentários “Capoeira” (1979), “O Sagrado e o Profano” (1979) e “Casamento Negro” (1979)⁷⁰. De acordo com o diretor, os três foram feitos seguindo a lógica de uma câmera na mão, observando diferentes situações e cenas interessantes. “O rolo de filme tinha apenas três minutos, e para isso era necessário gravar o máximo de cenas interessantes nesses três minutos” (BUDA, 2016).

“O Sagrado e o Profano” (3 minutos, a sonorizar) foi gravado no Cemitério Municipal de Juiz de Fora, no Dia de Finados, e “Capoeira” (3 minutos, a sonorizar), durante uma roda de capoeira, da qual Toninho fazia parte na década de 1970 – as cenas eram apenas de golpes. Já “Casamento Negro” (7 minutos, sonoro) foi filmado em uma festa na Universidade, na faculdade de Engenharia.

Nada de grande importância, mas para aquela época, tratando-se de “filmes”, para nós assumia o status de “documentário”. O “casamento” só tem sete minutos porque existiam duas câmeras filmando, a minha e a de um colega de escola. Depois eu “comprei” o filme que ele tinha feito, na verdade, pagando somente o valor de um filme virgem. Depois, simplesmente coleí os dois filmes. (BUDA, 2016)

Apesar de possuir todo o material dos filmes guardado, Buda não pretende, a princípio, fazer algo com o que tem, no sentido de formar algum tipo de acervo para ser

⁷⁰ Os três filmes estão em posse de Toninho Buda, mas não foram digitalizados.

disponibilizado para outras pessoas, tanto pela ausência de recursos, quanto pela falta de tempo e por estar envolvido em outros projetos.

Eu sempre tive o sonho de digitalizar o ‘Contatos Imediatos’, porque desde o início eu tinha a concepção simbólica dele toda traçada, e com a trilha sonora específica para cada cena. Mas nunca tive condição de fazer isso. A oportunidade surgiu quando o Walter Carvalho me procurou, fazendo o documentário do Raul Seixas. Eu falei sobre o filme, ele quis vê-lo e adorou. Pediu para colocar partes do filme no documentário e, em contrapartida, disse que faria a digitalização dele nos melhores laboratórios de São Paulo. Então foram eles que fizeram a digitalização para mim. Eu só coloquei a trilha sonora depois, com outro amigo de São Paulo. [...] Quanto aos outros filmes, não tenho intenção nenhuma de mexer com isso. (BUDA, 2016)

Buda recorda que a estrutura do festival era bem simples, sem grande produção, muito alternativo, contando, inclusive, com a ajuda de alguns participantes na organização. “O festival era tão pequeno, feito com a galera mais conhecida mesmo. O Décio [Lopes] estava correndo atrás de tudo, então, era assim: ‘Onde vai arrumar a toalha para botar na mesa?’. Tudo assim”. (BUDA, 2016). O patrocínio, conforme o relato, foi feito pelo Zé Kodak, que doou algumas películas para a premiação. “Para ele, era um grande negócio criar uma cultura de cinema em Juiz de Fora, em que ele revelaria o filme” (BUDA, 2016).

Segundo o cineasta, Décio Lopes era apaixonado por cinema e incentivava o movimento na cidade. “Completamente embriagado por cinema e por cachaça, porque ele bebia cachaça em toneis” (BUDA, 2016). Décio teria recuperado, do lixo, o arquivo de João Carriço, e levado para o Rio de Janeiro. “Ele foi lá buscar na beira do lixo, porque todo mundo tinha medo daquela merda pegar fogo, e pegava mesmo, né. Os filmes antigos pegavam fogo. Ele foi lá e recuperou os filmes do Carriço e levou para o Rio de Janeiro, fazia um alvoroço desgraçado” (BUDA, 2016).

No dia da exibição de “Contatos Imediatos do IV Graal” na mostra, Toninho Buda e Antônio Guedes saíram pelo centro de Juiz de Fora, vestindo roupas que aparecem no filme para convidar o público para a mostra, como explicitado na matéria do “Diário Mercantil” (Figura 35), em que a dupla “[...] aumentou a movimentação no centro da cidade desfilando com túnicas negras e símbolos próprios, enquanto com um sino chamava maior atenção para sua passagem e os cartazes em que anunciava a exibição [...]” (DIÁRIO MERCANTIL, p. 7, 1979).

Figura 16



Roupa preta e cartazes: apelo dentro da mística.

Grupo esotérico exhibe os Contatos Imediatos e desfila pela cidade

Contatos Imediatos de IV Grau, ou a Odisséia de Chico Vareta no Reino Agartha, foi o filme super-8 exibido ontem na Funalfa no penúltimo dia da 1ª Mostra realizada na cidade. O trabalho foi feito por um grupo "iniciático esotérico" da sociedade alternativa que dirige a Abadia de Télema e Confraria dos Catacumbos do Alto de Santa Clara e que na tarde de ontem aumentou a movimentação no centro da cidade desfilando com túnicas negras e símbolos próprios, enquanto com um sino chamava maior atenção para sua passagem e os cartazes em que anunciava a exibição de hoje à noite.

O objetivo da Mostra, comentaram eles, é incentivar as iniciativas locais sufocadas pela falta de apoio e pelo monopólio dos grupos fechados que fazem super-8 na cidade. Até hoje, último dia para quem quiser participar ainda são aceitas inscrições já que os curta metragens são exibidos em média de oito por noite de-

pendendo do tempo de filmagem. O importante, explicou, não é a qualidade dos filmes, mas reunir o pessoal que está interessado em desenvolver esta atividade.

FILME

O filme exibido ontem foi feito em São Tomé das Letras, segunda cidade mais alta do país, cuja construção do cemitério foi tema para peça Pedreiro das Almas, de Mário de Andrade. Conta a história de um heremita que vivia no topo de uma serra, que é visto como um capiau, um matuto, mas na verdade é um ser extraterreno que constitui o elo entre a civilização atual e a de 10 mil anos atrás. Ele conhece a origem da nossa civilização. Como o contato foi estabelecido por ele é de quarto grau.

O local, São Tomé das Letras foi escolhido porque nesta cidade existem várias inscrições em pedras ainda não decifradas e onde tem havido também muitas aparições luminosas (Ovnis).

Matéria sobre o filme de Toninho Buda e Antônio Guedes, intitulada "Grupo esotérico exhibe os Contatos Imediatos e desfila pela cidade"

Fonte: "Diário Mercantil", 21 de dezembro de 1979, p. 7.

O período, em que o filme foi gravado, foi marcado pela abertura política no Brasil. Entretanto, a conjuntura anterior, de meados dos anos 1960 até meados dos anos 1970, aponta para o protagonismo do jovem, que cria diversos movimentos, no mundo, relacionados à política, à sexualidade, às drogas ou à luta estudantil. Juiz de Fora, portanto, faz parte desse movimento que se alastra pelo país e pelo mundo. A vertente do filme dialoga muito com a música. Durante a exibição, era tocada uma trilha sonora, com a maioria das músicas do gênero rock, de artistas como Raul Seixas, Beatles e Led Zeppelin. A relação com a música é muito presente na produção, assim como era a afinidade dos diretores com o rock: Toninho Buda era amigo de Raul Seixas e de Paulo Coelho, e os três faziam parte da Sociedade Alternativa.

A produção faz uma crítica ampla à sociedade da época, em vários aspectos, como o ensino na Universidade, os rituais religiosos e os costumes, de maneira geral. Da mesma forma, era a amizade que Toninho Buda tinha com Raul Seixas, norteadora por esse senso crítico. O primeiro contato dos dois seria em 21 de agosto de 1983, em Juiz de Fora, no palco do I Festival de Rock da cidade, quando ambos cantaram a música “Sociedade Alternativa”. De acordo com Buda, para Raul, a vida era como um palco – ele encarnava o personagem de cantor profissional durante todo o tempo – e conseguia rir de si próprio, sem levar nada muito a sério. A relação de afeto dos dois foi guiada, a princípio, por um senso crítico refinado e por espontaneidade. Nos últimos anos de vida de Raul, Buda disse que ele foi se tornando amargo e taciturno, talvez, por conta da solidão em que se fechou.

Em função do ego, todos nós somos personagens. E normalmente tentamos encarnar o herói que nos forçamos a ser ou acreditar que somos durante toda a nossa vida. Neste sentido, Raul se propôs a ser o anti-herói, com uma personagem autocrítica e anti-sistêmica. Mesmo sendo bastante incompreendido e mal interpretado, a mensagem subliminar principal do Raul é a liberdade. Então, por mais cínicas que sejam as pessoas ou o mundo, nós sempre teremos necessidade de ar puro quando as coisas se complicarem. O mundo do cinismo tem limites muito precários. O que eu aprendi com o Raul foi uma independência feliz de qualquer cabresto que queiram botar no meu pescoço. (BUDA, 2011)

Segundo o relato, a obra de Raul Seixas é uma crítica feroz ao sistema, que ensinava, inclusive os jovens a serem desobedientes com relação à religião, à família, às instituições governamentais e ao sexo. “Ele era totalmente irresponsável com os compromissos sociais e desprezava totalmente qualquer tipo de respeito à consciência do dever cumprido, que é o lema preferido de todo escravo” (BUDA, 2011). Além de não ter carteira de identidade, Raul não votava e recomendava que as pessoas seguissem o mesmo caminho. “Seu desligamento dos compromissos legais era tão grande, que ele morreu

praticamente na miséria, pois não tinha o menor controle sobre os seus bens, que eram suas músicas e o seu legado como artista” (BUDA, 2011).

A Sociedade Alternativa pregava o desenvolvimento de uma nova consciência. A nova consciência, conforme descreve Toninho Buda, seria representada pela frase: “Faze o que tu queres, há de ser tudo da Lei” – que teria sido anunciada por François Rabelais⁷¹, Aleister Crowley⁷² e a Sociedade Alternativa. Em um dos livros de François Rabelais, é descrita a criação da “Abadia de Thelema”, uma instituição que empregava a única regra “Faze o que tu queres”, e que pode ser vista como uma crítica às práticas de ensino da época, assim como ao monastério. Essa “comunidade ideal” acabou tendo a sua conduta como uma das bases para a filosofia de Thelema, pensamento seguido justamente pelos diretores do filme.

O manifesto da Sociedade Alternativa (assinado por Raul Seixas, Paulo Coelho, Sylvio Passos, Toninho Buda, Ed Cavalcanti e Christina Oiticica), fortemente influenciado pelos ensinamentos de Crowley, falava que o espaço e o tempo são livres, ou seja, todos tinham o direito de ocupar o seu espaço e de viver conforme seu tempo. Outra ideia difundida era a de que todos tinham o direito de colher e se alimentar “do trigo da criação” (MANIFESTO DA SOCIEDADE ALTERNATIVA, 1985), assim como de “semear suas ideias”. Além disso, falavam que o grande milagre é o feito de cada dia e que todos são capazes de ser o que quiserem, “escritores, donas-de-casa, patrões e empregados, clandestinos e careta, sábios e loucos” (1985).

Outra questão que permeia a narrativa de “Contatos Imediatos do IV Graal” é a ufologia. A produção é uma paródia do filme Contatos Imediatos de 3º Grau⁷³ (1977), de Steven Spielberg, que trata de atividades alienígenas no planeta e da aparição de OVNI, temáticas que estão em alta durante este período da década de 1970, e que acabaram influenciando os mineiros. Toninho Buda tinha uma relação com o assunto. Segundo ele (2016), existia a lenda de que os seres humanos são uma cultura de extraterrestres.

Nós vivemos em uma espécie de incubadora, e a nossa evolução é observada pelos extraterrestres. No filme, quando os dois extraterrestres chegam à Terra, verificam

⁷¹ Rabelais era um monge, que viveu no século XVI, e deixou o monastério para estudar medicina em Lyon.

⁷² Crowley (1875-1947) foi um influente ocultista britânico, e fundou a doutrina ou filosofia Thelema, que se baseava na lei da vontade e trabalhava com questões relacionadas ao esoterismo. O seu livro mais famoso é o Livro da Lei, que trata sobre magia e é considerado o texto sagrado e central da Thelema.

⁷³ De acordo com os conceitos de ufologia, o contato de 1º grau é quando se vê o OVNI (objeto voador não identificado), o de 2º grau é quando o OVNI deixa algum rastro, como marcas no chão, e o de 3º é quando os extraterrestres dialogam com os seres humanos. O 4º grau é o mais avançado, e, no caso, é quando os seres matam os humanos e “bebem o seu sangue” (BUDA, 2011). Por isso, a brincadeira com a palavra “graal”, que dá título ao filme, e significa cálice.

que o planeta está uma zorra tão grande, que percebem que precisam fazer uma correção no povo. Para isso, eles empreendem as cinco batalhas contra a cultura convencional e fazem um serviço de assepsia. (BUDA, 2016)

A temática espacial estava em voga, o que também favoreceu a produção do filme “Contatos Imediatos do IV Graal”. O filme foi apresentado ainda no II Congresso Internacional de Ufologia, no Centro de Convenções de Brasília, em abril de 1983. Da mesma forma, quando foi exibido pela primeira vez na I Mostra de Cinema de Super 8, o filme chocou a plateia e causou alvoroço.

Eu expliquei para a plateia que o filme não foi feito para agradar. O filme é profundamente crítico a todas as sociedades, principalmente às questões religiosas. Eu pedi que as pessoas mais sensíveis e que podiam se sentir ofendidas, saíssem da sala, porque iam se aborrecer. Aí o pessoal morreu de rir [...] Com 12 minutos, metade da plateia tinha saído. (BUDA, 2012)

Um dos momentos mais brutais do filme está na terceira batalha dos extraterrestres, quando um bode é decapitado (Figura 36). De acordo com Buda (2012), o animal já estava morto por conta de uma mordida de cobra antes da gravação, e os diretores só encenaram o sacrifício.

Figura 17



Cena do filme em que Toninho Buda e Antônio Guedes cortam a cabeça do bode
Fonte: Acervo pessoal de Toninho Buda

Em outro momento, Toninho Buda se veste como a “Besta do Apocalipse” (Figura 37), título que o próprio Crowley utilizava, personagem que usa roupas tipicamente clericais, mas, ao mesmo tempo, tem chifres na cabeça, o número 666 estampado no peito, carrega um crânio na mão esquerda, e tem a figura do Papa aos seus pés. Na cena, constatam-

se componentes de crítica aos rituais e dos símbolos sagrados para a religião católica, e o próprio Papa, líder da Igreja, é colocado ajoelhado, ou seja, abaixo da “Besta do Apocalipse”.

Figura 37



Cena do filme em que Toninho Buda se veste como a “Besta do Apocalipse”
Fonte: Acervo pessoal de Toninho Buda

Em uma cena muito criticada pelos católicos, um dos personagens, vestido de padre, está sentado em um vaso sanitário (Figura 38), com a imagem do Papa João Paulo II colada na porcelana. Em seguida, o homem limpa a bunda com a estola⁷⁴, e, do mesmo modo, intui-se o rebaixamento, a humilhação da Igreja e da sua liderança.

⁷⁴ Estola é o pano que os padres usam em volta do pescoço. Ela simboliza a autoridade espiritual do padre e a sujeição a Deus.

Figura 38



Cena do padre na privada com a imagem do Papa João Paulo II
Fonte: Frame do filme Contatos Imediatos do IV Graal

Ao final do filme, depois de lutarem contra o ensino nas universidades, a instituição do casamento, a Igreja, a exploração dos animais e todas as superstições que impediam o desenvolvimento de uma nova consciência, os extraterrestres vencem as batalhas na Terra, acabam com as instituições dominantes e podem, finalmente, voltar para casa.

O filme apresenta uma característica de contestar as principais instituições da sociedade, talvez pelo período em que se encontra inserido, momento de abertura política do país, com o enfraquecimento da ditadura civil-militar, que culmina, em 1985, com o fim do regime. A Universidade, a família, os modos de produção de alimentos e a Igreja são colocados em questionamento pelos diretores. São feitas referências à obra de Aleister Crowley, que fez críticas às práticas de ensino da época em que viveu.

Estão presentes os princípios da Sociedade Alternativa, que buscava a liberdade individual e defendia que todos poderiam ser o que quiserem. O Super 8 foi o meio utilizado por Toninho Buda e Antônio Guedes para transmitir a mensagem que queriam. O barateamento e popularização da tecnologia permitiram que isso acontecesse, já que antes não existia a possibilidade desse registro em movimento ser realizado – o cinema passa a ser feito por uma juventude que o utiliza como linguagem de contestação. O filme chocou o público quando foi exibido, por conta das cenas de violência, como sacrifício animal, e da ironia empregada. Os autores utilizaram elementos para tentar subverter e conseguir alcançar o resultado final, de questionamento da ordem vigente.

5.2.3 Arthur Lobato: uma vida dedicada ao cinema

Arthur Lobato Filho⁷⁵ (Figura 39) foi o diretor de cinco produções inscritas na mostra, entre animações, documentário e ficção, “Experiências de Animação” (1976), “Resquícios” (1977), “Fantasia Brilhante” (1977), “Evolução Loucura Metafísica no Ser Humano” (1976) e “Nordeste – Povo, Artesãos, Arquitetura” (1978). A entrevista com o autor aconteceu em sua casa, na tarde do dia 10 de setembro de 2016, no Bairro Santa Efigênia, em Belo Horizonte (MG). Com duração de cerca de uma hora e meia, a gravação ocorreu em ritmo de conversa, e o jornalista ficou muito feliz em lembrar os momentos da juventude e de quando começou a se interessar por cinema. Ele nos mostrou todo o arquivo que tem guardado em uma sala, onde as paredes são todas ocupadas por filmes em VHS, fitas cassete, Super 8 e HDs externos (onde guarda as produções que faz atualmente).

Figura 39



Arthur Lobato, em 2016, durante entrevista concedida à Maria Barra Costa em Belo Horizonte (MG) Fonte: da autora

A relação de Lobato com o cinema começou na infância, vivida em grande parte em Copacabana, no Rio de Janeiro (RJ). Os avós de Lobato moravam na cidade carioca, e, no bairro, havia cerca de 40 cinemas (LOBATO, 2016), onde ele passou muitos momentos. O tio dele trabalhava como tradutor da empresa Herbert Richers⁷⁶, o que permitiu que, ainda criança, ele assistisse a muitos desenhos projetados em 16 mm pelo tio para fazer as

⁷⁵ Arthur Lobato nasceu em Juiz de Fora, em 18 de abril de 1958. É jornalista e psicólogo.

⁷⁶ Herbert Richers foi um estúdio de dublagem e legendagem localizado na cidade do Rio de Janeiro fundado pelo empresário Herbert Richers no início dos anos 1950.

traduções. Em 1973, a avó o presenteia com a primeira câmera Super 8, e, desde então, Lobato nunca mais parou de mexer com cinema.

Fomos fazendo um monte de filminho curto, uns roteirinhos, aquelas coisas de menino. Depois, teve o “Boca da Zona”⁷⁷, nós fomos no Rio [de Janeiro], apresentamos esses trabalhos no Parque Laje. Em 1977, eu fiz uma viagem ao Nordeste, peguei o vapor de São Francisco, subindo até a Bahia, em Petrolina e Juazeiro. E fui documentando isso. Comecei a fazer umas coisas meio ficção, quando era menino, mas sempre tive esse viés do documentário. Acho que o documentário foi a veia que me levou realmente depois para o jornalismo, e que eu continuo até hoje. Toda viagem que eu faço, levo minha câmera, faço umas fotos, uns vídeos, pelo prazer de filmar mesmo. A gente era uma turma do Super 8 porque não tinha dinheiro. O Super 8 era uma coisa bem anarquista, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Era bem radical, [...] udigrúdi⁷⁸. [...] A gente fazia tudo, não queria lucro, não queria ganhar dinheiro. (LOBATO, 2016)

No Boca da Zona, grupo de teatro de Ademar Salomão, Carlos Carreiras, entre outros, se misturava poesia com vídeo, e Lobato fazia as animações que seriam projetadas durante as peças. O cineasta ganhou prêmios com as animações, na Mostra de Arte Universitária de Juiz de Fora, de 1976, e na Bienal de São Paulo, em 1977. Entre as influências, Lobato cita Glauber Rocha e suas propostas radicais do cinema de denúncia social, que refletem as origens do Brasil e mostram a exploração das oligarquias, do poder e do autoritarismo sobre o povo brasileiro; o Cinema Novo; o russo Serguei Eisenstein e os seus filmes “Outubro” (1928) e “Encouraçado Potekin” (1925); e os italianos Roberto Rossellini⁷⁹ e Pier Paolo Pasolini⁸⁰. O cineasta fez vários filmes e participou do movimento cinematográfico de Juiz de Fora, inclusive, como membro do cineclubes Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), entre 1976 e 1981, onde assistiu a filmes desses diretores, participou de mostras, e discutiu e estudou diversas obras.

Cineclubes era um espaço onde você projetava filme em 16 mm, que era o circuito cultura, que começou na época do Instituto Nacional de Cinema, com Humberto Mauro, [...] Então, a gente fazia essas sessões, tinha o grupo de estudo para falar de cinema, para discutir cinema. E se você está vendo filme, você quer fazer filme. Foi o que o Rossellini e o Godard fizeram. O Rossellini mostrou com os filmes dele que, com uma câmera, uma atriz e um ator, você faz um filme. E o Godard mostrou que, com a montagem, você transforma o filme no ritmo que você quer, que é o “Acossado”. [...] Você tinha que contar para as pessoas, quando via o filme. Eu vi aquele filme do Pasolini, “Medeia”, em 1974, e só fui ver ele de novo em 1999. Vinte e cinco anos depois. O filme tinha disso, passava, ou você via ou não via. (LOBATO, 2016)

⁷⁷ “Boca da Zona” é o nome de um grupo teatral juiz-forano, de estilo cômico e anárquico, como “Asdrúbal Trouxe o Trombone” (década de 1970), do Rio de Janeiro.

⁷⁸ É o movimento ou grupo apartado da ordem ideológica, econômica, política, que constitui uma sociedade ou um Estado, refletindo pontos de vista heterodoxos, vanguardistas ou radicais.

⁷⁹ Roberto Rossellini foi um dos mais importantes cineastas do Neo-Realismo italiano, com várias contribuições ao movimento, com filmes como “Roma, Cidade Aberta” (1945), “Paisà” (1946) e “Alemanha, Ano Zero” (1947)

⁸⁰ Pier Paolo Pasolini foi um cineasta, poeta e escritor italiano. Seus filmes são muito conhecidos por criticarem a estrutura do governo italiano (na época fortemente ligado à igreja católica), que promovia a alienação e hábitos conservadores na sociedade.

Lobato também era frequentador assíduo dos cinemas de rua da cidade, como o Cine-Theatro Central, o Palace, o São Luiz e o Excelsior. “O Cine São Mateus, minha mãe falava que era muito barra pesada, iam os maconheiros. [...] E o Excelsior, que era um luxo. Até lembro que, quando passou o ‘Submarino Amarelo’, no Excelsior, eu tinha 12 anos” (LOBATO, 2016).

Quando Lobato começou a fazer os filmes, não imaginou que trabalharia por mais de 30 anos como repórter cinematográfico, de 1980 a 2013, passando pela Rede Globo, Rede Manchete e Rede TV. “Eu queria mesmo era curtir, filmar as coisas, registrar, deixar as ideias. [...] Minha meta era que, em cada ano que eu vivesse, que eu pudesse transformar o que era a minha ideia naquela época em uma obra, em um filme” (LOBATO, 2016). No início, quando ganhou o Super 8 de sua avó, ele reunia os amigos para fazer o filme já editado com os três minutos de película disponíveis em cada rolo. Entre 1973 e 1975, enquanto estudou no Colégio Jesuítas, ainda na adolescência, Lobato, junto com os colegas, produzia, ensaiava as cenas e filmava.

Só não tinha áudio [...] O filme era música e imagem. Na exibição, a gente levava a fita cassete e eu fazia uma mixagem de trilha sonora. [...] o que a gente fazia era isso, pegava os vinis, gravava em fitas cassetes e chegava no dia da exibição e tocava o som junto, sincronizado. A fita cassete era a trilha sonora, a música dava um complemento para a ideia que estava sendo exibida ali. [...] projetor sonoro era a coisa mais difícil do mundo, caríssimo, era uma fortuna. (LOBATO, 2016)

Mais à frente, a ideia da gravação foi mantida: ensaiar antes e gravar direto, pausando ao fim de cada cena, montando o filme conforme a história. “Fazia o filme curtinho [...] Combinava de o cara entrar no boteco, pedir uma pinga e o cara dava um copão [...] Era brincadeira, bem cinema mudo. Já filmava e já estava editado, quando era revelado” (LOBATO, 2016).

Os rolos de filme eram comprados no Zé Kodak e na Galeria Pio XII, e a revelação das películas era feita pelo próprio Zé Kodak. “O filme Super 8 entra dentro do esquema do comércio. Era mais caro, mas era um *hobby* das famílias. As pessoas filmavam a família, viagem. Só que a gente queria fazer filme, contar história” (LOBATO, 2016). Quem era do meio, além de se reunir no cineclube, fazia reuniões nas casas em que os pais não estavam presentes, levavam os projetores de Super 8 (Figura 40) e de *slide*⁸¹, que estava na moda na época.

⁸¹ Um projetor de *slides* era um aparelho utilizado para projetar fotos em transparência no formato 35 mm. O equipamento utilizava uma fonte de luz que atravessava o *slide* e um conjunto de lentes (que ampliam sua imagem) para projetar a imagem na tela ou na parede.

Figura 40



Projektor de Arthur Lobato, da marca Eumig, modelo Mark 610D

Fonte: da autora

Após as primeiras experiências, veio a noção de edição e de corte. A edição era feita no editor (Figura 41), e podia ser feita matematicamente contando os centímetros que correspondiam a determinado tempo. A tendência era fazer o filme na sequência, que já vinha praticamente editado, depois da revelação. Foi no grupo “Boca da Zona”, em que a programação era mais visual, que a moviola era utilizada para a montagem. O filme era colocado na máquina, sendo possível ver a imagem maior na tela. Assim, bastava escolher o ponto em que seria feito o corte, marcar a película e cortar. Para juntar as partes, existia a coladeira – para colar o filme com cola ou com uma espécie de fita adesiva especial.

Você tinha que ter muito cuidado nessa emenda, porque quanto mais emenda, mais problema teria o filme de agarrar no projetor. Porque esses projetores eram danados para agarrar e comer filme, você começava a passar o filme e ia tudo projetando, queimando. Então tinha que estar bem montadinho [...] (LOBATO, 2016)

Figura 41



Editor Fujica E55 da Fujifilm utilizado por Arthur Lobato para editar os filmes Super 8. O filme era colocado na moviola e a pessoa via pela tela o fotograma maior

Fonte: da autora

Para Lobato (2016), o Super 8 tinha uma relação com a juventude, por conta do regime ditatorial em andamento no país e também da sociedade em que estavam inseridos esses jovens. Lobato se lembra que a geração superoitista da cidade tinha entre 16 e 17 anos.

Uma sociedade altamente reacionária, rigorosa, uma moral, costume, fora a lavagem cerebral do [Colégio] Jesuítas, então, ou você faz alguma coisa ou você pira. Ou você abre o cabeção, ou ele estoura. Então, eu acho que tem essa questão da juventude por causa disso. Você quer fazer alguma coisa, querer transformar, querer deixar suas marcas, suas ideias. Por mais ridículas, por mais fracas, eram suas ideias. [...] O Super 8 sempre começou com essa questão do prazer de fazer as coisas, você fazia as coisas por prazer, sem objetivo. Você não fazia para ganhar prêmio, para ser famoso. Eu fazia as coisas que eu queria fazer, que me davam vontade, que me davam prazer. E quem tinha vontade ia fazendo. Tinha um monte de gente na época que fazia filme, Waltinho, Sebastião, João Mota, o Décio Lopes, que era veterano e crítico de arte. Tinha essa cultura de cineclube. Entrei na UFJF em 1976, estudante de Filosofia, fui do D.A, e a gente passava filme proibido, “Encouraçado Potemkin”, cinema novo alemão. (LOBATO, 2016)

O cineasta teve duas câmeras Super 8 ao longo da vida. Quando ele gravava “Sobradinho” (1978)⁸², na Bahia, a câmera caiu na água e se perdeu. O jornalista ganhou outra câmera de um primo (Figura 42), que utilizou até 1982, quando começou a usar o 16 mm, e, depois, o vídeo. A Canon 814 tinha o punho, onde eram colocadas quatro pilhas pequenas, o visor, o *zoom* e o botão para fazer câmera lenta. O filme vinha na caixinha à

⁸² O filme foi gravado durante quatro meses entre Remanso e Juazeiro (BA).

prova de luz, e, quando era colocado, a câmera reconhecia automaticamente o ISO⁸³ do filme. “O filme Super 8, a gente filmava em dezoito quadros, para render mais, e em vinte e quatro, quando era filme sonoro” (LOBATO, 2016). O diafragma⁸⁴ da câmera ia do f:1.4 ao f:22, ou seja, era uma lente clara, e o foco era manual.

Figura 42



Câmera Canon usada por Arthur Lobato no final da década de 1970 e início de 1980, do modelo Auto Zoom 814 Eletronic

Fonte: da autora

Para Lobato (2016), o Super 8 foi decisivo para que ele fizesse cinema. Foi a possibilidade que encontrou para desenvolver as produções com o que ganhava trabalhando como monitor na Faculdade de Filosofia, onde fez parte do Diretório Acadêmico (D.A), e com o dinheiro da mesada. “Para comprar um cartucho de filme, era muito sofrimento, e, depois, ainda tinha que revelar. Você tinha que aprender e fazer bem feito, porque, se errasse, o preço que era um filme, o trabalho que aquilo dava, o sacrifício que você tinha que fazer” (LOBATO, 2016). Para começar a gravar, ele conferia tudo: o ISO do filme, a luz, o foco. No início, alguns deram problemas, saíram desfocados, escuros ou claros demais – mas, no geral, poucos filmes se perderam, porque o cuidado técnico era grande.

O cineasta relembra que a fotografia também era cara, e que trabalhava, principalmente, com preto e branco, por causa da facilidade de revelação nos laboratórios. “Esse amigo meu, o Nicoline⁸⁵, trabalhava em jornal e sobravam uns pedacinhos de filme, e

⁸³ ISO é a sensibilidade da película à luz. Quanto menor o número associado à película, menor a sensibilidade da película à luz; significando que o grão da película é mais fino, logo deixa “entrar menos luz”. Portanto, quanto menor a iluminação maior deverá ser o valor do ISO da película.

⁸⁴ O diafragma é o diâmetro da abertura das lentes. Esse diâmetro é um dos fatores que define a quantidade de luz que entrará na câmera. Quanto maior for a abertura (e menor for o número, por exemplo, f:1.4), mais luminosa é a lente.

⁸⁵ Humberto Nicoline é repórter fotográfico, que trabalhou em diversos jornais mineiros, como o “Tribuna de Minas” (Juiz de Fora) e o “Hoje em Dia” (Belo Horizonte). Atuou também em coberturas em todo território nacional e em países da América do Sul, da Europa e da África, além de ser premiado, entre outros, no World Press Photo, o Nikon Photo Contest International e o Salon Internacional Centro Argentino Fotográfico.

ele dava para a gente. A gente viajava um final de semana com quatro fotos para tirar” (LOBATO, 2016).

O aperfeiçoamento veio com a postura de autodidata, porque os livros sobre cinema e fotografia também eram caros naquela época, e Arthur não tinha condições de adquiri-los. Segundo ele, a fotografia não era vista como profissão, mas com certo desdém, enquanto o Super 8 era encarado como algo da juventude, sem muito comprometimento ou seriedade. Outra vantagem do Super 8, que contribuiu para a redução do custo, foi a revelação, porque, se, por um lado, no processo tradicional, a pessoa tinha que filmar em negativo, revelar o negativo e depois fazer uma cópia no positivo, o Super 8 era cromo (ou seja, positivo), e, por isso, bastava revelá-lo, que ele já estava pronto. As câmeras de cinema também eram muito pesadas, mas o design do Super 8 permitia maior flexibilidade na hora de gravar. “É uma câmera maravilhosa. E tem o *time*. Você gravava um *take* de 5 segundos, ou dava um *take* em câmera lenta que era a metade do filme” (LOBATO, 2016). A desvantagem era que, quanto mais se projetava o filme, mais arranhada e destruída a película ficava, e não havia o negativo original. “Antigamente, eu nunca ouvi ninguém que pegasse o positivo do Super 8 e fizesse o negativo, porque isso era uma fortuna. E a ideia do Super 8 é que seria um filme descartável” (LOBATO, 2016).

Em relação à I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, Lobato relembra do trabalho de Ismair Zaghetto⁸⁶, que foi quem implementou a Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa) – organizadora do festival.

Ele assumiu a Funalfa e começou a revolucionar lá, queria fazer alguma coisa que atingisse a juventude. Porque lá tinha os feudos, o José Luiz Ribeiro⁸⁷ com o teatro, o outro com aquilo. [...] Como eu já tinha uma produção desde 1974, eu já tinha bastante material. Como eu não tinha nada a perder, coloquei os filmes na mostra. Na realidade, acho que ganhei alguns prêmios também, porque tinha poucos filmes participando. Para mim, foi legal. Mas, assim, eu nunca fiz um trabalho com objetivo de participar de mostra, ser premiado. Foi o contrário: porque eu tinha o trabalho, e teve uma mostra, as pessoas falavam: “Põe lá”. Então, a gente põe, vamos mostrar esses filmes todos. (LOBATO, 2016)

Quem estava presente na mostra eram conhecidos. Não foi um evento que atraiu muita gente de fora, conforme relata o diretor: “todo mundo que estava lá eram os amigos, ali era a ‘ada’, ‘amigo dos amigos’, acho que eu não conheci ninguém nessa mostra, só serviu

⁸⁶ Ismair Zaghetto formou-se em Ciências Sociais na UFJF, em 1976, e fez pós-graduação em Cultura e Comunicação na mesma Universidade. Ismair implantou a Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, a Funalfa, em Juiz de Fora, na gestão do ex-prefeito Mello Reis, da qual foi o primeiro superintendente. Entre as muitas atividades que exerceu, foi colunista do jornal “Tribuna de Minas”.

⁸⁷ José Luiz Ribeiro nasceu em Juiz de Fora. cursou Jornalismo na antiga Faculdade de Filosofia e Letras, e, durante 42 anos, foi professor da Faculdade de Comunicação. Ele fundou o Grupo Divulgação (GD), em 1966, junto com amigos, associação relevante do teatro juiz-forano e nacional. O GD completou 50 anos de existência em 2016.

para a galera falar: ‘é, vamos fazer mais filme’. Era muito pequeno Juiz de Fora, eram poucas pessoas” (LOBATO, 2016).

O cineasta também recorda um importante nome para o cinema juiz-forano, Décio Lopes, que foi um dos organizadores da mostra. “Eu conheci o Décio em 1974, 1975. Além de ser crítico de cinema, ele era do cineclube. Ele era um grande agitador cultural, é um cara que não tava nem aí, falava o que pensava. E ele agregava muito às pessoas novas” (LOBATO, 2016). Décio, inclusive, o influenciou a fazer filmes voltados para o aspecto social. “Quando ele viu os meus filmes, ele falou ‘esses filmes são interessantes, mas tem que ter um cunho mais social’. Eu acho que isso foi batendo. Quando fui fazer o trabalho no Nordeste, principalmente, o ‘Sobradinho’, teve uma influência bem grande” (LOBATO, 2016).

Lobato exibiu cinco filmes na mostra: “Experiências de Animação” (1976), “Resquícios” (1977), “Fantasia Brilhante” (1977), “Evolução Loucura Metafísica no Ser Humano” (1976) e “Nordeste – Povo, Artesãos, Arquitetura” (1978). O filme “Experiências em Animação” foi feito com desenhos na própria celulose, a partir da influência do animador Norman McLaren⁸⁸. Como Lobato tinha alguns filmes em Super 8 que ficaram desfocados ou as imagens não estavam boas, ele retirava a imagem com uma mistura de água com terebintina⁸⁹, e fazia as animações direto na celulose, em cada fotograma – tirando a emulsão e deixando apenas a gelatina (onde era feita a série de desenhos em cores). Com o passar dos anos, porém, a tinta usada foi colando no rolo e impedindo que o filme fosse projetado.

O filme “Resquícios” (1977) também foi uma animação, feita com fotos antigas, do início do início do século XX, dos parentes da bisavó de Lobato. Ele construiu a narrativa do filme com terra, cobrindo e descobrindo as fotos, tudo em *stop motion*. “24 fotos que você tirava dava um segundo, mas dava um efeito bem interessante. Esse é um curta, deve ter entre dois e três minutos” (LOBATO, 2016).

“Fantasia Brilhante” (1977) fez parte do projeto do “Boca da Zona”, como a concepção visual da peça de mesmo nome, apresentada no teatro Pró-Música, em Juiz de Fora, e no Parque Lage, no Rio de Janeiro. A projeção era passada enquanto a personagem dormia e representava o seu sonho. “Tem umas cenas bem interessantes, um pombo saindo da

⁸⁸ Norman McLaren foi um dos mais importantes animadores escoceses voltados para a animação artística. Uma das técnicas pela qual ficou consagrado foi a de fazer animação diretamente na película, riscando e desenhando, sempre acompanhando a trilha sonora de jazz.

⁸⁹ Terebintina ou terebentina é um líquido obtido por destilação de resina de coníferas. A terebintina é o diluente ideal para tintas destinadas à pintura de óleo sobre tela.

roupa dela, dá uma bicada, surge uma estrela. A gente trabalhava muito essa questão da animação no corpo” (LOBATO, 2016).

Já “Evolução Loucura Metafísica no Ser Humano” (1976), Lobato fez quanto tinha 17 anos e estava estudando Filosofia. O filme tem uma abordagem sobre os anseios e dúvidas existenciais do diretor. Era uma ficção, que ele roteirizou com a ajuda dos amigos, com muita trucagem⁹⁰ no estilo de “Jeannie é um Gênio”⁹¹ e influências de “National Kid”⁹².

Tem uma cena que tá o Vinicius, o Vinição⁹³, um jornalista, amigo meu do Jesuítas, ele vai no telhado, porque a moça apareceu no telhado, tipo “Jeannie é um gênio”. Ele deita com ela, vem o sol, eu coloquei trilha sonora, aquela música do Pink Floyd, “Careful with That Axe, Eugene”. [...] ele tá lá deitado com a menina, a música, e, na hora que ele olha para a menina, ela derreteu. Tem só a forma dela no telhado, entra aquele grito do Pink Floyd. Isso assustava a galera na época. Pessoal falava: “esse cara é doido”, esse filme era engraçado. [...] A dificuldade em arrumar namorada está retratada nesse filme. (LOBATO, 2016)

“Nordeste – Povo, Artesãos, Arquitetura” (1978) foi um marco na vida do cineasta, porque foi quando ele se propôs a viajar pelo Nordeste, partindo de Pirapora (MG), com o vapor de São Francisco, até chegar ao Recife (PE). Ele registrou a viagem a partir de vários conceitos e categorias: arquitetura, artesanato e a população. A produção já é mais complexa, de cunho social, com um trabalho de edição envolvido, e conta a história da viagem de maneira lúdica, com a trilha sonora feita por Ademar Salomão e Carlos Carreiras. Na época, ele pensou que o intuito do filme era o de mostrar a realidade:

Eu quero ir pro Nordeste, mas eu quero mostrar a realidade, eu quero mostrar a feira de Caruaru, eu quero mostrar o vapor, mas na visão de quem vive lá. Então, no vapor, eu filmava os trabalhadores, a mão de obra, os pescadores. Era uma tentativa de fazer uma análise sociológica no meio, a partir do ser humano. (LOBATO, 2014)

A produção, inclusive, foi premiada com o título de melhor documentário da mostra pelo júri formado por Messias da Rocha, Neusa Pereira Lopes e Eugênio Malta, como registra a matéria “Os premiados na Mostra Super” (Figura 43), publicada no “Diário Mercantil”, no dia 2 de fevereiro de 1980. Além do prêmio, o filme “Fantasia Brillante” teve menção especial e menção honrosa pela trilha sonora. “Resquícios” também foi citado pela trilha sonora com a menção honrosa.

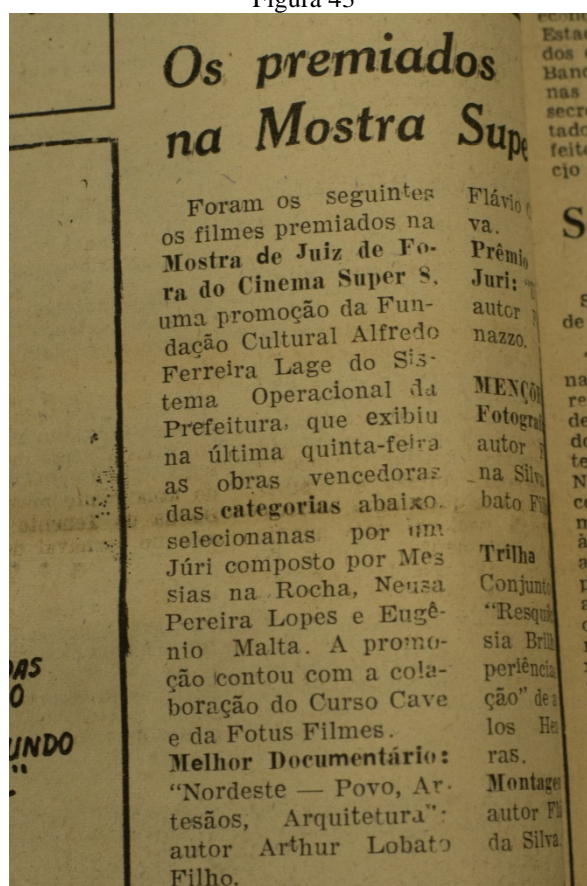
⁹⁰ Trucagem é um artifício de projetar uma imagem em cima da outra para criar o efeito de fusão.

⁹¹ Foi uma série de televisão norte-americana transmitida de 18 de setembro de 1965 a 26 de maio de 1970.

⁹² “National Kid” é uma série japonesa de tokusatsu (nome dado aos filmes de efeitos especiais) que foi exibida no Japão de 4 de agosto de 1960 a 27 de abril de 1961

⁹³ Vinição foi jornalista e instrumentista (não conseguimos descobrir o sobrenome). Trabalhou durante vários anos na antiga TV Globo de Juiz de Fora.

Figura 43



Matéria publicada com o título “Os premiados na Mostra Super”
 Fonte: “Diário Mercantil” (2 de fevereiro de 1980)

Foi a partir de 1976, quando entrou na Universidade Federal de Juiz de Fora, no curso de Filosofia, que Lobato começou a ter formação política e a entender a realidade social. O cineasta tem na memória o endurecimento da ditadura, quando ele tinha entre 18 e 20 anos, as torturas, as pessoas desaparecendo e os estudantes apanhando. Neste ano, ele morou em uma república com os amigos, e recorda a censura que existia. “Se a polícia entrasse na sua casa e tivesse ‘O Capital’, do Karl Marx, você ia preso. Era proibida qualquer literatura que falasse sobre o povo” (LOBATO, 2016). Na época, ele enxergou o cinema como maneira de fazer uma denúncia social e contestar o sistema.

A partir da consciência que Lobato criou no curso de Filosofia, ele quis denunciar a realidade social ocultada pelos meios de comunicação e pela mídia. “Acho que a melhor forma de denunciar essas mazelas sociais, essa pobreza, essa miséria e, ao mesmo tempo, essa alegria de viver dentro de uma realidade de comunidade [...] é o cinema alternativo [...]” (LOBATO, 2016). O filme “Sobradinho – Uma Visão Regional” (1978) não foi inscrito na mostra, mas segue bem a perspectiva de mostrar a realidade da represa de São Francisco na Bahia, a paisagem onde o Velho Chico vira mar. Os quatro meses de filmagem se

transformaram no filme de duração de meia hora, que mostrava o projeto de repesamento, e as histórias das pessoas que tiveram que ser tiradas de suas terras.

“Sobradinho” já foi uma proposta política mesmo, de mostrar a realidade do projeto que envolvia um grande lago para eletrificação para as indústrias, e a realidade dos agricultores, dos camponeses, que são retirados de suas terras sem ter nenhuma compensação financeira, através de polícia, oficial de justiça e mandado de busca. Essa é a realidade do Brasil até hoje [...] e eu acho que o cinema alternativo vem com essa função, mesmo que em Super 8. (LOBATO, 2016)

Para gravar o filme, o cineasta utilizou em torno de 30 a 40 cartuchos. “Peguei por Pirapora, desci Remanso, Pilão Arcado, Casa Nova, Sento-Sé, filmando o São Francisco acabando com aquelas cidades com a implantação do lago de Sobradinho” (LOBATO, 2016). Ele conta que passou por alguns problemas, durante as filmagens, porque as pessoas queriam saber o que ele pretendia fazer com as gravações. Apesar de desenvolver esse trabalho político, Lobato não estava associado ou ligado a nenhum grupo ou partido.

E você não pode esquecer que, em 1978, ainda é um momento meio crítico na política brasileira. Em 1976, tem a Guerrilha do Araguaia, com todo aquele aparato, em 1977 (sic), é o Decreto 477⁹⁴, a demissão do ministro do Exército. Na época, eu tinha uns 20 anos. [...] Eu considero “Sobradinho” o meu melhor trabalho, porque cheguei lá quando o sertão estava virando mar. Então, dentro de uma fantasia [...], se o Glauber termina “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, falando que o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão, em “Sobradinho”, eu continuei essa lógica. A desapropriação, a exclusão, a expulsão, o ser humano tratado como gado, o que vale é o capital, o valor econômico. Acho que o cinema também me deu muito essa formação política. Você entender o que era a realidade a partir das situações que você vive, [...] quando você se desloca da sua zona de conforto de classe média, branca, morando em Juiz de Fora, passando três, quatro meses no Rio, e vai parar no meio do sertão, sem luz, sem nada. Um cara com uma garrucha para comprar carne que vai comer hoje ou com uma garrucha para matar o cara lá que o patrão mandou. [...] quando eu fui em Sobradinho, a gente via a realidade mesmo do brasileiro, explorado, humilhado, discriminado. (LOBATO, 2016)

Por meio do Super 8, ele acredita que teve uma participação política, além de caracterizar a tecnologia como meio de ver o mundo de outra forma. “Quando você está filmando, você não está filmando para você, você está mostrando para os outros o que seus olhos estão vendo. Pode ser uma denúncia, uma reportagem, documento, uma fantasia, um trabalho com animação” (LOBATO, 2016). Entre outras produções em Super 8, Lobato fez muitas animações, como “A Gravata”, desenho de três minutos, exibido na Mostra de Humor de Curitiba, “O Vôo”, outra animação de um minuto, feita diretamente na celulose, e premiada na Mostra de Arte UFJF, e “Escravos da Taça”, desenho animado com duração maior, de 30 minutos, e premiada na fase internacional da XIV Bienal Internacional de São Paulo.

⁹⁴ Decreto, datado de 1969, definia as infrações disciplinares praticadas por professores, alunos, funcionários ou empregados de estabelecimentos de ensino público ou particulares, e dava as providências e punições.

Com a chegada do VHS, o Super 8 começou a ficar inviável, porque, de acordo com Lobato (2016), a oferta do cartucho estava cada vez mais rara, e o preço do produto subiu. Além disso, para revelar, passou a ser necessário enviar a película ao Panamá, o que encarecia ainda mais. É nesse processo de transição que ele se torna repórter cinematográfico, em 1980, e entra para a Rede Globo (quando ela começou em Juiz de Fora), passando depois pela TV Manchete e pela Rede TV, de onde saiu em abril de 2013 – ou seja, trinta e três anos de carreira. Paralelo a isso, Lobato desenvolve um trabalho de Psicologia, focado na questão da saúde do trabalhador. No primeiro momento da Globo, além de Lobato, entraram também como cinegrafistas, Marcelo Mega e Lúcio Paulo Alves Martins, o Papaulo.

O cineasta e cinegrafista produziu filmes em outros formatos, como no 16 mm, o “Punks de Juiz de Fora” (1982), e o “Movimentos da Cidade” – exibido no Festival de Gramado –, e em 35 mm, “Panorama Cinema Independente”, o documentário “Minas Gerais Infidelidade e Violência no Casamento” e o “Comício Diretas Já” (1984)⁹⁵, em Juiz de Fora. Além disso, ele continuou a produzir em vídeo e não parou, quando o digital assumiu o mercado, fazendo filmes (em formato digital) até o momento em que a presente pesquisa foi realizada.

5.2.4 Álvaro Lobo: artista plástico no mundo da sétima arte

Álvaro Lobo⁹⁶ (Figura 44) foi um dos diretores do filme “Congada e Moçambique” (1975), juntamente com Marcelo Mega. A entrevista foi realizada em Conceição do Ibitipoca⁹⁷ (MG), na tarde do dia 14 de outubro de 2016, sexta-feira, no sítio de Lobo. Ele comprou o terreno da casa na década de 1970, e o local era um pasto. Atualmente, o terreno é cercado por árvores e plantas, e a conversa, de quase uma hora, foi tranquila, em meio ao canto de pássaros e latidos dos cachorros de Álvaro Lobo. Depois da entrevista, o artista nos mostrou as fotos antigas da época que começou a fazer seus trabalhos autorais.

⁹⁵ As datas dos filmes “Movimentos da Cidade”, “Panorama Cidade Independente” e “Minas Gerais Infidelidade e Violência no Casamento” não foram localizadas. Arthur Lobato mantém guardadas, em seu acervo, todas as produções. O filme “Punks de Juiz de Fora”, inclusive, está digitalizado.

⁹⁶ Álvaro Lobo nasceu em Juiz de Fora, em 27 de agosto de 1951. É artista plástico.

⁹⁷ Conceição de Ibitipoca é distrito do município Lima Duarte (MG).

Figura 44



Álvaro Lobo durante entrevista concedida à Maria Barra Costa em sua casa, em Ibitipoca, Lima Duarte (MG)
Fonte: da autora

O documentário “Congada e Moçambique”, de 23 minutos de duração, era sonoro e colorido, e foi a primeira experiência que ele teve com o Super 8. Entre os primeiros contatos com a sétima arte, estão os filmes do “Tom e Jerry”, os do Mazzaropi – aqueles que passavam no cinema Palace: “Domingo de manhã tinha o ‘Tom e Jerry’, que era a matinê, e, à tarde, costumava ter filme do Mazzaropi e outros filmes do gênero” (LOBO, 2016).

O interesse pelo cinema surgiu mesmo na época da Galeria Celina, que funcionou de 1965 a 1974. “Foi uma época de muita efervescência artística na cidade, acontecia de tudo, tinha exposições para todo lado e vários cursos sobre cinema. Tinha o Rogério Bitarelli⁹⁸, que foi um grande incentivador de cinema em Juiz de Fora, o Décio Lopes” (LOBO, 2016). De acordo com Lobo, o crítico de cinema Rogério Bitarelli promovia vários cursos na galeria, de montagem de filme, sobre como lidar com a moviola – todos ensinamentos com o intuito profissionalizante, de ensinar realmente o fazer cinematográfico:

Ele dava uma aula sobre cinema legal, um apanhado muito bom, coisa que não tinha naquela época, não tinha na Universidade, não tinha em lugar nenhum, onde você pudesse aprender sobre cinema, alguma coisa mais profissional. E ali, realmente, naquela época, é que eu vim a tomar mais contato com cinema, com fotografia. Fotografia, eu até tinha mais contato, porque meu pai fotografava, então, eu já me interessava pelo laboratório, por aqueles saís que usavam, pela revelação feita à mão na câmara escura. Então, eu sempre curti cinema, e a Galeria Celina foi um ponto forte na cidade. (LOBO, 2016)

⁹⁸ Bitarelli realizava trabalho de crítica cinematográfica e fazia parte do CEC na época. Atualmente, é professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A galeria, voltada para várias áreas de conhecimentos artísticos, oferecia também cursos de artes, de gravura e de serigrafia⁹⁹. Além disso, eram exibidos filmes com certa frequência. Entre os títulos, Lobo recorda de “Cidadão Kane” (1941), “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), “Terra em Transe” (1967), “Morte e Vida Severina” (1977), e filmes do surrealista espanhol, naturalizado mexicano, Luis Buñuel. “Apesar da repressão da época, passavam filmes conscientizadores da massa, [...] todos esses artistas e diretores mais importantes” (LOBO, 2016). Com o fim da Galeria de Arte Celina, em 1974, Rogério Bitarelli caiu na clandestinidade e foi embora da cidade, chegando a participar da luta armada contra o regime militar, de acordo com Lobo. “Ficou realmente um vazio na cidade com a falta da galeria” (LOBO, 2016).

Profissionalmente, Lobo trabalhou com artes plásticas, pinturas, quadros a óleo, e estudou no Rio de Janeiro, indo e voltando toda semana para Juiz de Fora. Em 1971, o artista fez a primeira exposição na Galeria Celina (Figura 45), e, por volta de 1973, participou do Salão de Verão no Museu de Arte Moderna (MAM).

Naquela época a arte pipocava em todo lugar do Brasil, muito mais do que hoje, não tem nem comparação. No Salão de Verão, eram mais de três mil pessoas que iam se inscrever, tentar um espaço lá, e, depois, selecionavam nove ou doze. Era um salão muito legal, muito importante para a época. (LOBO, 2016)

Figura 18



Álvaro Lobo em sua primeira exposição, na Galeria de Arte Celina, em 1971
Fonte: acervo pessoal de Álvaro Lobo

⁹⁹ Técnica de impressão, também conhecida como silk-screen ou impressão a tela, é um processo à base de estêncil na qual a tinta é forçada através de um crivo fino para o substrato abaixo dela.

O filme “Congada e Moçambique” foi gravado em Piedade do Rio Grande (MG), localizado a 245 km de Belo Horizonte, onde havia uma congada¹⁰⁰, que despertou a atenção de Lobo. A partir desse interesse e por ser uma manifestação sem muitos registros na época, ele convidou Marcelo Mega para gravar a festa. Os dois ficaram três dias filmando a congada e acompanhando os participantes, inclusive durante a vida pessoal e íntima:

Quando eles iam lancha, encontrar o rei dentro da casa ou a rainha que eles iam buscar [...] Inclusive tinha documentação antiga, com mais de cem anos da congada, que ficava guardada na casa do chefe da congada. Foi um trabalho bem interessante, bem legal de ser feito e em uma época em que não se conhecia isso, não era divulgado. [...] Eu lembro que, na época, eu fui procurar na biblioteca coisas sobre congada e não se encontrava nada, se encontravam verbetezinhos única e exclusivamente dizendo, principalmente, que a congada era uma maneira que a igreja tinha arrumado de equilibrar o poder dos fazendeiros e dar certa folga para os escravos, permitia que eles fizessem aqueles três dias de festa, foi uma coisa que a igreja entrou e mediu para eles não se rebelarem. [...] era uma coisa restrita às cidadezinhas em que tinha congada e pronto, não se divulgava para as grandes cidades. (LOBO, 2016)

Para conseguir gravar, os diretores precisaram ir à Funalfa pedir rolos de filme e pegar uma câmera emprestada, já que nenhum dos dois, na época, tinha o equipamento. “Os rolinhos de filme eram caríssimos, três minutos cada filme. Hoje em dia você fala em três minutos e não é nada. Naquela época, você tinha que contar os segundos da gravação, porque o filme era caro e rápido” (LOBO, 2016). O som foi feito em um gravador externo, porque a câmera Super 8 não era sonora. Além disso, eles fotografaram a cerimônia completa, e as fotos foram publicadas depois na revista “Momento”¹⁰¹, junto com o texto escrito pelos dois (Figura 46).

Não existia a Lei Murilo Mendes¹⁰², então, a coisa era você ir lá “cantar” e convencer de que a ideia era boa e de que valia a pena botar um dinheiro ali, e aí nós conseguimos. Depois, fizemos a montagem do filme na moviola. Eles [a Funalfa] tinham uma sala de cinema legal com moviola, com câmera, iluminação, uma sala bem equipada, um material legal. Nós não tínhamos material de edição. (LOBO, 2016)

¹⁰⁰ A congada tem origem no Brasil Colonial, durante a segunda metade do século XVII, e é uma festa popular do folclore, que apresenta elementos religiosos e culturais africanos, principalmente provenientes do Congo e Angola, misturados com portugueses (cristãos). A congada costuma acontecer em forma de procissão ou desfile, e recria a coroação de um rei africano.

¹⁰¹ A revista “Momento”, fundada por Waldyr Abizaid, durou de outubro de 1974 até fevereiro de 1976. Ela tinha periodicidade mensal e tratava de diversos assuntos, como arte, ciência, decoração, educação, esporte, humor, moda, saúde e política. Entre os membros, estavam Maria Alice de Carvalho, José Carlos de Lery Guimarães, Edite Dutra Lima e Dormevilly de Nóbrega.

¹⁰² A Lei Municipal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Murilo Mendes, foi criada em Juiz de Fora na década de 1990. Ao aprovar o projeto na lei, o artista recebe o recurso necessário para a realização do trabalho.

Figura 46



Primeira página da matéria sobre a Congada em Piedade do Rio Grande, e detalhes das fotos tiradas pelos diretores

Fonte: Revista “Momento”, setembro de 1975, p. 39-41

A matéria “O símbolo claro e o rico mistério dos pobres negros”, de três páginas, abordava a festa, com duração de dois dias, tratando sobre o ponto alto da celebração, as letras das músicas, a simbologia da Congada e as origens. Tudo ilustrado com as fotos feitas pelos diretores.

A montagem do filme foi feita seguindo uma lógica plástica, de acordo com as seqüências e significados das danças, e também cronologicamente – conforme os dois dias de festa. “Foi uma montagem bem aleatória. Nós tínhamos poucos conhecimentos cinematográficos. Sabíamos mexer numa moviola, sabíamos montar um filme, o que era um roteiro, mas tudo bem amador” (LOBO, 2016).

Depois da mostra, em 1980, o artista saiu do país e foi morar na Arábia Saudita, a convite de um amigo libanês, que vivia em Juiz de Fora para fugir da guerra do Líbano. Foi na Arábia Saudita que o artista plástico comprou a sua própria câmera Super 8 (Figura 47) para registrar os trabalhos que realizava.

Estava começando a usar o vídeo, mas ainda se usava muito Super 8. Ela era mais prática, apesar de que, quando chegou o vídeo, e a quantidade de imagem que você conseguia ter era muito melhor, o vídeo tomou o lugar. [...] eu usei muito Super 8 para filmar meus trabalhos na Arábia Saudita, [...] fiz muitas obras de vitral, cúpulas, cúpulas grandes com duzentos metros quadrados em vitral. Então era toda uma produção, uma logística para transportar, para fabricar, para instalar essas peças

com duzentos metros quadrados, colocar aquilo no alto da casa, e eu filmava todo esse trabalho até com essa câmera. (LOBO, 2016)

Figura 19



Câmera Super 8 da marca Magnon, modelo Magsound SD-512 XL, comprada na Arábia Saudita por Lobo
Fonte: da autora

Álvaro Lobo fez os trabalhos (Figura 48) de vitrais no país do Oriente Médio, de 1980 até 1985, quando se mudou para os Estados Unidos, vivendo na Califórnia e em Nova York, onde trabalhou como motorista de limousine. Depois, o artista morou ainda na Europa, na Itália. Em Roma, ele trabalhou profissionalmente com cinema, mas fazendo a cenografia, pintando cenário, ajudando na construção e montagem. “Era o maior barato, você pintava uma casa hoje e amanhã envelhecia ela toda. Muito legal a experiência dentro de um estúdio grande. Fiz uma ‘pontinha’ em algum filme, fui figurante em alguma coisa. Cinema é uma coisa maravilhosa, é lindo, é mágico” (LOBO, 2016).

Figura 48



Uma das obras de vitral que Álvaro Lobo desenvolveu na Arábia Saudita
Fonte: acervo pessoal de Álvaro Lobo

Em Roma, Lobo também fez parte de um movimento *underground* de ocupação de locais em desuso para formar os chamados “centros sociais”, onde eram realizados shows e exposições, formando um circuito alternativo por toda a Europa.

Depois de voltar para o Brasil, Lobo continuou o seu trabalho como artista plástico. Em 1998, ele perdeu todo o arquivo de livros de arte, filmes, fotografias, reportagens, recortes de jornais e revistas, em um incêndio em sua casa em Ibitipoca. Na época, não havia luz elétrica no sítio, e ele usava vela: “Eu saí de noite para Juiz de Fora e devo ter largado uma vela acesa, era uma casa antiga de pau a pique, toda de madeira. Eu tinha voltado da Europa, da Arábia, do mundo e tinha vindo morar aqui, então eu tinha todo meu arquivo [...] foi terrível” (LOBO, 2016). Restaram apenas alguns negativos que estavam na cozinha e o que havia no computador. Nos anos 2000, o artista se dedicou à luta pela legalização da maconha, chegando a se candidatar a vereador em Juiz de Fora, em 2008 e em 2012.

5.2.5 Marcelo Mega: interesse pelo cinema desde a infância

O parceiro de Álvaro Lobo (Figura 49) no filme “Congada e Moçambique”, o jornalista Marcelo Mega¹⁰³, foi entrevistado no seu estúdio, em casa, no Bairro Bom Pastor, em Juiz de Fora. A conversa aconteceu no dia 12 de dezembro de 2016, bem depois dos outros participantes, por conta de problemas pessoais do jornalista. Depois de mais de uma hora de conversa, Mega mostrou filmes antigos, equipamentos, desde um projetor de 8 mm até a câmera antiga herdada pelo tio, anotações e recortes de jornais. Ele mantém um arquivo extenso, que estava há um tempo sem ser visto, e que o cineasta amador nos mostrou muito animado. Durante a visita, tivemos a chance de fazer fotos de fotogramas do filme que ele exibiu na mostra.

¹⁰³ Marcelo Mega nasceu em Juiz de Fora, em 1956. Ele é jornalista.

Figura 20



Marcelo Mega em 2016, durante entrevista concedida à Maria Barra Costa, em sua casa, no Bairro Bom Pastor (Juiz de Fora)

Fonte: da autora

A relação com o cinema começou na infância, por influência do pai e do tio, de quem herdou sua primeira câmera de 8 mm duplo (Figura 50), uma Bauer comprada na Europa, e que funcionava à corda. Mega (2016) recorda também das sessões de projeção de filmes em casa que o tio realizava. Na época, início dos anos 1970, era comum, para algumas famílias, ter laboratórios de revelação de fotografia em casa, e isso também acabou contribuindo para o seu interesse.

Figura 21



Primeira câmera de Marcelo Mega, presente de seu tio, uma Bauer, modelo 88B

Fonte: da autora

Mega relata que foi pedir a câmera para o tio, junto com o irmão, com medo da resposta negativa, mas que ele a deu de presente com muita alegria.

Eu gostava muito de ver filme, né? E, por acaso, um dia, o meu pai falou que o irmão dele tinha uma câmera de 8 mm, que ele tinha comprado na Europa. Eles formaram, fizeram uma rifa, o pessoal da formatura foi de navio para a Europa, e lá ele comprou uma câmera de 8 mm. Eu não sabia que ele tinha essa câmera. Eu tinha 14 anos. [...] Aí, ele me deu a câmera de presente, comecei a filmar com aquilo. Muita gente fazia fotografia em casa, era comum, na época, o pessoal ter laboratório de fotografia. Meu irmão tinha visto na casa de alguém, viu como fazia, e ele me ensinou mais ou menos, e a gente via naqueles manuais, naqueles livrinhos, aí eu gostei daquilo. (MEGA, 2016)

Com o presente em mãos, as produções eram muito caseiras, feitas a partir do cotidiano. “Eu filmei a gente aqui em casa. Muito *selfie*, [...] A minha irmã falava assim: ‘Tudo eu, tudo eu’. *Selfie* chamava ‘tudo eu’ na época” (MEGA, 2016). Pouca gente tinha câmeras para filmar, sendo que, quem possuía o equipamento, eram pessoas com melhores condições financeiras. “Era caro, não era fácil mandar revelar. As câmeras de fotografia eram mais simples. Aqui em casa tinha quatro ‘caixotinhos’. [...] As câmeras eram em formato de quadrado, [...] eram muito baratas. Quem tinha câmera mais cara, eram poucas pessoas” (MEGA, 2016).

As projeções feitas pelo tio eram em 16 mm, com filmes caseiros e também desenhos animados ou comédias. Com o Super 8, era normal que as pessoas comprassem os filmes (Figura 51) em lojas especializadas de fotografia, como o Zé Kodak e a Foto Ferreira.

Figura 22



Filme do desenho “Mighty Mouse” em Super 8, de Marcelo Mega
Fonte: da autora

Depois, na adolescência e início da fase adulta, Mega acompanhou muitos filmes nos cinemas de Juiz de Fora: Palace, Theatro-Central, Cine Festival¹⁰⁴, Excelsior, São Luiz,

¹⁰⁴ Cine Festival era uma sala para 100 pessoas dentro do Cine-Theatro Central, no segundo andar. Era uma espécie de sala de apoio do teatro, que a Companhia Cinematográfica Franco Brasileira transformou em cinema, com o intuito de exibir filmes de arte.

São Mateus, Cine Rex (localizado no Bairro Mariano Procópio, onde passavam sempre as reprises do que já tinha sido exibido no Centro). Dessa maneira, Mega diz ter descoberto autores que ninguém nunca tinha prestado atenção. “A gente via todos os filmes, [...] O Reichenbach¹⁰⁵, por exemplo. Ele era tido como pornochanchada. A gente foi ver o que é isso. [...] Aí a gente falou ‘não, esse cara é legal, esse filme é bom’. Era ‘Lilian M’¹⁰⁶, se eu não me engano” (MEGA, 2016). Entretanto, de acordo com Marcelo Mega, a cidade recebia muitos filmes ruins. “Era difícil um filme americano dito bom, era muito difícil. A gente via o que passava, o que tinha, não era tanta coisa. Era mais ‘007’, banguê-banguê tinha muito pouco, espaguete italiano¹⁰⁷ tinha, a gente via porque era da época” (MEGA, 2016).

Os grandes diretores, entretanto, só nas mostras promovidas pelo Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), do qual ele fazia parte e ajudou a reabrir. Os filmes eram alugados das distribuidoras, que possuíam produções mais artísticas, tanto as públicas, quanto as privadas, e também das embaixadas, como a americana e a alemã. “As embaixadas emprestavam filmes, tinha muitas distribuidoras privadas com filmes de 16 mm, acho que eles existiam exatamente para alimentar o mercado de cineclube” (MEGA, 2016). Os empréstimos eram feitos por meio de um cadastro, e os filmes eram pedidos por carta ou telefone. “Eles punham no malote, geralmente, era ônibus que trazia, e, alguns, a gente tinha que apanhar, não lembro porquê. Tinha que ir no Rio, pegava aquele sacolão. Às vezes, era até 35 mm, pegava aquele troço, punha no bagageiro do ônibus e vinha” (MEGA, 2016).

O CEC foi reaberto, em 1975, pelo grupo formado pelo próprio Mega, Walter Sebastião, João Batista Motta e Antônio Eduardo de Miranda – turma que ficou conhecida como “Nouveau CEC” pelas gerações anteriores. Após passar seis anos no Rio de Janeiro, Mega retorna para Juiz de Fora. Quando entrou na faculdade, conheceu a turma do Walter, o Waltinho. Eles tinham o intuito de abrir um cineclube, mas, por conta da burocracia, reabrir o CEC era mais fácil.

O Décio falava: “Junta com eles, reabre o cineclube”. Ai era mais fácil reabrir o cineclube, o CEC, que já existia, já tinha tudo registrado. Aí a gente atualizou as atas, [...] entrou pra sócio. Tinha uma estrutura para isso. Os DAs e o DCE tinham verba para isso, para fomentar cultura, sabe? [...] Eles davam dinheiro pra gente

¹⁰⁵ Carlos Oscar Reichenbach Filho (Porto Alegre, 14 de junho de 1945 – São Paulo, 14 de junho de 2012) foi roteirista, diretor de cinema e fotografia, professor, fotógrafo, crítico e ensaísta. Destacou-se, no cinema brasileiro como um dos principais diretores da chamada “Boca do Lixo” de São Paulo, que teve foco de produção a região central de São Paulo, e foi um dos diretores paulistas do chamado cinema de autor.

¹⁰⁶ “Lilian M: Confissões Amorosas (Relatório Confidencial)” é um filme brasileiro de 1975, do gênero drama. Ele é narrado em *flashback*, e inova ao apresentar não uma história linear, mas uma imersão da personagem em várias situações e temáticas com tratamentos cinematográficos diferenciados. A censura exigiu cortes na versão final, obrigando o diretor a reduzir quase vinte minutos de filme.

¹⁰⁷ O espaguete italiano ou faroeste spaghetti é um gênero de banguê-banguê à Italiana. Essa cinematografia faz uma releitura do tema faroeste de forma criativa e autoral.

alugar o filme. Às vezes, dava dinheiro pra ônibus, para ir no Rio e voltar. (MEGA, 2016)

Segundo Mega, durante a nova fase do CEC, havia pouca discussão depois dos filmes. Quem frequentava era praticamente o mesmo grupo, que variava entre 15 e 30 pessoas. “A primeira fase do CEC, eu acho que fazia isso. A gente não. Eu acho que era o espírito da época. Tinha mudado já, as coisas tinham mudado muito. O pessoal ia, via filme [...]” (MEGA, 2016). As mostras que o cineclube realizava costumavam ser temáticas, e Waltinho era o responsável por montar as listas de filmes junto às embaixadas ou distribuidoras. “Por exemplo, a embaixada do Canadá emprestava tudo do McLaren e da turma do McLaren. Eram filmes muito curiosos, interessantes. Essa mostra foi no Sesi, na Rio Branco, e lotou” (MEGA, 2016). O Cine Festival também emprestava a sala para os eventos do cineclube:

Os gerentes emprestavam a sala, a gente costumava nem pagar, dava só uma gorjeta para o projetista, e era também rodando o chapéu. A gente não gostava de cobrar e ter preço fixo. A gente achava que as coisas tinham que ser espontâneas, o pessoal tinha que dar a contribuição que quisesse dar. Se teve alguma bilheteria fixa em algum evento, eu nem me lembro, [...] Então, tudo isso, assim, acabou não evoluindo, porque a comunidade tinha que abraçar mais. Então, perdemos a sede. Muita gente tava formando, mudando de cidade, saindo pra trabalhar, essas coisas assim. (MEGA, 2016)

O cineclube fica sem sede com a mudança da diretoria do DCE, que preferiu fechar o Centro de Cultura. A falta de um espaço para as sessões e reuniões, associada à falta de uma reserva de verba para as despesas da organização, impossibilitou a continuação do cineclube, em 1977. Havia uma dependência financeira do grupo com o DCE, porque este pagava o aluguel da sala para o cineclube funcionar.

A gente ficou sem espaço, começou a desestruturar muito. Foi logo na mostra dos alemães, estava lotado, rapaz. Fassbinder¹⁰⁸. Pessoal todo, a gente viu tudo em 16 mm, não tinha nem chegado nas telas do Brasil ainda. Tava lotando, vindo um monte de gente. Esses filmes vinham da Bahia, porque essa sessão do consulado ficava na Bahia, esses filmes vinham correndo o Brasil. [...] Nós estávamos formando um público, estava espetacular. A gente via que estava crescendo. Foi uma pena, viu. (MEGA, 2016).

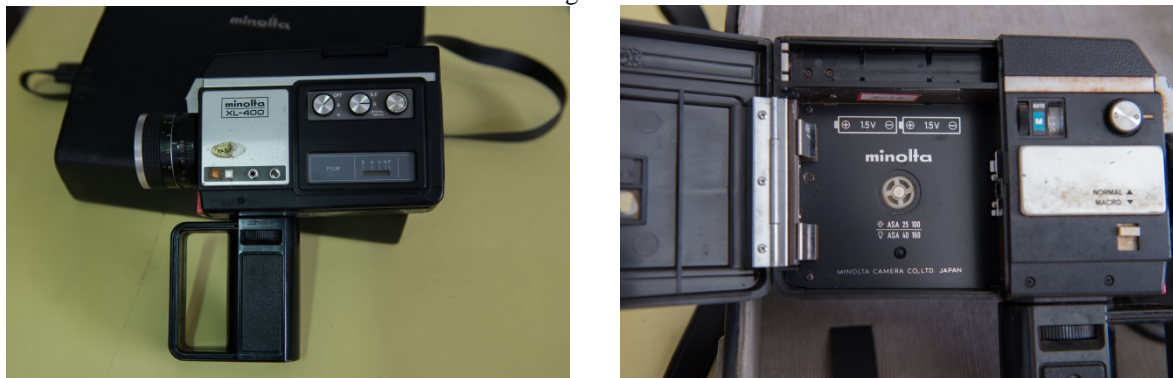
Em relação à censura, Mega relembra que o cineclube tinha que preencher formulários toda vez que ia exhibir algum filme, levar até a Polícia Federal, junto com a película, para o responsável assinar e permitir a apresentação. Antes dos filmes, o formulário filmado aparecia na tela. Segundo Mega, os filmes em 16 mm já eram censurados, com os devidos cortes:

¹⁰⁸ Rainer Werner Fassbinder foi um diretor de cinema e ator alemão, um dos mais importantes representantes do Novo Cinema Alemão.

Teve um filme, acho que era sobre o Afonsinho, o jogador de futebol. [...] Aquele tinha vindo já com ordem da censura central do governo militar, porque tinha uma frase, acho que ele falava nome feio, acho que era por isso. Nessa cópia em 16 mm, não estava cortado. Então, a gente falou: “Nessa hora, a gente tira o som”. Olha só, tira o som. Não é que foi lá um cara da Polícia Federal no dia que passou o filme. O cara era tranqüilão, gente boa. Passou o negócio lá e eu tirei o som, ele falou: “Tá bom, vou embora”. E foi embora. Agora, o pessoal de teatro tinha problema, tinha peça que não podia exhibir. Tinha filme que não podia, como o “Encouraçado Potemkin”, que não podia passar em lugar nenhum do Brasil, as cópias ficaram todas trancadas. A censura era assim. Os filmes brasileiros já saíam censurados, 16 mm já estavam todas censuradas. Mas, o pessoal que queria montar um show, uma peça de teatro, acho que tinha mais problema que o cineclubista. O filme, possivelmente, já vinha com os cortes da censura.

Paralelo ao movimento cineclubista, o jornalista fazia seus próprios filmes em Super 8. Ele adquiriu a câmera Minolta (Figura 52), igual à de Toninho Buda, em Manaus (AM), quando viajou para o Projeto Rondon¹⁰⁹, entre 1976 e 1977, após dois anos de faculdade. “É uma Minolta bem simples. Ela vinha com alguns efeitos legais. O intervalômetro deve ser pra filmar um quadro por segundo [...] A bateria era com pilha, zoom automático. Tinha macro para filmar de pertinho, funcionava com duas pilhas” (MEGA, 2016).

Figura 23



Câmera Minolta XL-400 de Marcelo Mega, e detalhe do local onde o cartucho era colocado

Fonte: da autora

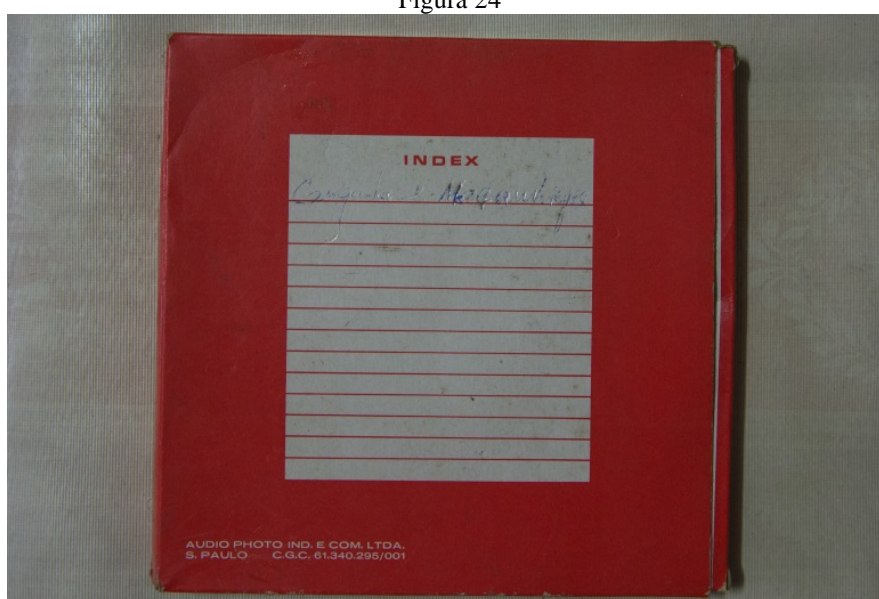
O jornalista fazia filmes de ficção com sua câmera, convidando alguns amigos. Entre as películas, ele se lembra de uma produção que gravou com atores, sendo Pedro Paulo Tauci, artista do Grupo Divulgação na época, um dos membros da equipe. “Gente boa, deu a maior força. Até dava uns toques, porque ele entendia de fotografia também. A gente estava fazendo umas coisas que não iam dar certo, ele falava: ‘Marcelo, é melhor você fazer assim’. A atriz era uma amiga da minha irmã [...]” (MEGA, 2016). O filme era sobre um

¹⁰⁹ O Projeto Rondon, criado em 1967, é uma iniciativa do Governo Federal, em parceria com universidades, e desenvolve ações em comunidades para a melhoria do bem estar social e a capacitação da gestão pública.

relacionamento amoroso. “Chegava um ponto em que terminava com um nó, sem solução. Era uma bobagem, não era uma coisa muito clara” (MEGA, 2016).

O filme “Congada e Moçambique” (Figura 53), de 1975, entretanto, não foi gravado com a câmera Minolta. Marcelo Mega e Álvaro Lobo conseguiram uma Canon emprestada com a Funalfa, por meio do secretário de Cultura da época, Joel Neves. Lobo o convidou para ir à Piedade do Rio Grande para gravar a festa. “Ele ia me falando mais ou menos o que ia acontecendo, e eu fui filmando naquele estresse gostoso, entendeu? A coisa acontecendo na minha frente [...]” (MEGA, 2016).

Figura 24



Filme “Congada e Moçambique”, de Marcelo Mega e Álvaro Lobo
Fonte: da autora

Eles usaram seis rolinhos de filme, também conseguidos com a Funalfa, e Mega filmou no “susto”, à medida que a festa acontecia, sem roteiro predefinido. “A sorte é que é um ritual repetitivo, né? [...] a festa ali é meio que uma procissão, um desfile. Era muito bonito, era impressionante, eles cantavam bem, era tudo bonito demais” (MEGA, 2016). Como a câmera não era sonora, Álvaro Lobo registrou o áudio em uma fita cassete, e, depois, eles sonorizaram colocando as músicas por cima do filme, sem sincronismo labial. Mega acredita que a película foi gravada em 18 fotogramas por segundo (Figura 54), e já era pré-editado, ou seja, eles gravaram as cenas, e, depois, juntaram os seis rolos, sem cortar.

Figura 25




Fotogramas do filme "Congada e Moçambique" (1975)

Fonte: da autora

Mega tem guardadas, até hoje, as anotações das músicas da Congada (Figura 55), feitas por ele e por Lobo durante a festa:

Figura 27

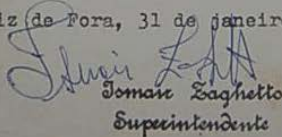

Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage
 Sistema Operacional da Prefeitura de Juiz de Fora
CERTIFICADO DE PARTICIPAÇÃO

NOME: Marcelo Ferreira
Mega,

participou da I MOSTRA DE JUIZ DE FORA DO CINEMA SUPER 8, realizada na sede da FUNALFA, nos dias: 18, 19, 20 e 21 de dezembro de 1979. O (s) filme (s) vencedores das categorias previstas: Melhores: Documentário; Ficção; Experimental (premição em filmes virgens super 8 com direito a revelação, oferta do Curso Cave e da Potus Filmes Presentes - co-promotores -), e, idem, ainda, da categoria especial: Melhor Filme da Mostra e Prêmio Especial do Júri; além das Menções Honrosas para: Melhores Fotografia e Montagem e Trilha Sonora, o Júri composto por Eugênio Malta, Neusa Lopes e Messias da Rocha, resolveu outorgar mais 2 Menções Honrosas e 2 Menções Especiais; premiações anunciadas no dia da Mostra dos Filmes Vencedores, 31/01/80.

FILME (s) Documentário: "Congada e Moçambique"

PRÊMIO (s) XXXXXXXXXX

Juiz de Fora, 31 de janeiro de 1980

 Tomaz Zaghetto
 Superintendente

Certificado de participação do filme "Congada e Moçambique"
 Fonte: acervo pessoal de Marcelo Mega

Apesar de ter usado o Super 8, Mega não considerava o formato a melhor escolha, no quesito técnico, para fazer filmes. Mas, como o 8 mm e o 8 duplo sumiram do comércio, o jornalista não teve outra opção. Ele considerava a tecnologia

uma porcaria. Tinha o 8 mm, e, depois, surgiu o Super 8 com um quadro maior. Mas o 8 mm usava uma manufatura de filme muito nítida, tinha o grão pequeninho e tal. O Super 8 começou a ser um monte de experimentação de tipos novos de fabricação e industrialização, e ele tinha muito grão, não era um grão bonito. [...] o Super 8 de pouca sensibilidade não era ruim não. (MEGA, 2016)

Mega chegou a utilizar também a câmera sonora Single 8, tecnologia similar ao Super 8. Ele fez muitos casamentos com o equipamento, e, também, com a sua própria câmera. O jornalista descreve que, geralmente, o casal queria um orçamento barato, que correspondia a três rolinhos.

Eu já conhecia o ritual, o roteiro de cada casamento. [...] ficava esperando a cena acontecer na minha frente. “Agora deve acontecer isso”, ficava esperando. O filme ficava pronto sem emenda. Na hora do sermão, tinha que ficar prestando atenção, filmava um pedaço do padre falando, fazia um corte, e ficava com aquela frase na cabeça, escutando o padre. Quando você via que o padre ia falar alguma coisa que coincidia com aquela frase, você continuava a filmar. Era assim mesmo, maior cena. Eu me divertia com isso, esse estresse, “pô, tem que dar certo, tem que sair uma frase que vai dar certo”. Tinha que ter algum divertimento para fazer aquilo. [...] E os filmes ficavam bacaninha. Depois, só emendava os rolinhos, ficava limpinho, bonitão. Não tinha muita gente que queria não. (MEGA, 2016)

Quando usava a câmera muda, Mega comprava o cartucho com banda magnética e sonorizava depois com música. “Quando a minha tia comprou a câmera com som direto, eu aproveitava para gravar frases do pessoal falando durante a cerimônia, coisas assim” (MEGA, 2016). Além dos casamentos, o jornalista se interessava pelo gênero documental, tanto que a maioria dos seus filmes seguiu essa linha. Mega considerava complicado fazer filmes de ficção, porque precisava encontrar atores, e havia pouca gente interessada.

Em relação à I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, o jornalista se recorda da divulgação que houve nos jornais, e que o evento aconteceu na sede da Funalfa na época. Entretanto, Marcelo Mega não foi assistir aos filmes, porque, segundo ele, já tinha visto quase todos. “Eu me lembro de ter passado lá, mas não lembro de ter visto nenhum filme. A gente costumava ver esses filmes por aí, ou passava no cineclube, ou via na casa do outro” (MEGA, 2016).

Mega também possuía uma moviola (Figura 57) para editar os filmes, que foi pouco utilizada. Ele explica que o espelho jogava a imagem para a tela, mas a lâmpada de 200 volts era muito fraca para ver as cenas. “As moviolas sempre tinham a imagem ruim, eram todas muito baratas, e a gente usava mais mesmo era pra enrolar de um lado para o outro o filme. [...] para lidar com os filmes é bom. É muito gostoso mexer com filme” (MEGA, 2016).

Figura 28



Moviola da Magnon utilizada por Marcelo Mega
 Fonte: da autora

Mega gostaria que os materiais estivessem à disposição das pessoas. “Eu tive de interromper minhas pesquisas de interesse pessoal, porque fui impedido de pesquisar em muitos locais, principalmente no Museu Mariano Procópio. Isto me deprimiu muito, não consegui meios financeiros também via leis de incentivo” (MEGA, 2016). Ele guarda tudo, desde câmeras antigas, anotações, até recortes de jornais e filmes antigos, em seu estúdio.

Fiquei uns 15 anos sistematizando toda a minha experiência com processos históricos, mas não obtive muitos resultados. [...] Não é só digitalizar, acumulei alguns equipamentos, ganhei outros. Eu tinha consciência do empenho que esta acumulação acarreta. É muita dedicação, e aceitei tudo pela satisfação. O que eu não adquirei, as pessoas me procuravam, desde meus 16, ou 17 anos, e me "davam" coisas porque achavam que eu cuidava e tal. (MEGA, 2016)

Com a chegada da Rede Globo em Juiz de Fora, em 1980, Mega passa a integrar a equipe de repórteres cinematográficos, e acredita que a experiência com o Super 8 o ajudou nessa etapa da vida. “Quando eu comprei a câmera em Manaus, vi que, através do tempo, foi melhorando. Eu lembro que, até aqui em casa, a minha mãe comentava: ‘Olha como que tá ficando melhor’. A gente vai treinando, vai pegando prática” (MEGA, 2016). A prática com os filmes pré-editados também ajudou na televisão, porque era comum fazer as matérias praticamente fechadas.

[...] mandava tudo prontinho, que o editor não tinha nem onde cortar. E era legal, porque televisão não dá tempo de você ficar cortando. Em Super 8, se você cortar muito, era ruim, porque um filme subia no outro para emendar. [...] No Super 8, o corte sempre fica metade, não fica entre um fotograma e outro. Aquilo projetando fica feio, a emenda do Super 8 fica feia, você quase que vê ela passar na tela. (MEGA, 2016)

Depois de sair da Globo, o jornalista se mudou para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como redator em uma revista. Atualmente, ele não faz mais filmes, apesar de garantir que tem muitas ideias que gostaria de colocar em prática, e se dedica à parte química dos processos, uma atividade artesanal e feita no laboratório que mantém em sua casa.

5.3 O QUE UNIA OS JOVENS

Após a apresentação dos perfis dos personagens entrevistados, é importante discutir o que unia esses jovens em termos de propostas. Três dos entrevistados tiveram o primeiro impulso dentro da família para começar a fazer cinema, influência esta que se inicia na infância. Márcio Assis, desde criança, assistia às projeções do pai e convivia com as gravações do cotidiano que ele registrava. Marcelo Mega também tinha o hábito de participar de exhibições caseiras na casa do tio, o que despertou seu interesse, e fez com que ele pedisse a câmera do tio de presente. Já Arthur Lobato, que passou boa parte da infância no Rio de Janeiro, frequentava os cinemas de Copacabana e assistia às projeções de desenhos animados feitas pelo tio para traduzir os diálogos para a Herbert Richers. Por outro lado, para os dois outros personagens, a entrada do cinema em suas vidas ocorre apenas na juventude: Toninho Buda começou a fazer cinema para se expressar e criticar tudo o que era contra ou discordava, e o formato mais barato e de fácil manuseio contribuiu para isso. A influência de Álvaro Lobo foi oriunda do contato que ele tinha com as artes plásticas na Galeria Celina. Como no local, também funcionava o CEC, Lobo acabou se interessando e fazendo algumas experiências em Super 8.

Alguns desses jovens frequentavam os mesmos lugares, como acontecia com Marcelo Mega (um dos fundadores do *Nouveau* CEC), Álvaro Lobo e Márcio Assis – que iam ao CEC, uns com mais frequência, outros, menos vezes. Pelos depoimentos, percebemos que o movimento juiz-forano não era muito unido. Apesar de existirem as exhibições nas residências e muitos dos que faziam o cinema com Super 8 se conhecerem, nos pareceu que os indivíduos não eram muito ligados. Era um movimento mais disperso, concentrado em grupos menores.

Em relação aos cinemas de rua de Juiz de Fora, todos os entrevistados, à exceção de Toninho Buda, contaram que os frequentavam. Buda foi um personagem à parte, que se distinguiu bastante dos outros, por não ter nenhum envolvimento anterior prático ou teórico com o cinema, apenas tinha fascinação pela sétima arte. Ainda assim, ele viu no Super 8 a

forma de expressar todas as suas angústias e ideias, fazendo um filme extremamente crítico à Igreja, à Universidade e à sociedade.

Profissionalmente, o Super 8 foi importante na trajetória de Márcio Assis, Arthur Lobato e Marcelo Mega. O primeiro se tornou fotógrafo e disse que a bitola foi um grande impulso para definir com que área ele gostaria de trabalhar, abrindo a possibilidade de explorar e conhecer o instrumento. Lobato, além de utilizar os aprendizados do Super 8, na profissão de repórter cinematográfico, que exerceu por mais de 30 anos, também continuou produzindo filmes até hoje, e, atualmente, se dedica ao formato digital. Marcelo Mega acredita que a experiência com a bitola nanica o ajudou na formação para trabalhar como cinegrafista, principalmente, pelo treino que ele teve com o Super 8, que possibilitou que Mega fizesse as matérias já editadas, com os cortes necessários.

Lobato e Mega tiveram formação na área, enquanto Toninho Buda e seu parceiro do filme “Contatos Imediatos do IV Graal”, Antônio Guedes, não tinham nenhum tipo de conhecimento anterior. Os dois compraram a câmera e começaram a gravar, com o intuito de registrar o movimento da Sociedade Alternativa. Nesse ponto, constata-se a simplicidade no manuseio do equipamento: mesmo pessoas sem habilidade nenhuma e que não eram da área (ambos faziam cursos de Exatas) conseguiam produzir filmes. Toninho Buda, inclusive, inscreveu mais de uma produção na mostra.

Há um ponto em comum entre os cinco personagens: todos começaram a utilizar o Super 8 de maneira experimental, para constituir registro. Não havia um objetivo claro, mas o impulso de registrar. Podemos dizer, portanto, que isso unia os jovens em termos de qual foi o primeiro estímulo. O filme de Marcelo Mega e Álvaro Lobo, “Congada e Moçambique”, por exemplo, aponta para outra vertente de interesse importante a ser destacada: os diretores queriam gravar a festa da congada, por ser uma manifestação, que, na época, não tinha muitos registros, nem escritos, e muito menos visuais. Ou seja, o que despertou o interesse dos dois foi justamente o fato de documentar uma festa desconhecida para a maior parte das pessoas da cidade grande, já que a divulgação ficava restrita aos locais onde a festa acontecia. Eles utilizaram fotografias também para fazer esse registro e publicaram, junto com uma matéria, na revista “Momento”.

Na tabela a seguir (Tabela 1), foram delimitadas as motivações dos diretores, se a produção fazia alguma crítica, se havia roteiro, edição e som. Constatamos que a maioria dos filmes não apresentava um roteiro predefinido, gravavam-se as imagens de acordo com o que acontecia – seguindo bem a ideia do Cinema Novo, de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Toninho Buda, nos filmes “Capoeira”, “O Sagrado e o Profano” e “Casamento

Negro”, trabalhou com o objetivo de registro puro e simples, assim como Márcio Assis, em “Gil no Sport”. Já Arthur Lobato, desde o princípio, apresentou uma motivação mais voltada para a curiosidade técnica, de experimentação também, nos seus filmes.

Os dois únicos filmes que apresentam uma característica de crítica são “Contatos Imediatos do IV Graal”, em que os diretores são profundamente questionadores da sociedade de forma geral; e “Nordeste – Povo, Artesãos, Arquitetura”, produção de cunho social, voltada para a realidade das pessoas que viviam na região em que o filme foi gravado (e influenciado pelos cinemanovistas).

Tabela 1
Especificações dos filmes dos entrevistados

Filme	Motivação	Fazia alguma crítica	Roteiro	Sonoro	Edição
Contatos Imediatos do IV Graal (Toninho Buda e Antônio Guedes)	Filme com a proposta de ser propaganda da Sociedade Alternativa	Profundamente crítico em relação à Igreja, à Universidade, e à sociedade de maneira geral	Não havia roteiro predefinido. Buda roteirizou o filme depois com as imagens disponíveis	Película não era sonora. Trilha sonora consistia em músicas e era tocada em fita cassete durante a exibição. Autores faziam a narração também.	Sim, com mais de 30 rolos de filme
Capoeira (Toninho Buda)	Puro registro. Diretor buscou registrar cenas interessantes e cenas diferentes, a partir da lógica da câmera na mão.	Não	Não havia roteiro predefinido	Não	Não, edição foi feita na gravação
O Sagrado e o Profano (Toninho Buda)	Puro registro. Diretor buscou registrar cenas interessantes e cenas diferentes, a partir da lógica da câmera na mão.	Não	Não havia roteiro predefinido	Não	Não, edição foi feita na gravação

Casamento Negro (Toninho Buda)	Puro registro. Diretor buscou registrar cenas interessantes e cenas diferentes, a partir da lógica da câmera na mão.	Não	Não havia roteiro predefinido	Sonoro	Junção de dois filmes, sem edição
Gil no Sport (Márcio Assis)	O diretor se interessou em registrar o show de Gilberto Gil, de quem era fã.	Não	Não havia roteiro predefinido	Sonoro	Não, edição foi feita na gravação
Congada e Moçambique (Álvaro Lobo e Marcelo Mega)	Filmar a festa da congada, manifestação cultural que não tinha muitos registros na época, tanto em livros, quanto em outros suportes	Não	Não havia roteiro predefinido. Filmagem foi feita de acordo com a quantidade de rolos disponíveis	Sonoro	Não, edição foi feita na gravação. Depois, os diretores juntaram os rolos
Experiências em Animação (Arthur Lobato)	Influências de McLaren	Não	Roteirizado na própria celulose	Sonoro	Colagem de rolos com os desenhos
Resquícios (Arthur Lobato)	Filme feito com o intuito de experimentar	Não	Não	Sonoro	Não
Fantasia Brilhante (Arthur Lobato)	Filme feito para ser projetado durante peça teatral	Não	Não	Sonoro	Apenas colagem de rolos
Evolução Loucura Metafísica no Ser Humano (Arthur Lobato)	Filme feito com a ajuda de amigos e com o intuito de experimentar	Não	Roteirizou com a ajuda de amigos	Não	Sim, com muita trucagem

Nordeste - Povo, Artesãos, Arquitetura (Arthur Lobato)	Filme realizado a partir de viagem para o Nordeste, com o intuito de mostrar a realidade. Produção de cunho social	Crítica no sentido de realizar um filme a partir de perspectiva sociológica	Sim	Sim. O filme tinha, inclusive, trilha sonora própria	Sim
--	--	---	-----	--	-----

Fonte: da autora.

Podemos dizer que existia uma narrativa comum aos filmes? Ao todo, 25 filmes foram inscritos na mostra. Na tabela a seguir (Tabela 2), foi feita a lista de todos os títulos, os 13 diretores, o ano da produção, a duração, o gênero e se o filme é sonoro ou não. A maioria dos filmes foi realizada no mesmo ano do evento, em 1979, e a produção mais antiga é de 1975, o filme “Congada e Moçambique”. Do total, 14 são do gênero documentário, quatro são ficções, seis são experimentais, sendo dois deles animações, e um é reportagem. É importante ressaltar que os gêneros que aparecem foram determinados pelos organizadores. Aqui, entende-se por filme experimental aquele que pode abranger diversos estilos cinematográficos, mas que têm em comum o fato de se diferenciar, e, até mesmo, se opor ao estilo e às práticas do cinema dito comercial. Percebemos também que a maior parte das películas não são sonoras (14).

Tabela 2
Informações sobre todos os filmes apresentados na mostra

Filme	Autores	Ano	Duração	Sonoro	Gênero
Um Comício	Fernando Farinazzo	1979	2'	Sonoro	Experimental (animação)
Congada e Moçambique	Marcelo Mega e Álvaro Lobo	1975	21'	Sonoro	Documentário
Contatos Imediatos do IV Graal	Antônio Walter Sena Junior e Antônio Guedes	1979	15'	Sonoro	Experimental
Pescaria no Riozinho - Sul da Ilha de Bananal	Antônio Maria	1978	30'	A sonorizar	Documentário
Fim de Semana	Mauro Coimbra	1978	10'	A sonorizar	Documentário
A Morte do Galo & Outros	Mauro Coimbra	1977	12'	A sonorizar	Documentário
Carnaval 1977	Mauro Coimbra	1977	12'	A sonorizar	Documentário
Carnaval 78 - União de	Mauro Coimbra	1978	10'	A sonorizar	Documentário

Santa Luzia					
Motocross	Gustavo	1977	4'	A sonorizar	Documentário
No Embalo das Discotecas	Dirceu da Silva	1979	4'48"	Sonoro	Documentário
Ditados Populares	Emanuel José Almeida da Silva	1979	6'	A sonorizar	Ficção
Gil no Sport	Márcio Alcântara Assis	1979	20'	Sonoro	Reportagem
Malandança	Flávio Cândido da Silva	1978	6'	Sonoro	Experimental
Ovelia	Flávio Cândido da Silva	1979	28'	Sonoro	Ficção
Experiências de Animação	Arthur Lobato Filho	1976/1977	12'	Sonoro	Experimental (animação)
Resquícios	Arthur Lobato Filho	1977	2'	Sonoro	Experimental
Fantasia Brilhante	Arthur Lobato Filho	1977	5'	Sonoro	Experimental
Evolução Loucura Metafísica no Ser Humano	Arthur Lobato Filho	1976	20'	A sonorizar	Ficção
Nordeste - Povo, Artesãos, Arquitetura	Arthur Lobato Filho	1978	20'	A sonorizar	Documentário
Capoeira	Antônio Walter Sena Junior	1979	3'	A sonorizar	Documentário
O Sagrado e o Profano	Antônio Walter Sena Junior	1979	3'	A sonorizar	Documentário
Casamento Negro	Antônio Walter Sena Junior	1979	6'44"	Sonoro	Ficção
Nem Tudo Está Azul, Num País Azul	Sônia Heloísa	1979	8'	A sonorizar	Documentário
Nosso Casamento	Manoel Carrumba Filho	1979	15'	A sonorizar	Documentário
Inauguração do Karavan	Manoel Carrumba Filho	1979	15'	A sonorizar	Documentário

Fonte: da autora

Fernando Farinazzo, diretor da animação “Um Comício” (1979), realizou o filme como encomenda de uma vinheta para o “Programa Teixeira Neto”, um programa de

auditório da TV Industrial¹¹⁰. O roteiro de “Um Comício” foi feito pelo apresentador Teixeira Neto, que aparece no filme como um candidato político, que, após desagradar a população em um comício, precisou fugir das agressões do povo. “Fizemos fotos do rosto dele em preto branco colado em um desenho feito em tinta nanquim sobre papel acetato e pintado por trás. Essa era a técnica mais usada para desenho animado e cinema de animação naquela época” (FARINAZZO, 2014). O filme foi feito com um viés comercial e seria feito também em 16 mm, mas não chegou a passar na televisão, pois a TV Industrial deixou de exibir a programação local em 1979, quando foi vendida para a Rede Globo.

Diferente de Farinazzo, que buscou um caráter mercadológico em sua produção, outro diretor, Flávio Cândido da Silva, exibiu dois filmes: o primeiro foi “Malandança” (1978), de temática social e com caráter documental. Ele queria filmar pessoas na rua, mendigos, catadores, pessoas marginalizadas na sociedade burguesa, e o termo “Malandança” significa uma andança ruim da vida. A outra produção, “Ovelia” (1979), premiada como melhor filme (Figura 58), melhor fotografia e melhor montagem, remete ao conceito de “ovelha negra”. De acordo com o autor, “Ovelia” é um ensaio sobre uma luz que abre a cabeça das pessoas e as faz enxergar melhor as coisas: “É uma coisa, uma necessidade que se tinha na época, da liberdade, da ânsia de enxergar, de ver, discutir, etc. [...] Não tinha uma carga política explícita, embora tivesse uma veia política” (CÂNDIDO, 2013).

¹¹⁰ TV Industrial foi uma emissora pioneira no interior no Brasil, instalada em Juiz de Fora entre os anos de 1964 a 1979, período no qual foi o único canal com programação local.

Figura 29



Matéria sobre o filme “Ovelia”, premiado como o melhor da mostra
 Fonte: “Diário Mercantil”, 15 de fevereiro de 1980, p. 10

O filme era uma ficção, e, segundo a matéria (1980), o aspecto da estética e da fotografia era muito bem feito, e a linguagem era aberta, sem muitas restrições de interpretação por parte dos personagens da produção. Flávio Cândido¹¹¹ era estudante de Engenharia na UFJF e deixou o curso para estudar Cinema na UFF. A partir disso, percebemos outro diretor que tinha afinidade com o meio cinematográfico e tinha o intuito de se dedicar profissionalmente ao audiovisual, assim como Arthur Lobato (que se tornou repórter cinematográfico e faz filmes até hoje) e Marcelo Mega (também repórter cinematográfico e com conhecimento técnico de cinema).

O filme “Nem Tudo Está Azul, Num País Azul” (1979), de autoria de Sônia Heloísa, a única mulher diretora no festival, não é sonoro e é um documentário da peça encenada pelo jornalista e dramaturgo José Luiz Ribeiro. Notamos que a participação das mulheres, tanto nos movimentos do Cinema Novo, quanto do Cinema Marginal, do

¹¹¹ Não foi possível localizar o cineasta Flávio Cândido, e, por isso não aprofundamos nossa investigação nesse sentido.

cineclubismo e do Super 8 em todo o país, era pequeno, o que é perceptível também na mostra juiz-forana: entre treze participantes, apenas uma mulher.

Podemos perceber que outros filmes, cujos autores ainda não foram encontrados, têm nomes que remetem a registros de fatos e eventos possivelmente correntes nas vidas dos jovens que fizeram os filmes, como é o caso de Manoel Carrumba Filho, Mauro Coimbra, Antônio Maria e Gustavo. Eles fizeram filmes do gênero documentário, sem sonorizar, com temáticas parecidas, desde o registro de um casamento, a inauguração da boate Karavan, localizada na Galeria Pio X, centro de Juiz de Fora, até gravações do carnaval da cidade, de um final de semana, da pescaria em um rio e de uma competição de motocross – cenas do cotidiano. A questão do dia-a-dia, dos anônimos, passa a fazer parte das preocupações dos diretores.

Observamos, então, que os realizadores das películas exibidas na mostra produziam os filmes sem objetivos claros, mais como forma de experimentação de um novo formato de registro audiovisual (muitas vezes, apenas visual, pois algumas câmeras não possuíam entrada de som). Diferente das fotografias, estáticas, o Super 8 podia dar suporte a narrativas roteirizadas de cineastas amadores e também era capaz de captar a intensidade de eventos, como um show ou uma apresentação de dança, e de registrar momentos simples, do cotidiano. Notamos também que poucos filmes revelam preocupações sociais, como “Nordeste - Povo, Artesãos, Arquitetura” (sobre o qual o diretor teve forte influência de Glauber Rocha), ou fazem críticas à sociedade, como “Contatos Imediatos do IV Graal”, mas, principalmente, demonstram inquietações em compreender o mundo à volta através de transformações individuais, como é o caso de “Evolução Loucura Metafísica no Ser Humano” e “Ovelia”.

Analisamos que, dentre os filmes exibidos na mostra, encontramos algumas ficções, roteiros de filmes amadores (aspirantes a cineastas); alguns eram documentários de algo que chamava a atenção dos diretores ou de viagens que eles fizeram; porém, a maioria, aparentemente pelos títulos, não possuía um viés artístico ou de documentários com preocupações com temáticas sociais. Muitos seriam apenas registros de acontecimentos do cotidiano. Pelo menos, no que conseguimos observar da Mostra de Juiz de Fora, a tendência dos realizadores superoitistas não era tão voltada à crítica social quanto os movimentos de outras cidades e estados brasileiros. Mesmo assim, podemos considerar a bitola, também em Juiz de Fora, como uma mídia alternativa – seja alternativa ao cinema 35 mm, formato profissional da época, e ao 16 mm, ou alternativa ao registro comumente utilizado na época para retratar situações cotidianas: a fotografia.

6 CONCLUSÃO

A I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 esteve inserida em um momento de abertura política do país e serviu como um espaço para que os jovens participantes exibissem os seus trabalhos. Frequentemente, as produções ficavam restritas apenas ao ambiente domiciliar, e percebemos, ao longo da pesquisa, que houve um apelo, por parte de quem atuava no meio cinematográfico, especialmente de Décio Lopes, para que a mostra fosse realizada.

O cinema e as produções audiovisuais são formas de expressão cultural que auxiliam no papel de registro de determinados contextos. A bitola de Super 8, como formato caseiro, mais acessível à classe média, possibilitou que amadores fizessem cinema e registrassem suas vontades, anseios e ainda aspectos culturais da época. É importante pontuar que, principalmente, os que tinham verdadeiro interesse pelo fazer cinematográfico eram os que economizavam dinheiro para adquirir equipamentos e desenvolver seus filmes – a minoria deles roteirizada. Havia também aqueles que se interessavam pela sétima arte desde a infância, como Arhur Lobato, Marcelo Mega e Toninho Buda, sendo que este último nunca frequentou grupos de discussão e cineclubes (o que não o impediu de fazer vários filmes).

Os ambientes dedicados à produção audiovisual, como cineclubes, mostras e festivais de cinema eram espaços de intercâmbio de experiências, conhecimentos e também de sociabilidade, assim como aconteceu na I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8. Percebemos que muitos dos participantes já se conheciam anteriormente, e que alguns dos diretores dos filmes nem chegaram a comparecer ao evento. O jornal “Diário Mercantil” documentou a mostra e não deixou que esta se perdesse no tempo. Em uma cidade de porte médio, o cinema era uma das formas de entretenimento e, mesmo na época da ditadura, os jovens conseguiam aproveitar alguns aspectos da liberdade.

As temáticas dos filmes da mostra estavam relacionadas aos sentimentos da época, como a difusão da Sociedade Alternativa, a admiração por certos cantores, como Raul Seixas e Gilberto Gil (e seu retorno do exílio), que eram a favor da liberdade sexual e de expressão; o registro do cotidiano de pessoas à margem da sociedade, como aquelas em situação de rua, ou os trabalhadores da região Nordeste do país. São produções que revelam aspectos culturais, apesar de seus autores viverem em uma sociedade em que a censura do governo tentava, mas não conseguia, impedir que os jovens de se expressarem por meio dos filmes. Além de representarem uma maneira de ver o mundo, em alguns casos, as produções

juiz-foranas demonstravam também o desejo de mudar a própria vida e a vida do próximo (principalmente o filme “Nordeste – Povo, Artesãos, Arquitetura”, de Arthur Lobato).

Por meio da metodologia da história oral e dos relatos dos entrevistados, é possível ter acesso a diferentes interpretações do passado e reconstituir a história recente do Super 8 de forma mais plural, afastando-se de uma visão unificada e fechada sobre o que aconteceu. Cada depoimento tem a característica de ser real, único e verdadeiro para quem o conta, independente da objetividade dos fatos. O indivíduo está ali como testemunha do vivido, e a sua memória funciona a partir da reconstrução do passado por meio de vários fragmentos. O filtro feito pela recordação dos entrevistados (geralmente, do que é significativo para cada um) contribui para a reestruturação dos acontecimentos anteriores em suas diversas nuances, podendo ser semelhante, distinto ou mais detalhado do que a forma como é apresentada nos livros de história, documentos ou nos jornais antigos. Os depoimentos dos participantes da I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 ressignificam o passado recente, permitindo uma compreensão mais ampla da história.

Constatamos também que não existiu uma formação de público consumidor do Super 8 na cidade. Quem estava envolvido eram grupos mais restritos, formados por pessoas interessadas em cinema ou interessadas em fazer suas próprias produções, ou seja, geralmente, eram as mesmas pessoas que assistiam aos filmes umas das outras, em sessões caseiras.

Os jovens envolvidos nesse processo produziam seus filmes em bitola nanica como forma de expressão e de experimentalismo. A inserção do formato no mercado, em 1965, foi amparada por uma publicidade voltada, principalmente, para a juventude. Encontramos poucas publicidades veiculadas no Brasil, mas o apelo era para o jovem utilizar o equipamento. Os cinco entrevistados enxergaram no Super 8 uma maneira de expressar suas ideias, tanto pelo seu preço mais acessível, quanto pela facilidade no manuseio e técnica mais simples. O Super 8 foi fundamental para a democratização do fazer cinema na cidade. Antes da tecnologia, muitos dos jovens amadores não teriam condições de desenvolver seus projetos.

Além de ser uma porta de entrada para o fazer cinematográfico, alguns dos cineastas amadores encontraram o que queriam fazer para o resto da vida, como foi o caso de Arthur Lobato, que se tornou repórter cinematográfico, e produz filmes no suporte digital até hoje; Marcelo Mega, jornalista e cinegrafista; e Márcio Assis que, primeiro, descobriu a sétima arte e, depois, a fotografia. Podemos dizer que o formato foi importante também profissionalmente para esse grupo, além de tudo que ele representou.

O Super 8 ganha ainda um status de arquivo, recentemente, e passa a formar acervo, sendo legitimado como documento. A recuperação da história da bitola nanica em Juiz de Fora, que permitiu, desde registros caseiros à realização de reportagens ou filmes para o cinema, contribui para que esse material não se perca. Entretanto, existem dificuldades para o processo de digitalização dos filmes, por conta do alto preço da conversão.

Poucas películas da mostra – sobre as quais temos conhecimento – foram digitalizadas, como é o caso de “Contatos Imediatos do IV Graal”¹¹², “Gil no Sport”, “Um Comício” e “Fantasia Brilhante”¹¹³. Mesmo esses quatro filmes, que foram digitalizados, não estão disponíveis para o público e constituem acervo pessoal dos realizadores. Em 2012, Christina Musse apresentou um projeto à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig), para digitalizar parte do acervo pessoal de filmes juiz-foranos em Super 8, mas não conseguiu a aprovação. Percebemos que há a falta de políticas públicas para manter vivas essas memórias. É importante que os outros filmes sejam digitalizados para se tornarem conhecidos do público geral e também para que possa se desenvolver uma análise mais aprofundada da estética das produções de Juiz de Fora, sua fotografia e direção.

Acreditamos que, além da questão do custo, há também a falta de interesse da maioria dos diretores em realizar o processo de digitalização – interesse este que só agora começa a ser valorizado, tanto para a reciclagem desse tipo de bitola, quanto para estudos. Há o reconhecimento da importância das questões relativas à vida privada, do que é amador, marginal e não oficial. A falta de interesse fez com que muitos dos materiais se perdessem com o passar dos anos, por não serem armazenados em condições adequadas. Há também a questão do serviço de recuperação, incluindo a telecinagem e posterior digitalização, que não se encontra em qualquer lugar. Localizamos laboratórios especializados apenas em São Paulo.

No momento em que a técnica adquire tal grau de sofisticação e qualidade com os produtos digitais, parece surgir uma certa nostalgia pela forma analógica de processar imagem, pelos seus defeitos, pela outra relação com o suporte, mais manual e artesanal. Algo que talvez possa ser entendido no contexto de necessidade de memória dentro de uma perspectiva identitária, de buscar raízes, em um mundo tão simultâneo e de tantas novidades a cada minuto. Entram, então, dentro da onda de volta da memória e da valorização da história recente, os produtos de casa envelhecidos, o vinil, a moda retrô, e o próprio Super 8. Os registros têm valor de arquivo e importância, mesmo que não sejam caracterizados por

¹¹² “Contatos Imediatos do IV Graal” foi digitalizado em um laboratório em São Paulo, quando Toninho Buda foi chamado para ser entrevistado para o filme “Raul – O Início, o Fim e o Meio” (2012), de Walter Carvalho.

¹¹³ O Filme “Fantasia Brilhante”, de Arthur Lobato, estava no formato MPEG 2, e o diretor não tinha conseguido exibi-lo por conta disso. Até o trabalho ser finalizado, não conseguimos uma cópia da produção.

roteiros bem definidos ou produções acabadas. Os filmes juiz-foranos em Super 8 da mostra são significativos da maneira de pensar e de elaborar narrativas naquela época, e nos surpreendem pela qualidade do material produzido e também pela ousadia em condições adversas, não só políticas, mas também técnicas.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena W. **A tematização social da juventude**. Revista Brasileira de Educação, n. 5-6. São Paulo, ANPED, 1997.
- ABREU, Nuno C. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro** (organizadores: Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda). 2ed. São Paulo: Senac, 2004.
- ALBERTI, Verena. **História Oral: a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1990.
- _____. **Ouvir contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- _____. **Manual de história oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- _____. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARANTES, Haydêe Sant'ana; MUSSE, Christina Ferraz. **Memórias do Cineclubismo**. A Trajetória do CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora. São Paulo: Nankin. Juiz de Fora: Funalfa. 2014.
- ARAÚJO, Inácio. **No meio da tempestade**. 2005. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_04.php>. Acesso em: 11 set 2016.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Ed. 2. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- BARBOSA, Marialva. **O passado revisitado: uma dupla inscrição memorável (prefácio)**. In: MUSSE, Christina Ferraz; RODRIGUES, Cristiano José. **Memórias possíveis: personagens da televisão em Juiz de Fora**. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Funalfa. 2012. p.7-9.
- BAU, N; DARGY, P. **A prática do Super 8**. Adaptação e prefácio da ed. Brasileira de Abrão Berman. Tradução de Luiz Roberto Malta. 4.ed. São Paulo: Summus, 1979.
- BEAL, John David. **Super 8 e outras bitolas em ação**. Adaptação de Abrão Berman. 2.ed. São Paulo: Summus, 1976.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. A “juventude” é apenas uma palavra. In: **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- CAMPOS, Ana Clara; MUSSE, Christina Ferraz. **As produções audiovisuais em Super 8 e suas temáticas no final da década de 1970 na cidade de Juiz de Fora – MG**. Trabalho apresentado ao GT História da Mídia Audiovisual do 3º Encontro Regional Sudeste de

História da Mídia, realizado nos dias 14 e 15 de abril de 2014 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

CASTRO, J.C.M. UNESCO. **Educando os jovens cidadãos e capturando redes de interesses:** Uma pedagogia da democracia no Brasil. 2005. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.bdae.org.br/dspace/handle/123456789/1504>>. Acesso em: 24 out. 2016.

DARGY, P. **A prática do super 8** / P. Dargy, N. Bau; adaptação e prefácio da ed. Brasileira de Abrão Berman; (tradução de Luiz Roberto S. Malta). – 4. ed. – São Paulo: Summus, 1979.

DARONCO, Marilice Amábile Pedrolo. **O nosso cinema era super.** 1. ed. Santa Maria: Câmara dos Vereadores, 2014.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral:** memória, tempo, identidades. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.; GUTFREIND, Cristiane Freitas. Cinema Gaúcho: um modo de fazer e ver os jovens. **Contracampo.** nº 17, 2007. p. 93-105. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/353/156>>. Acesso em: 19 mar. 2015.

FARIAS, Roberto. Embrafilme, Pra Frente, Brasil! e algumas questões in SIMIS, Anita (Org.) **Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar:** depoimentos e reflexões, Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial/ UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

FERRAZ, Ana Flávia Andrade. **Da literatura adaptada:** contribuição à história do cinema alagoano. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013, Ouro Preto. Anais...Ouro Preto: UFOP, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/da-literatura-adaptada-contribuicao-a-historia-do-cinema-alagoano>>. Acesso em: 19 agos. 2015.

FERREIRA, Marieta M. & AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral.** 7. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

FIGUERÔA, Alexandre. **O cinema Super 8 em Recife:** do lazer doméstico à resistência cultural. Recife: FUNDARPE, 1994.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos:** uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. Disponível em: <http://www.btdt.ufscar.br/htdocs/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2965>. Acesso em: 25 nov. 2015.

FRANCO, Marília da Silva. **Rio 40 Graus e o cinema independente.** Dissertação (Mestrado) – ECA. Universidade de São Paulo. 1979.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em Trânsito:** da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra/ Embrafilme, 1981.

GONÇALVES, Raruza Keara Teixeira. **Narrativas à margem: Imaginário, Memória e Identidade na produção audiovisual da Bem-Te-Vídeo**. 2013. 88 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

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

_____; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Coordenação Tadeu Capistrano. Tradução Vera Ribeiro. 1. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

LAGE, Nilson. **A Reportagem: Teoria e Técnica de Entrevista e Pesquisa Jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)**. 2006. 61 f. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2006. Disponível em: <<http://www.leg.ufpi.br/subsiteFiles/mesthist/arquivos/files/Dissertacoes/Dissert.Frederico%20Osanam.PDF>>. Acesso em: 15 out. 2016.

LISSOVSKY, Mauricio. **Quatro + uma dimensões do arquivo**. 2004
In: MATTAR, Eliana. (Org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro, 2004, p. 47-63.

LOBO, Álvaro; MEGA, Marcelo. O símbolo claro e rico mistério dos pobres negros. *Revista Momento*, Juiz de Fora, set. 1975, p. 39-41.

LOPES, Décio. Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 11 dez. 1979, p.10.

_____. Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super-8. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 15 dez. 1979, p.10.

_____. É Super 8! **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 16 dez. 1979, p.7.

_____. Começou bem a mostra de filmes Super 8 do MIS da Funalfa. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 20 dez. 1979, p.10.

_____. Grupo esotérico exhibe os Contatos Imediatos e desfila pela cidade. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 21 dez. 1979, p.7.

_____. Mostra de Juiz de Fora do cinema Super-8. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 27 jan. 1980, p.8.

_____. “O assunto é simples: Super 8 em Juiz de Fora” – Mostra que hoje revelará os melhores em Super 8 de JF. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 31 jan. 1980, p.10.

_____. Complemento a Mostra Super 8. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 15 fev. 1980, p.10.

MACHADO, Rubens. **Sobre a Dimensão Política do Experimentalismo Superoitista**. Itaú Cultural: Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=de talhe&cd_verbete=5247>. Acesso em: 10 out. 2016.

MACEDO, Felipe. Trajetória do movimento cineclubista brasileiro. In: **Conselho Nacional de Cineclubes**. São Paulo, 2008.

_____. História dos cineclubes. Disponível em: <http://cineclubes.utopia.com.br/>. Acessado em 16 set. 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Org.). **Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MÈRCHER, Leonardo; CASAGRANDE, Ana. **Artes Aplicadas: Cenografia e Figurino na Problemática do Cinema Fantástico Nacional**. In: Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte. Curitiba, 2013. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/IX_Forum_de_Pesquisa_em_Arte/Anais/016_Leonardo_Mercher_e_Ana_Casagrande.pdf>. Acesso em: 23 agos. 2016.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **A criatividade colorida de uma geração: o super-8 como possibilidade de expressão na Bahia dos anos 70**. In: V ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-BA, 5, 2010, Salvador. Anais...Salvador, ANPUH-BA, 2010. Disponível em: http://vencontro.anpuhba.org/anaisvencontro/I/Izabel_de_Fatima_Cruz_Melo.pdf>. Acesso em: 23 agos. 2016.

MENDONÇA, Daniel de. **A condensação do “imaginário popular oposicionista” num signifiicante vazio: as “Diretas Já”**. In: Encontro da Associação Latino-americana, em 2004. Disponível em <http://lasa.internacional.pitt.edu/members/congress-papers/lasa->

2004/files/DeMendoncaDaniel_xCD.pdf>. Acesso em: 15 set. 2016.

MUSSE, Christina Ferraz. **Imprensa, cultura e imaginário urbano**: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

NORA, Pierre. **Entre memória e História**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n. 10, 1993.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n° 10, 1992.

_____. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n° 3, 1989.

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

ROCHA, Flávio Rogério. **Experimentalismo como linguagem**: Super-8 X Vídeo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo, RS. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. São Leopoldo: Unisinos, 2007.

_____. **O filme de artista dentro da Marginália do Super 8 brasileiro**. In: VIII Encontro Nacional de História e Mídia. Guarapuava (PR): Unicentro, 2011.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. (2.ed.ampl. São Paulo, Cosac & Naify, 2003)

_____. Ivan Cardoso e Torquato Nosferatu: O Super 8 Terrir na Marginália 70. **Revista Universitária do Audiovisual**, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=5078> > Acesso em: 03 set. 2016.

RODRIGUES, Alberto Tosi. Diretas Já! O grito preso na garganta. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2003.

RODRIGUES, João Carlos. O Negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: Globo: Fundação de Cinema Brasileiro – MINC, 1988.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 17, 1996.

SIMONARD, Pedro. A **geração do Cinema Novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SIRIMARCO, Martha. **João Carriço**, o amigo do povo. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2005.

SUPPIA, Alfredo Luiz. As sete vidas do Super-8. 2009. **Ciência e Cultura**. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252009000100025&script=sci_arttext>. Acesso em: 05 set 2016.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. São Paulo: Editora Planeta, 2008.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

_____. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1987.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Marginal Revisitado, ou o avesso dos anos 90**. 2005.

Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php>.

Acesso em: 09 out. 2016.

Depoimentos:

ASSIS, Márcio Alcântara de. Depoimento. Entrevistadora: Ana Clara Campos. Juiz de Fora, 29 de junho de 2013.

_____. Depoimento. Entrevistadora: Maria Barra Costa. Juiz de Fora, 5 de julho de 2016.

BUDA, Toninho. Depoimento. Entrevistador: Bruno Bello. Juiz de Fora, 25 de junho de 2011.

_____. Depoimento. Entrevistadora: Christina Ferraz Musse. Juiz de Fora, 25 de julho de 2012.

_____. Depoimento. Entrevistadora: Ana Clara Campos. Juiz de Fora, 13 de março de 2013.

_____. Depoimento. Entrevistadora: Maria Barra Costa. Juiz de Fora, 11 de junho de 2016.

CÂNDIDO, Flávio. Depoimento. Entrevistadora: Ana Clara Campos. Juiz de Fora, 20 de julho de 2013.

FARINAZZO, Fernando. **Depoimento**. Entrevistadores: Eduardo Chain e Ana Clara Campos. Juiz de Fora, junho de 2014.

FILHO, Arthur Lobato. Depoimento. Entrevistadora: Ana Clara Campos. Belo Horizonte, 15 de maio de 2013.

_____. Depoimento. Entrevistadora: Maria Barra Costa. Belo Horizonte, 10 de setembro de 2016.

LOBO, Álvaro. Depoimento. Entrevistadora: Maria Barra Costa. Lima Duarte, 14 de outubro de 2016.

MEGA, Marcelo. Depoimento. Entrevistadora: Maria Barra Costa. Juiz de Fora, 12 de dezembro de 2016.

PASSOS, José Carlos. Depoimento. Entrevistadora: Maria Barra Costa. Juiz de Fora, 12 de novembro de 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENTREVISTA BASE

Sobre a relação com o cinema

- Como começou a sua relação com o cinema?
- O que eram os cineclubes? Você participava de algum?
- Como eram as reuniões?
- Você se lembra de quem no CEC?
- O que você pretendia quando começou a fazer cinema?
- Onde você costumava assistir filmes na época? Frequentava algum cinema? Algum cinema de rua?
- Você começou a ver filmes na igreja, na escola, no sindicato? Ou foi autodidata? Fez aulas em cursos do CEC?
- Qual tipo de cinema, de filme, ou cineasta influenciou você?
- Você tinha o intuito de trabalhar com cinema profissionalmente?
- Participava de alguma associação?
- Quem você conhecia que mexia com cinema na época?
- Você começou a fazer filmes por uma questão ligada à arte ou a protesto, ou ainda, com o intuito mais comercial, de ganhar dinheiro?
- Teve alguma influência da família na questão do interesse pelo cinema?
- Porque você foi filmar? Porque não fotografar? Porque escolheu o cinema?
- Cinema, na época, era algo *underground*? As pessoas que faziam cinema usavam drogas? Existia alguma relação entre fazer cinema e usar drogas?
- Como era a vida na década de 1970? Frequentava que lugares em Juiz de Fora?
- Como era a sua relação com a arte? Você é artista plástico, certo?

Sobre o Super 8

- Quais são as suas primeiras lembranças sobre o Super 8? Como foi o primeiro contato?
- Você se lembra quando viu pela primeira vez câmeras de Super 8 na cidade?

- Você se recorda da sua primeira câmera de Super 8? Onde comprou?
- Quantas câmeras Super 8 você teve?
- Antes da realização dos filmes em Super 8, havia produções de cinema na cidade?
- Existiam grupos de Super 8 ou de cinema em Juiz de Fora?
- Como o gosto pelo cinema te influenciou a gravar em Super 8? Houve influência de algum diretor de cinema?
- Como era feito o acesso aos materiais de Super 8?
- O custo menor de investimento do Super 8 influenciou de alguma forma a escolha pelo formato?
- Se não fosse pelo Super 8, você acredita que teria feito cinema?
- Saía pra gravar sozinho? Saía pra gravar com equipe? Como saía?
- De quem era a câmera?
- Como fazia a montagem, a edição?
- Você ganhou a câmera?
- A revelação da película demorava muito tempo? Como era feita?
- como era feio o áudio do filme Super 8?
- Você perdeu muito material com o tempo?
- Depois do Super 8, você continuou na área cinematográfica ou investiu em outra área?
- Qual a herança para a cidade que você acredita que o Super 8 deixou?
- Se reuniam para exibir os filmes? Como eram essas exibições?
- Tinha projetor?
- Há algo mais sobre o Super 8 que você queira contar?

Sobre a I Mostra de Cinema de Juiz de Fora do Super 8

- Como foi a sua participação na I Mostra de Cinema de Juiz de Fora do Super 8?
- Houve premiação no festival? Como foi?
- Muita gente foi ver o festival?
- Existia algum tipo de patrocínio para os participantes do festival?
- Você se lembra se havia algum tipo de censura no festival?

- Como era feita a exibição dos filmes no festival?
- Você chegou a participar de outros festivais?
- Qual a importância dessa mostra para você e para a cidade?
- Surgiram relações novas a partir da mostra? Fez contatos?

Sobre o filme

- De onde surgiu a ideia do filme?
- Como era o processo de escolha do que seria gravado?
- Como foi feita a gravação do filme?
- O filme tinha roteiro antes de ser gravado?
- Como foi pensada a estrutura do filme? Onde você o editou?
- Durante a exibição do filme na Mostra, qual foi a reação do público em geral?
- Além da Mostra, o filme foi exibido em algum outro festival? Qual a reação das pessoas?
- Você tinha a intenção de questionar algum aspecto político ou social do período, como a ditadura militar, por exemplo? Havia um caráter subversivo?

APÊNDICE B – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS

Entrevistado: Márcio Assis (5 de julho de 2016)

Maria Barra Costa: Onde você costumava assistir filmes na década de 1970?

Márcio Assis: O gosto por cinema começa bem antes da década de 1970. Aqui em casa mesmo, meu pai tinha a tradição de usar a bitola de 16 mm na época. Desde que eu me lembro de alguma coisa, com uns 4, 5 anos de idade, eu já via meu pai filmando com 16 mm e registrando cenas familiares. Ali foi meu primeiro contato com o cinema, nos anos 1950. Tenho guardado toda a filmografia do meu pai, desde os anos 1940. Eu nasci em 1950 e tinha a câmera na mão desde então. Tenho uma lembrança muito feliz de quando reunia a família, em aniversários, com os primos, meu pai projetava os filmes. O grande momento dos aniversários de criança era a hora do cinema. Mas aí eram filmes comprados, desenhos animados, muita coisa do Carlitos. Vi muito Charlie Chaplin na sala da minha casa. Muito “Gordo e o Magro”, coisas daquela época. Aquilo era mágico. Aqui em baixo, no Bairro Floresta, que era a fazenda da Floresta antigamente, meu avô iniciou a fábrica de tecido e, em função disso, fez a vila operária, onde cresceu um pequeno povoado. Por bem, fizeram aqui um cinema de 35 mm. Era uma instalação improvisada, em que haviam sessões no sábado e domingo, no início dos anos 1960. Eram uma festa essas sessões. Na época, tinham os seriados, antes do filme principal, tinha o seriado. Eu me lembro muito bem que tinha o seriado do Fu Manchu, um herói da época, meio mágico. Foi uma tradição que foi se perdendo com o tempo, o que seria a novela de hoje, de ter o seriado antes do filme. Depois veio a época dos telejornais ou cinejornais, que é o nosso Jornal hoje, eu diria que era o canal 100.

Eu me lembro, já na década de 1970, que houve uma época em que o cinema Palace fazia uma sessão à meia noite. Era uma sessão totalmente *underground*. É uma memória muito rica que eu tenho do cinema em Juiz de Fora, por volta do final dos anos 1970. Era muito legal essa sessão de meia noite.

Voltando, existiam as matinês, no começo dos anos 1960, também no cinema Palace, era o festival “Tom e Jerry”. Também marcou muito a minha vida, a minha relação com o cinema. Essa é a lembrança que eu tenho do primeiro contato com a sétima arte. Veio do berço, de dentro de casa. Não só o meu pai, mas as irmãs e um ou dois irmãos também tinham suas câmeras. É uma tradição que vem dessa geração, do meu pai para cá. Naquela época, não era

tão fácil quanto hoje, mas quem tinha a possibilidade, tinha a câmera em casa para fazer os registros.

MBC: Quando você começou a filmar dentro de casa mesmo, você tinha algum intuito de trabalhar com isso um dia?

MA: Não. Antes, eu fiz algumas produções em 16 mm, com o Papaulo. Eu e Papaulo descobrimos a câmera do meu pai parada e fizemos algumas coisas, na época em que Juiz de Fora tinha o “Festival de Arte que Assola Juiz de Fora”, um dito que ficava no ar. No final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, a cidade estava efervescendo culturalmente, muitas coisas estavam acontecendo, dentro e fora da Universidade. Uma época muito rica, com pessoas de muito valor, muitas delas pelo mundo, outras tantas no andar de cima e outras por aí. No começo dos anos 1980, foi uma época muito efervescente. Daí surge o primeiro momento, que era o desejo de registrar: o momento que merecia ser registrado. O produto, o registro em si, não era a minha preocupação final. O importante era registrar o que estava acontecendo. Uma coisa vai puxando outra. Naturalmente, tinha um viés comercial na história para poder sustentar, não chamaria de hobby, não chegava a ser um hobby, era mesmo um comprometimento. Era a minha forma de estar integrado no que estava acontecendo na cidade naquele momento.

MBC: Como foi o primeiro contato com o Super 8? Como você chegou até a câmera?

MA: Na época, eu comprei a primeira câmera de segunda mão, de um amigo. Não me lembro marca, nem de grandes detalhes. Comecei experimentando em casa, fazendo produções caseiras com alguns sobrinhos, mas com enredo e com certa preocupação estética. Mas era sempre um formato não muito comercial, mas no intuito de registrar sempre.

MBC: Márcio, você foi para os EUA?

MA: Em 1970, que era a época para eu entrar na universidade, e a universidade não estava me chamando mesmo. Cheguei a fazer dois vestibulares, mas desisti. O Brasil estava muito confuso aquela época. Em 1968, foi o auge do arrocho. Eu pedi para o meu pai que, em vez da universidade, eu queria viajar. Meu pai achou por bem financiar uma viagem. Eu fui primeiro para a Europa, fiquei 3 meses rodando a Europa. Depois, fui para Los Angeles e, quando eu cheguei em Nova York, a minha grana era pouca, mas a cidade me pegou, e eu comecei a trabalhar. Consegui mais 6 meses de visto e peguei também essa efervescência do começo dos anos 1970 em Nova York. Aí sim, lavando pratos, depois trabalhando em uma floraria, fazendo arranjos de flores, comprei a minha primeira câmera de fotografia da Pentax, com duas lentes, um flash. Fiz um pequeno workshop, e dali voltei fotografando. Quando cheguei

em Juiz de Fora, no final dos anos 1970, cheguei com o equipamento bom fotografando. Nesse período, ao longo da década de 1970, fiz a transição do Super 8 para a fotografia. O Super 8, na época que apareceu, era a grande novidade, que, apesar de não ser totalmente barato, era uma forma viável de trabalhar com imagem em movimento. Quando ele chegou, foi a grande revolução, mas que durou, eu diria, durante a década de 1970 apenas. Depois, foi caindo em desuso, ficando mais difícil a questão do filme.

MBC: Você chegou a comprar outra câmera Super 8?

MA: Eu tive umas quatro ou cinco câmeras de Super 8. Nunca comprei em loja, foi sempre trocando, fazendo escambos. Antes do Super 8, existia a bitola 8 mm, que ainda tinha preto e branco. A grande novidade do Super 8, além do quadro maior na projeção, daí o nome Super, foi agregar a banda magnética na celulose e ali gravar som e imagem. Foi um grande passo, que abriu possibilidades muito grandes na área de criação.

MBC: Você chegou a fazer algum filme mudo?

MA: Me veio uma experiência agora que você falou. Para a época, foi um trabalho muito grande e ficou muito legal, que foi sincronizar. A gente filmou sem som e gravou em fita magnética. A gente projetava e tinha, ao lado, o gravador, e tínhamos que sincronizar no dedo. Colocávamos para rodar a celulose e junto colocávamos o som. No final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, eu fiz com a dona Susana Vilaça, esposa do Juracyr Neves na época, uma produção. Daí veio a minha ligação com a Tribuna de Minas. A Susana tinha um movimento de estudo, com movimento familiar cristão, com direitos humanos. Ela me chamou e fizemos uma grande produção em Super 8 nesse sistema: filmando as imagens e agregando o som na sincronia a dedo. Esse filme marcou a época, era uma história sobre as manifestações do divino espírito santo, um tema bastante desafiante. Fizemos uma grande pesquisa e o trabalho durou de 4 a 5 meses para ter o produto final de 15 minutos. O filme correu muitas escolas de Juiz de Fora, e, normalmente, uma mesa redonda depois da exibição do filme, que suscitava um debate muito rico.

Fora isso, fiz muita coisa. Por exemplo, o Festival de Música Popular de Juiz de Fora, que era maravilhoso. Me lembro do ano em que ganhou aqui a música “Casa no Campo”, de Zé Rodrigues. No sábado em que ele apresentou a música e ela foi consagrada, na mesma manhã, ele esteve aqui nessa casa. Ele, Luiz Carlos Sá e Guarabira. Na época, era Sá, Rodrigues e Guarabira. Numa conversa informal, a gente combinou, e dali uns 15 dias, eles voltaram e ficaram hospedados aqui em casa. Passamos o final de semana produzindo um filme, que está na mão do Papaulo hoje em dia. As coisas iam acontecendo assim, tinha um oportunidade ou criava-se uma oportunidade.

MBC: Na época, você se lembra de propagandas em jornais ou do próprio Zé Kodak, para vender Super 8?

MA: Não me lembro de ser uma coisa que se vendia como se vende hoje celular. Era um nicho bem direcionado. Acho que o poder aquisitivo contava muito. Apesar de ter se tornado viável, ainda não era acessível à grande maioria. Acabava ficando caro, porque você tinha que comprar o filme, filmar, depois tinha que mandar o filme para o laboratório da Kodak em São Paulo ou no Rio de Janeiro, esperar uma semana para o filme voltar. Isso tudo envolvia custo. Não era uma coisa muito divulgada, era mesmo para quem estava procurando.

MBC: Existia alguma relação com o público jovem?

MA: Com toda a certeza. A geração que começou a registrar com o Super 8 é como hoje quem pega o celular e sai registrando. O Super 8 propiciou que os jovens tivessem esse canal de comunicação. Abriu-se um novo canal de comunicação com a chegada do Super 8.

MBC: Existia alguma relação do cinema com as drogas na época?

MA: Eu diria que faz parte, é um combo, vamos dizer assim. Naquela época, as drogas permeavam os meios artísticos, culturais. Era muito comum associar quem estava buscando e abrindo novos caminhos ao uso de drogas. Fico até meio assim de me referir a essas substâncias como drogas, porque na verdade, dependendo do uso, elas podem ser expansores de consciência. Naquela época, não era comum o uso das chamadas drogas pesadas. A gente usava as “drogas criativas”. De uma certa maneira, quem fumava sua marijuana estava buscando a expansão da sua criatividade. Não tinha essa associação de drogas com a criminalidade.

MBC: Você acha que, naquela época, o cinema era mais voltado para a classe artística do que para o comercial?

MA: Você tinha o Palace, que era uma sala mais dedicada ao cinema de arte, como a realização do “Cine Festival”, que era lindo, vi coisas lindas nele. Mas é o eterno dilema: a cultura e a arte são difíceis de render ao capital. É a mesma história de separar o mercantilismo da arte pura, a cultura pela cultura.

MBC: Você acha que se o Super 8 não tivesse existido, você teria trabalhado com audiovisual e com a fotografia depois?

MA: Foi o grande impulso, foi logo me definindo. Essa é a área que eu quero trabalhar, que eu quero conhecer, ir mais a fundo. O Super 8 teve uma importância muito grande, não foi o fim, foi um veículo, uma passagem a mais. Me abriu a possibilidade de conhecer, de explorar mais. Ele não era um fim, era um instrumento a mais naquele momento.

MBC: Você saía para gravar sozinho ou em grupo?

MA: Tem muito a coisa da “Câmera na mão, ideia na cabeça”. Saia registrando sem preocupação com nexos. Normalmente, com outras pessoas, quando a gente pegava algum projeto comercial, formava-se uma equipe. Tinha muita gente experimentando na época. Era muito comum essa colaboração: alguém pegou um trabalho e montava uma equipe para aquele trabalho, funcionava mais ou menos assim.

Tem uma outra experiência com Super 8, por volta dos anos 1976. Juiz de Fora já teve uma emissora de televisão, a TV Industrial. Colocaram a televisão lá no alto do Morro do Cristo. Um amigo meu, com uma visão comercial bastante aguçada, propôs que a gente fizesse um especial de Natal para a TV Industrial em Super 8. Montamos uma equipe, que tinha o departamento comercial, o iluminador, o cara do som, duas câmeras. A gente saía pelo Calçadão, entrando nas galerias, perguntando se a pessoa queria participar do especial de Natal, era uns R\$ 50 reais para aparecer. Montamos um trabalho de 30 ou 40 minutos. Muito legal esse trabalho, registra bem o coração da cidade em época de Natal, em que a cidade ficava muito festiva. Para colocar no ar, usamos uma técnica muito rudimentar, que era projetar o filme e, pela câmera da televisão, filmava o que estava sendo projetado. Mas foi tão legal que repetiram três vezes a pedido das pessoas que viram. Essa foi uma experiência de simbiose do caseiro com o profissional, com o mais comercial.

MBC: Você fazia parte de alguma associação de cinema na cidade?

MA: Não, nunca foi muito da minha natureza participar de associações. Houve um tempo em que participei de sindicato, mas foi na época da Tribuna de Minas. Nunca consegui expor muito o meu trabalho, nunca tive muita ligação com associações.

MBC: E como era a montagem do Super 8?

MA: Era um trabalho braçal. Existia a moviola, em que a gente coloca o filme e ia vendo em uma pequena telinha, não tinha como mexer com o som, mas a imagem você via. Era um trabalho totalmente artesanal. Você ia vendo o filme no monitorzinho. Nas moviolas mais modernas, existia um dispositivo que você conseguia cortar ali mesmo. Se não, tinha que tirar na mão, cortar na tesoura, separar o rolo, ver outro *take* que você queria juntar com aquele. Tinha uma fita própria, tipo durex, que você usava para emendar pedaço por pedaço do filme. Era um trabalho bem artesanal, de muita paciência. Até existem os editores profissionais, mas na época, tínhamos que fazer o trabalho todo, ninguém tinha condição. Eu cheguei a ter meu próprio editor em casa, que passei para frente.

MBC: Você mandava para São Paulo para revelar ou pelo Zé Kodak?

MA: No começo, a gente tinha que mandar direto para São Paulo. Depois, não me lembro quando, o Zé Kodak começou a receber, e foi um grande passo, uma facilidade, entregar e receber na loja do Zé.

MBC: Você fazia alguma sessão em casa para exhibir os filmes?

MA: Seguindo a tradição o meu pai, de exhibir os filmes em casa, me lembro de um tempo em que a gente oferecia esse serviço. Por exemplo, tinha aniversário de criança, o Márcio exhibe desenho animado. Outra coisa que deu certo foi quando a gente começou a filmar casamentos. Na época, o mercado se abriu legal: casamento em Super 8 foi algo que deu certo, tenho alguns guardados ainda. A única restrição do Super 8 é que não tinha como fazer cópia, e, hoje, eu me lamento, porque tem coisas que eu não sei por onde andam. Não tinha a facilidade de duplicar que existe hoje em dia.

MBC: Muita coisa se perdeu com o tempo, certo? Foi por conta de deterioração?

MA: Não, deteriorou não. O Super 8 dura, nunca tive problema de deterioração, diferente dos 16 mm do meu pai que vão se decompondo. Sei que alguns filmes estão espalhados, você empresta para um e para outro, hoje eu não sei onde estão muitas coisas que foram produzidas. Sei que existem dois filmes meus na Funalfa, já até fui atrás deles. Agora, recentemente, o trabalho da Ana Clara foi muito bom, porque ela me fez revirar as prateleiras e achar esse material. Fico feliz porque esse material, de alguma forma, está preservado para a frente, ainda está cumprindo a missão dele.

MBC: Em relação à I Mostra de Cinema de Super 8 de Juiz de Fora. Como foi a sua participação?

MA: Eu tenho uma vaga lembrança. Todo mundo ficou sabendo pela mídia, pelos amigos. Eu tinha um material produzido na época já, mas, coincidentemente, pouco antes do festival, teve um show do Gilberto Gil no Sport e eu levei minha câmera e gravei parte do show, sem grande preocupação, mas por puro registro: Gil em Juiz de Fora no Sport. Como era o material mais fresco que eu tinha, eu me inscrevi e foi muito bem recebido, teve uma acolhida legal. Foi um registro importante.

MBC: Então você não fez nada para a Mostra, mas já tinha material gravado?

MA: Não, eu tinha material, mas como teve o show do Gil, acho que um mês antes da Mostra, eu achei que era o mais fresco para apresentar. Inscrevi apenas ele.

MBC: O show do Gil no Sport representava um momento de abertura política na época. Você fez com algum intuito?

MA: Com certeza representava. Mas o que me levou foi que eu sou fã de carteirinha do Gil, sempre fui, até hoje sou, então, era uma oportunidade. Tem até um registro das pessoas que

são da minha época e que viveram essa efervescência cultural dos anos 1980. Quem apresenta o show é o Marquinhos Camil, que é uma figura que já foi para o andar de cima e era o ícone dessa época. Tenho um carinho muito especial por esse filme por ter também o registro dessa figura que era muito querida.

MBC: O filme é o show?

MA: Sim, são duas músicas do show inteiras, sem nenhuma outra edição.

MBC: Você se lembra em quantos rolos gravou?

MA: Eu levei para apresentar um rolo emendado com uns dois ou três filmes que eu filmei em um único, sem edição nem nada, direto. Eu não tinha muito o que fazer, estava com uma única câmera. O máximo que eu conseguia fazer era um movimento de câmera, andando por ali. Não tem grandes efeitos, cortes, é o registro seco. Mas era o que bastava porque era Gilberto Gil em Juiz de Fora, então tudo isso trouxe um produto final de valor. Essa câmera já tinha áudio junto.

MBC: Como foi a recepção do filme pelo público?

MA: Foi muito boa, pediram até para repetir. Fiquei muito feliz, sensação boa de reconhecimento do trabalho. Naquela época, as coisas tinham uma outra conotação, estava se abrindo mesmo, antes era tudo muito fechado. Mas era um movimento mundial, eu morei na década de 1970 em Nova York, estava acabando de acontecer o Woodstock, assisti Led Zeppelin no Madison Square Garden, no dia em que o Jimi Hendrix morreu. Imagina a explosão que era essa época. Isso foi varrendo o mundo e chegou em Juiz de Fora, não tinha como. Era uma época muito rica, de embate de gerações. Sem dúvida nenhuma, o Super 8 foi uma ferramenta maravilhosa para expor ideias, sentimentos.

MBC: Então você usava não apenas para o registro?

MA: Na medida em que o primeiro impulso foi registrar, a partir de um momento que esses registros começaram vir a público, uma coisa foi puxando outra. Daí começaram a aparecer projetos alternativos de produções alternativas. Foi crescendo pelo próprio movimento. Não tinha a facilidade de informação que existe hoje, em termos de técnica, de desenvolvimento, mas era muita gente experimentando junto. Havia uma troca muito grande. Me lembro do grande nome dessa época, o José Sette, o Zé Santos. Essa turma levou mais a sério o trabalho. Diria que havia uma outra parcela, o Eduardo Arbex, eu, Papaulo, que era uma gente mais solta, com menos compromisso, o compromisso era com a criatividade, a se dar expansão para a criatividade. Foi uma ferramenta muito poderosa nesse sentido de expandir a criação.

MBC: Você tinha contato com o José Sette?

MA: Algumas coisas a gente fez junto, trabalhei para ele. Me lembro que em algumas coisas com o Zé Santos. Os primeiros repórteres cinematográficos da TV Globo vieram dessa geração. Lembro quando a Globo chegou, houve um movimento grande de seleção. Me lembrei o nome, Arthur Lobato. Dali saíram os primeiros cinegrafistas da TV Globo Juiz de Fora, a geração encabeçada pelo Papaulo, acho que o próprio Arthur Lobato, o Jaime Medeiros, Kenji Yamakoshi, todos são dessa geração, que, de alguma forma, passaram ou começaram pelo Super 8.

MBC: Sobre o festival mesmo, houve algum tipo de premiação?

MA: Nem me lembro. Não era nem importante, mas deve ter tido alguma coisa.

MBC: E você se lembra se muita gente foi ao festival?

MA: Foi bem concorrido. Eu diria que 10%, 20% do que foi apresentado tinha um bom nível e a maioria era bem amador mesmo. Mas muita gente apresentou trabalho e muita gente foi assistir, foi concorrido.

MBC: Você chegou a participar de outros festivais?

MA: Que eu me lembre nunca participei de outros festivais. Nunca tive essa vontade de apresentar o trabalho e de me dar ao trabalho de escrever. Nunca corri muito atrás não.

MBC: Qual a herança para a cidade que você acredita que o Super 8 deixou?

MA: Uma eu já falei aqui. A primeira fornada de cinegrafistas da TV Globo Juiz de Fora veio do Super 8, eu diria que o primeiro passo deles foi o Super 8. Eu diria que, por si só, isso já foi um grande impulso. Eu, particularmente, vejo o Super 8, na época em que apareceu em Juiz de Fora, como um canal a mais para manifestar tudo o que estava acontecendo na cidade. Tornou-se um veículo muito poderoso para a expansão de ideias.

MBC: Porque você foi filmar? Porque não fotografar?

MA: Talvez porque o primeiro apelo tenha sido a imagem em movimento. Foi a minha primeira escola. Foi o que chegou na minha mão mais facilmente. Se bem que eu ganhei a minha primeira câmera de fotografia do meu pai muito antes de eu ter o Super 8. Mas quando apareceu o Super 8, tornou-se viável a imagem em movimento. Naturalmente, quem está buscando, embarca na novidade. A possibilidade era muito maior. Com o passar do tempo, fui descobrindo o encanto da fotografia, congelar o movimento.

Entrevistado: Toninho Buda (11 de junho de 2016)

Maria Barra Costa: Como começou a sua relação com o cinema?

Toninho Buda: Na década de 1950, quando eu era criança pequena lá em Três Corações, tinha escrito no cinema assim: “Cinema é a maior diversão”. E os filmes da época já eram o Mazaropi, que deixa sequelas até hoje, com o Nerso da Capitinga e outros artistas que se inspiraram nele. Outro dia mesmo eu revi um filme do Mazaropi. São gênios do cinema que matavam a gente de rir de uma forma muito simples. Então eu sempre fui fascinado pelo cinema. Depois eu descobri que o cinema é uma linguagem extraordinária. Quando você está dentro do cinema, você realmente se transporta para aquilo que estava acontecendo. Já nos anos 1970, o cinema foi se sofisticando e se transformou numa linguagem extraordinária para influenciar a vida da gente de uma forma geral.

Eu tive a felicidade de conviver com coisas que foram muito importantes para minha vida, e modificaram completamente a minha vida, dentre elas, o cinema. Então, nós participávamos de um movimento nos anos 1970, principalmente, que era o movimento da Sociedade Alternativa. Fazíamos coisas na rua para divulgar esse movimento. Eu entrei para uma ordem secreta, em 1976, eu fiz contato com a “Ordo Templi Orientis”, que é a ordem dos templários orientais, que tinha como referência principal o “Livro da Lei”, de Crowley. Nós nos entusiasmamos tanto com isso que ficávamos na rua fazendo o que chamávamos de “impromptu”. Depois essa palavra se transformou em performance. Tinham amigos nossos, no nosso grupo, que eram fascinados por fotografia. Logo no início dos anos 1970, em 1974, apareceram as câmeras Super 8. E todo mundo ficou fascinado com aquilo, porque era a possibilidade de fazer cinema em casa. Dava um trabalho enorme, custava muito caro.

Em 1977, um amigo que tinha uma câmera muda, sem som, quis comprar uma câmera com som e vendeu pra gente por um preço bom e barato. Eu e Guedes dividimos esse valor e compramos esta câmera que está aqui, que eu uso como arma. Do jeito que as coisas estão, temos que andar armados. Então, as nossas armas são realmente a cultura. A gente não usa arma de dar tiro nos outros. A gente atira realmente com cultura. Eu tenho esta câmera até hoje, você vê como ela é tão boa, é de 1974, e está funcionando até hoje. Atira até hoje.

Então foi assim, nós compramos a câmera e passamos a registrar todos os nossos movimentos na rua com a câmera. Não havia intenção de fazer um filme, nem nada disso, havia a intenção de registrar todos aqueles momentos que estavam acontecendo. Nós fazíamos eventos nas universidades, nas ruas, viajávamos pra São Tomé das Letras, São Paulo, eventos onde estavam acontecendo as coisas, para apresentar nosso trabalho. Não era, evidentemente, só

filme, era filme, livro, artigos, palestras e etc. Tinha um movimento em Juiz de Fora enorme nessa época, hoje eu sinto saudade disso, que era todo o movimento da contracultura. Tínhamos restaurantes macrobióticos, grupos do Haji Nishi e assim por diante. Todos muito ativos, cada um com as suas ideias. Tinha o pessoal da Índia. E nós tínhamos, eu e a Patrícia, o restaurante macrobiótico. E lá que se encontravam todos os malucos de todos os lugares. Alguns poucos faziam filmes. Tinha um camarada em Juiz de Fora, que era um sujeito extraordinário, o Décio Lopes. Ele era o cara do cinema em Juiz de Fora, apaixonado por cinema, completamente embriagado por cinema e por cachaça, porque ele bebia cachaça em tonéis. E ele que recuperou, salvou da beira do lixo, porque o pessoal de Juiz de Fora jogou no lixo o arquivo do Carriço, e ele foi lá e recuperou isso. Ele foi lá buscar na beira do lixo, porque todo mundo tinha medo daquela merda pegar fogo, e pegava mesmo, né? Os filmes antigos pegavam fogo. Ele foi lá e recuperou os filmes do Carriço e levou para o Rio de Janeiro, fazia um alvoroço desgraçado. Ficava gritando no meio da rua contra a prefeitura, contra a falta de cultura. “Falta é cultura pra cuspir nas estruturas”, já dizia o Raul Seixas.

E o Décio promoveu, em 1979, o I Festival de Cinema Super 8. Ele juntou com o Zé Kodak e falou: “nós vamos trazer uma coisa pra cá que o pessoal nunca viu, um laboratório de Super 8, com a edição, e assim por diante”. Nós não tínhamos como editar, não tínhamos dinheiro para isso, só as pessoas mais ricas. Então, ele trouxe para quem quisesse montar filmes. Nós juntamos os rolinhos de filmes que tínhamos, o Guedes não tinha nenhuma paciência para isso, mas eu tinha. Continuo tendo. Ai nós montamos o filme. Fiquei fascinado com aquelas coisas, aprendi a mexer com a moviola, você via o filme passando, e emendava, cortava. Eu sei que fiz mais de 2 mil emendas em um filme. Ao mesmo tempo, eu ia bolando o roteiro com as imagens que a gente tinha. E bolei a história.

Existia a lenda, até hoje existe, que nós somos uma cultura de extraterrestres. Como se fosse uma incubadora e você coloca micróbios para se desenvolverem e você estudar. Os seres humanos seriam uma cultura de extraterrestres que estão observando a gente, e estão observando a nossa evolução. Só que os dois extraterrestres chegam aqui, no caso eu e Guedes, e verificam o seguinte: está uma zorra tão grande esse negócio que nós vamos ter que fazer uma correção nesse povo. E eles resolvem fazer um serviço de assepsia no planeta, e empreendem, então, uma verdadeira batalha contra a resignação bovina, contra toda a cultura convencional. Então, fui vendo aquele roteiro. Dividi o filme em sete partes. O roteiro vem, evidentemente, de última hora. Os extraterrestres vêm e empreendem cinco batalhas, e, depois, tem a festa da vitória, né?

A primeira batalha foi na universidade. Na época, eu fazia engenharia, e a gente fazia a maior zorra na universidade. A segunda batalha foi a da cidade, da zona urbana. A terceira batalha foi a batalha do templo, que é o casamento negro, que foi uma prévia de um casamento do dono da cantina da universidade, o Possante. Ele ia casar e falamos: “pô, vamos fazer uma festa aqui, na cantina, e no anfiteatro da escola de engenharia”. Fizemos uma festa enorme, convidamos a universidade em peso, o teatro ficou lotado, e nós celebramos a prévia do casamento do Possante. Mas era um travesti famoso de Juiz de Fora, a Ângela Maria (o Zezinho), que foi a noiva. Arrumamos um vestido de noiva, ela entrou com um buquê de flores, tremendo de emoção e tal. Só que o Possante, pela primeira vez na história da igreja, não conseguiu se casar porque estava completamente embriagado. Levaram ele quase em coma alcóolico para o hospital e substituímos ele por um dos padrinhos. Primeira vez na história da igreja que isso acontece. Eu celebrei o casamento, eu era o sacerdote e o Guedes, o coroinha. Tinham duas câmeras filmando, muitos anos depois consegui o outro filme, comprei de um amigo meu que tinha filmado. E nós editamos esse filme para a mostra, e sofreu algumas modificações ao longo dos anos. Até que, quatro anos atrás, quando fui chamado para ser entrevistado para o filme do Raul Seixas, do Walter Carvalho, eles ficaram fascinados pelo filme, e me deram de presente uma cópia digital feita em um laboratório em São Paulo. Eu pude, finalmente, com um amigo meu de São Paulo também, colocar a trilha sonora que sempre sonhei. A trilha sonora, a gente fazia, colocando o disco do Raul Seixas e gritando alucinadamente para a plateia. A estreia do filme no Festival de Super 8 mesmo: todas as vezes que mostramos o filme deu confusão, inclusive na estreia dele no festival de Super 8. No dia, o festival estava lotado de pessoas que gostavam de cinema. Quando ele foi exibido, eu e Guedes levamos para a sala um monte de cruz de cemitério, vela vermelha e preta, acendemos incensos. Começa o filme, colocamos músicas do Raul Seixas e começamos a gritar contando a história do filme. Na época, ele tinha em torno de 18 minutos. Aos 9 minutos, as pessoas que eram católicas e estavam presentes começaram a gritar, dizendo que era uma ofensa e um sacrilégio. Deu uma briga que tivemos que interromper a sessão e os católicos foram embora. No final, acabamos vencendo o prêmio de melhor filme na categoria experimental e ganhamos uns cinco rolos de filme virgem.

MBC: Como era a câmera que você usava?

TB: Este é o estojo dela, fabricado em 1974. Você abria, tinha as peças aqui dentro, o manual está aqui até hoje, os documentos de fabricação. Eu tenho um filmezinho aqui. A gente comprava no Zé Kodak uma caixinha quadradinha e o filme vinha dentro. Aqui está câmera, os controles muito simples (tudo manual), do outro lado, você abria para colocar o filme

dentro. O filme e aqui as duas pilhas. Tinha 3 minutos e meio para filmar. Esse cabo você tira para colocar no estojo, ele é removível, é tipo uma empunhadura. Tem um gatilho aqui, como se fosse uma arma mesmo. O botão vermelho é o gatilho para disparar. Aqui do lado tem visor que você vai vendo quanto do filme usou. Isso é interessante, porque a gente percebe, em um documentário, por exemplo, que 3 minutos e meio é muito filme se você souber aproveitar. Dá pra fazer muita coisa. Você vai para uma festa, por exemplo, e, em 3 minutos e meio, você faz o registro da festa. Então, o filme custava muito caro. Também tem o botãozinho para você escolher se vai filmar na luz do sol ou na luz artificial.

MBC: Isso era de acordo com o filme que você colocava?

TB: O filme tinha diversos filmes de sensibilidade. Tinha filme para escuro, para alta velocidade, e assim por diante. Mas tinha o filme comum que era o que a gente comprava. Quanto mais sofisticado o filme, mais caro. Então tinha um filme de altíssima qualidade. Todo o filme Super 8, você pode observar, quando projeta, tem uma projeção granulada. Só que tinha esse filme de alta qualidade que ficava uma projeção mais uniforme, mas era muito caro. E a gente queria o registro. O que caracteriza hoje o Super 8 é exatamente aquela coisa de quase ver os quadrinhos passando. Fica quase que piscando de tão primitivo que é a técnica, mas é cinema.

MBC: Qual era o preço do filme na época?

TB: Pra gente que era pobre, era muito caro. Eu era estudante, por exemplo, fazia engenharia e sobrevivia com desenhos que fazia. Sai de casa com 17 anos, nunca mais voltei. Na época do curso, eu fazia desenhos de plantas de casa, fazia pequenos projetos e tal. Era muito pouco dinheiro. E pra gente era muito caro fazer qualquer coisa dessa natureza. Para quem tinha dinheiro, evidentemente, não. Até hoje é assim, você tem uma câmera extremamente sofisticada ou uma câmera mais comum. O Super 8 era muito caro. Tinha ainda, além dessa sofisticação, existiam as câmeras que gravavam som. Esta não é com som, só registra imagem colorida. Tem o Super 8 preto e branco, que é chamado 8mm. O Super 8 já é o colorido. O próprio 8mm, a bitola, foi evoluindo ao longo do tempo.

Eu não sou uma pessoa de fotografia, do cinema, mas eu mexia com tudo. Todo o nosso trabalho, como o que estamos fazendo aqui, a linguagem não é convencional. Detesto isso, de sentar numa poltrona e falar. Eu vou viver, vestir as roupas disso. Tudo o que a gente faz, no fundo, é preciso certo cuidado com isso, é a vaidade. A persona e a máscara, se não se tomar cuidado, acaba acreditando na máscara. Eu vejo vários covers de Raul Seixas, que o cara até no dia a dia faz o tom de voz imitando o tom do Raul Seixas. O cara incorpora. Precisa tomar certo cuidado com a máscara, porque essa linguagem existe: se eu for falar sobre corrida, vou

com roupa de esporte. É uma delícia isso, os papéis sociais. Quando você domina isso, é maravilhoso. Mas quando embarca na vaidade, é uma vida ilusória. Acho que quando você realmente mergulha inteligentemente numa coisa é um barato.

MBC: Você comprava no Zé Kodak?

TB: O Zé Kodak sempre foi o comércio mais antigo e mais abastecido em Juiz de Fora. Todo mundo pedia apoio pra ele desde o Super 8.

MBC: Como era revelar?

TB: O negócio era um ritual. Você comprava o filme, abria, botava na máquina. Às vezes, fazia picado. Filmava um pouco, guardava. Às vezes, ficava uns 4, 5 meses com o filme. Ai mandava para revelar. O filme ia para o laboratório em São Paulo. Demorava, mais ou menos, 25 dias, um mês, um mês e pouco para voltar. Ai você ia buscar e não tinha chegado, dava uma ansiedade danada. Depois que você mandava, já ficava ansioso para receber a porra do filme. Ai para ver o filme, e a gente não tinha projetor. Tinha que procurar alguém que tinha um projetor para ver o filme. Ficava tentando ver o que filmou com uma lente para tirar um gostinho antes. Uma porrada de retratinho da mesma cena. Para editar, finalmente, veio a máquina de edição, a moviola. Tinha um visor, com uma lâmpada que iluminava e você via o filme. Você ia e voltava, e escolhia o quadrinho certinho que você queria editar e cortar. Aquele negócio de ir para frente e para trás, de fazer o movimento contrário, era algo fascinante. E é até hoje. Você faz tudo hoje eletronicamente. Não é pegar o material, ver milhões de retratinhos, escolher o retratinho que dá o movimento e dá essa ilusão de ótica de movimento fascinante. Cinema é a maior diversão.

Os filmes do Zé do Caixão te matavam de rir, era “terrir”, não era terror. Era extremamente ridículo, a gente morria de rir. Era um cara dócil querendo horrorizar as pessoas.

MBC: Como era a projeção? Você pegava emprestado o projetor com alguém?

TB: Pegávamos os amigos ricos, que não tinham coragem de fazer o que a gente fazia. Eu tinha um amigo médico, que morava no Parque Halfeld, tinha um projetor e era fã da gente. Então a gente chamava ele para assistir. Chegava na casa dele, apagava as luzes, ligava o projetor e passava o filme. A gente ficava fascinado, 3 minutos e meio de orgasmo. Ai tinha que esperar quase um ano pelo novo rolinho, um ano não, a gente tinha uns dois rolinhos de cada vez. Ai quando ia levar o rolinho novo para ver, levava os antigos também. Às vezes, a gente chamava pessoas que tinham outros filmes e fazia um sarauzinho na casa da pessoa. E ai tinha cerveja, churrasco e tal, mas como eu não bebia, ficava só olhando. Eu ficava viajando naquele negócio todo, era extraordinário. Tinha essa menina na época, por sinal

linda, a Christina Musse. Sempre foi linda de morrer, é lindíssima, nossa senhora. A Christina sabe dessas histórias do cineclube.

MBC: Você fazia parte de algum cineclube?

TB: Não, eu sempre fui muito inculto nessas áreas. Eu era das exatas, fazia engenharia. Mas, em Juiz de Fora, não pertencia ao pessoal da cultura. Sempre fui marginal nessa área. Tanto é que a implicância com a igreja, eu que tinha. O Guedes, por exemplo, era exotérico, muito místico e muito culto. Todas as pessoas do nosso grupo eram muito cultas. Eram pessoas da esquerda, conheciam Karl Marx. Eu não sabia porra nenhuma desse negócio. Eu queria era bagunçar o coreto das coisas que eu não gostava. Desde criança, eu odiava a igreja. Meu pai era maçom. Eu fui fazer a primeira comunhão com o meu amigo de infância, o Gibran. Minha cidade era do interior, Três Corações, Sul de Minas. Entramos na igreja, eu estava morrendo de medo daquilo. O professor de religião tinha falado que, depois de comer a hóstia, eu ia sentir o Espírito Santo entrando no meu coração. Quando o padre colocou a hóstia na minha boca, aquele negócio grudou na minha boca. E eu não estava sentindo nada, foi uma profunda decepção.

Dentro de casa, existia uma profunda contradição. Meu pai era extremamente debochado, cachaceiro, alcoólatra desde criança, jogador de baralho, maçom. Maçom é adorador do baphomé, que é o deus das florestas, a pã dos gregos. Os maçons são inimigos da igreja, claro. E me influenciou demais, porque debochava de tudo. A minha mãe era profundamente católica, coitada de ter que conviver com ele. Mas eu puxava mais para o lado do meu pai. Nos anos 1970, eu descobri “O Anticristo”, de Friedrich Nietzsche, e o Zaratustra, todas as pessoas que escrevem sobre essa loucura.

MBC: Tinha algum tipo de patrocínio o festival? E como foi a premiação?

TB: Pelo que eu me lembro, tudo era muito pobre de estrutura. Era tudo alternativo, a gente fazia de tudo. O Décio estava correndo atrás de tudo, então era assim: “onde vai arrumar a toalha para botar na mesa?”. Tudo assim. O patrocínio, eu acredito que a grande maioria tenha sido do Zé Kodak, porque ele tava interessado em vender filme. Como ele era bem de vida, ou seja, podia dar patrocínio, e, para ele, era um grande negócio criar uma cultura de cinema em Juiz de Fora, em que ele revelaria o filme. Evidentemente, o Décio estava nisso porque ele conhecia todo mundo de cinema do Brasil inteiro. Nós nos apoiávamos, o nosso fascínio, nas casas comerciais, que era o Zé Kodak.

MBC: Existia algum tipo de censura no festival?

TB: Para falar a verdade, o festival era tão pequeno, feito com a galera mais conhecida mesmo. Mas foi o pessoal da universidade, principalmente naquela época, que era muito católico.

Se você pegar o documentário de Woodstock, que é o auge da contracultura e o auge da liberdade sexual, você não vai ver homem beijando homem e mulher beijando mulher. Porque não fazia parte da liberdade, e hoje é assim.

O Raul Seixas não em nada a ver com comunismo. Todas essas pessoas que falam de tolerância, que te acusam de intolerante, se você for ver, ela é extremamente intolerante. Essas pessoas que posam de intolerante.

MBC: Você teve algum contato com o José Sette?

TB: Não me lembro desse nome.

Juiz de Fora sempre foi uma referência na cultura do país, o Fernando Gabeira, os Bracher. Na época era muito mais, porque se pressupunha que, se você era da cultura, você era de esquerda e era contra o governo militar. E o pessoal era muito culto, muito respeitado e ouvido. De repente, eu me aproximei, através do Guedes, que tinha uma relação muito grande com a cultura de Juiz de Fora. Mas nunca fui uma pessoa culta, não era da cultura, nem do meio, que era um meio mais bem de vida. Era um meio de cultura, mas um pessoal da classe A. Eu era fodido, sempre morei em beco, em república. Quando me aproximei daquilo tudo, eu ficava admirado. As pessoas liam o Jornal do Brasil todo dia e discutiam aquilo, teses marxistas. Eu me sentia o pior dos indivíduos, o mais burro. Mas, aos poucos, fui me aproximando de pessoas que, posteriormente, me destaquei de forma peculiar. Eu levava as minhas coisas ao pé da letra, com radicalismo total. Só eu era macrobiótico da turma toda. Eles filosofavam e bebiam pra caralho, era muito mental. Eu era muito de fazer. Eu tinha um restaurante macrobiótico junto com a minha mulher Patrícia. Aos poucos, eu fui sendo as coisas e não sendo o intelectual das coisas. Isso foi determinante para minha trajetória.

Quando me aproximei do Raul Seixas, e, principalmente, do Paulo Coelho, o Paulo Coelho passou a me respeitar. Tanto que se você pegar a biografia do Paulo Coelho, tem um capítulo que chama “O Mago”. Achei interessante ele deixar sair esse capítulo, porque era o capítulo do “Toninho Buda quer relançar a sociedade alternativa explodindo a cabeça do Cristo Redentor”. A biografia dele está em 42 países contando essa história.

Você sabe o que é Graal? O que ela representa? A taça representa a vagina e o vinho, o sangue. A hóstia é o esperma, branco. São os símbolos exotéricos. É a penetração, a cópula cósmica. Esse ritual é pagão, é muito antigo, a igreja se apropriou disso e as pessoas não sabem. O contato de 1º grau é muito distante. O 2º grau é quando deixa marcas visíveis, por

exemplo, a nave pousa aqui e deixa queimaduras, as plantações marcadas. O 3º grau é quando você se aproxima e faz contato direto com os ETs. E é o filme “Contatos Imediatos de 3º Grau”. Já o 4º grau é quando você fode com a galera. Ai é o contato mais próximo, mais efetivo. O 4º grau é o que o pessoal fala que tem filho com extraterrestre, por exemplo.

É o argumento do filme “Contatos Imediatos do IV Graal”. Os extraterrestres vêm aqui, pegam a pessoa, examinam, para ver a nossa evolução. Desde que o homem atingiu a consciência nos primeiros hominídeos, o terror do hominídeo era o escuro, a caverna. Ele ficava no escuro, não enxergava e o predador o enxergava e comia o hominídeo, fora o frio à noite. O calor voltava quando aparecia o disco brilhante no céu. Isto está na nossa memória mais primitiva, reptiliana até. Quando você se desespera muito e tem comoções sociais, você fica querendo ver um disco brilhante no céu, que é a sua esperança, aquele que veio para te confortar, te dar segurança. E é o deus sol.

MBC: O "Contatos Imediatos do IV Graal" foi digitalizado. Outras pessoas podem assisti-lo. Mas os outros filmes seus que participaram na mostra, eles também foram digitalizados? Você pretende fazer algo assim para não perdê-los? Porque que você digitalizou o "Contatos"? Foi pra não perder mesmo o filme?

Eu sempre tive o sonho de digitalizar o Contatos Imediatos, porque desde o início eu tinha a concepção simbólica dele toda traçada, e com a trilha sonora específica para cada cena. Mas nunca tive condição de fazer isso. A oportunidade surgiu quando o Walter Carvalho me procurou, fazendo o documentário do Raul Seixas (o filme "Raul Seixas - o início, o fim e o meio"). Eu falei sobre o filme, ele quis vê-lo e adorou. Pediu para colocar partes do filme no documentário e, em contrapartida, disse que faria a digitalização dele nos melhores laboratórios de São Paulo.

Então foram eles que fizeram a digitalização para mim. Eu só coloquei a trilha sonora depois, com outro amigo de São Paulo. O Walter Carvalho, inclusive, se ofereceu para produzir o filme comercialmente, desde que eu conseguisse pelo menos R\$ 400 mil para pagar os direitos autorais das músicas utilizadas nele. 33 músicas, principalmente do Raul, mas também Beatles, Rolling Stones, Elvis, etc. Por apenas uma música do Raul se deve pagar em torno de R\$ 12 mil. Uma dos Stones, R\$ 20 mil. É por isso que essas áreas têm patrocinadores fortes, como Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal.

Quanto aos outros filmes, não tenho intenção nenhuma de mexer com isso. Principalmente porque hoje estou totalmente envolvido com a sobrevivência de um time de vôlei chamado JFVÔLEI, que está em boa situação na Superliga Brasileira, mas por falta de patrocínio e de apoio dos órgãos públicos, está às portas de paralisar suas atividades. Aliás, nossas

instituições - Governo, Universidade, Saúde, Segurança, etc - estão empenhadas em destruir esse país e implodir qualquer manifestação de inteligência, saúde e criatividade. O obscurantismo absoluto tomou conta do mundo. Não há saída!

O filme “Contatos Imediatos do IV Graal” foi uma tentativa de saneamento do Planeta. Nós ganhamos aquelas cinco batalhas, mas não ganhamos a guerra. As forças reativas reagiram, venceram e dominaram tudo. E eles são tão sem-vergonhas, que até o Bispo do Rio de Janeiro está fazendo campanha de doações para manutenção do Cristo Redentor! Os patrocinadores sumiram, depois dos Jogos Olímpicos, talvez tenham percebido que quem manda lá naquela imagem são os traficantes ao redor. A Universidade também está com a cotação baixa: as verbas para expansão, bolsas, alimentação, crescimento, pesquisa, etc, desapareceram. Daqui a pouco vocês alunos também vão perder o "patrocínio", ou seja, o ensino Federal vai passar a ser pago. Eu não sei se seria uma má ideia, porque um dos grandes problemas que eu vejo nas instituições públicas é o fato de que estão cheias de gente ruim que não pode ser mandada embora. E o nível da nossa Educação é um dos piores do mundo! No filme Contatos Imediatos a primeira batalha é da Universidade e nós metemos bala em tudo! Mas não matamos todos!

Não tem saída! Eu vou fazer contato com Darth Vader e vou convocar os extraterrestres para bombardearem a Terra! E não vai ser com aqueles fogos de artifício que mataram umas trinta pessoas ontem no México, não! Vai ser com Bomba Atômica, pra não sobrar nada! Eu também não tenho patrocínio para meu filme e meu time de vôlei. Meu nome é Toninho Buda, não é Toninho Odebrecht e eu não faço parte de nenhuma quadrilha de assaltantes. Nós estamos condenados ao desaparecimento e à extinção. Panelaço é palhaçada, não adianta nada! Cogumelo de Zebu, como diz o Ventania: cogumelo atômico neles!

Entrevistado: Arthur Lobato (10 de setembro de 2016)

Arthur Lobato: Meu nome é Arthur Lobato. Estou aqui colaborando com a Maria e com o João. Antes de mais nada, vou mostrar o que é filme. Esse daqui é o filme 35 mm. Esse é o que passa no cinema, e que antes colocava na máquina fotográfica, é o mesmo filme. Junto com o 35 mm, sempre existiu o 16 mm. Porque ele é 16 mm? É porque o tamanho dele é metade de um filme 35 mm. Então, muitas vezes, a pessoa tinha esse filme de 35 mm, que tem as grifas, duas grifas, cortava ele ao meio, claro, com a máquina, e fazia o filme 16 mm. Os furos dão certinho na grifa para puxar o filme e ele é metade. O filme 16 mm já vem

com a banda magnética. O filme 16 mm com a banda magnética tirou o Nagra, o gravador de áudio, foi que os repórteres cinematográficos americanos fizeram a cobertura da Guerra do Vietnã. Aquele filme, “Corações e Mentes”, foi todo feito com a filmadora 16 mm, a CP. Cheguei a trabalhar com essa filmadora na Globo, em 1980.

Na década de 1950, eles fizeram o 8 mm. O 8 mm era metade do 16 mm. Foi uma câmera 8 mm que filmou o assassinato do Kennedy, aquelas cenas todas tremidas. Ai chegamos na década de 1960, no Super 8. O Super 8 era um filme melhor que o 8 mm, mas ele também era mais ou menos metade do 16 mm e um quarto do 35 mm. O filme Super 8 vinha dentro de caixinhas e colocava dentro da filmadora. Era caríssimo um filme desse, 3 minutos. Colocava na filmadora, filmava, e, depois, quando revelava, trazia ele aqui. O Super 8 é Ektachrome, ele é diapositivo, é um slide. Então, ele não tem negativo. Quanto mais você passa um filme Super 8, mais ele arranha. E a gente fazia a montagem no olho, igual aquelas fotos do Eisenstein. Eu tinha uma régua e uma tabelinha, porque 24 quadros é um segundo. Então, você media na régua, 24 quadros, tantos centímetros, um segundo. E ai você podia fazer uma edição matemática, só no papel. Hoje, tudo é mais fácil. Tem Adobe Premiere, tem Final Cut. Essa é a maquininha que a gente chama de moviola. A gente punha o filme aqui, vinha aqui a grifia dele, a engrenagem agarra aqui e vai passando o filme. Tem que ficar na grifia certinho. Esse é o equipamento básico que tinha que ter, projetorzinho – que levava para a casa dos amigos, colocava lençol na parede, ia nas comunidades. Eu tenho uns três projetores, mas eles não têm lâmpada.

Maria Barra Costa: Como eram feitas essas exposições?

Arthur Lobato: Você tem que pensar como tudo começou. Eu tinha uma avó, todo mundo tem que ter uma avó rica. Eu pedi a ela, sempre gostei de fotografia, tinha câmera. Ai meu primo tinha uma câmera de filmar, ia muito ao cinema, morei mais da metade da minha vida no Rio. Minha mãe era carioca. Minha avó me deu uma câmera, menor que essa. Então, eu juntava a minha mesada, trabalhava, fazia estágio, economizava, e comprava um cartuchinho Super 8, tinha umas ideias, reunia uns amigos e fazia uns filmes. Reunia na casa deles e a bagunça começava. Tinha também o cineclube, o CEC, que funcionava na Galeria Pio XII, e a gente via muito filme. E quem tinha vontade ia fazendo. Tinha um monte de gente na época que fazia filme, Valtinho, Sebastião, João Mota, o Décio Lopes, que era veterano e crítico de arte. Tinha essa cultura de cineclube. Entrei na UFJF em 1976, estudante de filosofia, fui do D.A, e a gente passava filme proibido, “Encouraçado Potemkin”, cinema novo alemão. Até estive semana passada em Campinas e encontrei com um amigo meu, o Jader. Ele era do DCE na época, e a gente estava lembrando dessas épocas. E o Super 8 vem nessa viagem, de a gente

querer ser cineasta, fazer filmes. Ai teve os festivais de Super 8 em Juiz de Fora, quando a Funalfa fez. Eu já tinha uma produção, sempre fiz produção independente. Ganhou uns premiozinhos lá, mas tinha pouca gente concorrendo também, até era mais fácil. Hoje todo mundo tem uma câmera, todo mundo faz vídeo. Mas antigamente era isso aqui, uma câmera na mão, uma ideia na cabeça, uma grana pra comprar filme e revelar, a moviola e o projetor. Depois, quando veio o VHS, a gente filmava os filmes na parede, tem algumas fitas na parede, tenho algumas fitas VHS ai. Mas o problema do Super 8 é esse, os filmes tem muita emenda. Então, antes de passar em qualquer projetor, tinha que fazer uma revisão, se não o filme entrava e queimava e não tinha cópia, né. E fazer uma cópia de Super 8 na época era uma fortuna.

MBC: Onde você comprava os filmes?

AL: No Zé Kodak. Tinha o Abib ali na Pio XII também que eram as lojas de fotografia. O filme Super 8 entra dentro do esquema do comércio. Era mais caro, mas era um *hobbie* das famílias. As pessoas filmavam a família, viagem. Só que a gente queria fazer filme, contar história. Eu tive uma oportunidade muito grande quando, em 1976, a gente começou a fazer um trabalho com o “Boca da Zona”, do Ademar Salomão (ele até faleceu, era irmão da Margarida Salomão). Era um grupo que misturava poesia, vídeo. Então a pessoa dormia na peça, vinha um cenário com a nuvem, um filme projetado. Ganhei um prêmio na Bienal de São Paulo, em 1977, com a animação que eu fiz. Ganhei também um prêmio de animação direto na celulose, na Mostra de Arte Universitária de 1976 e esses filmes Super 8 aí. Mas o objetivo não era ganhar prêmio não, era fazer filme, sabe. E eu passava também nas comunidades. Quando eu estudava lá tinham umas meninas que pediam para passar de noite lá. Continuei filmando em Super 8, 16 mm, entrei em televisão, trabalhei 33 anos com jornalismo. Até agora, isso tem 43 anos já. Mas eu tenho uma câmera, faço filmes ainda. Meu filho comprou uma câmera e fiz um trabalho em 4K. Só que agora eu só filmo o que eu quero. Cansei de fazer o que os outros querem que eu faça. Quero agradecer essa presença de vocês dois aqui na casa, lembrar do passado.

MBC: Como começou a sua relação com o cinema?

AL: Vocês vão ser os primeiros a saber. Na realidade, como minha mãe era carioca, eu nasci em Juiz de Fora, a gente passava metade da vida no Rio. Meu avô e minha avó moravam em Copacabana. A gente lá, né, menino do interior de Minas, os primos da gente tudo surfista, tudo descolado. Então, não tinha nada para fazer, a não ser caminhar na praia de manhã e ir ao cinema. No Rio, naquela época, só em Copacabana, tinha uns 40 cinemas. Então, eu ia vendo muito filme, pensando. Eu tinha um tio também que morava nesse mesmo prédio e era

tradutor da Herbert Richards, então ele tinha um projetor 16 mm e ele passava os filmes em inglês para fazer a tradução. Muitos desenhos que entraram na televisão em 1968, 1969, eu já tinha visto, e meus amigos falaram que eu era mentiroso. Então, a vida da gente é essa, superar a ingratidão humana. E aí, foi quando dava vontade de filmar também, é tão legal, agente quer contar umas histórias. Então, eu pedi a minha avó, todo mundo tem uma avó rica, então ela comprou pra mim uma câmera Super 8 em 1973. Ai fomos fazendo um monte de filminho curto, uns roteirinhos, aquelas coisas de menino. Depois, teve o “Boca da Zona”, nós fomos no Rio, apresentamos esses trabalhos no Parque Laje. Em 1977, eu fiz uma viagem ao Nordeste, peguei o valor de São Francisco, subindo até a Bahia, em Petrolina e Juazeiro. E fui documentando isso. Comecei a fazer umas coisas meio ficção, quando era menino, mas sempre tive esse viés do documentário. Acho que o documentário foi a veia que me levou realmente depois para o jornalismo, e que eu continuo até hoje. Toda viagem que eu faço, levo minha câmera, faço umas fotos, uns vídeos, pelo prazer de filmar mesmo. Filmar é muito gostoso. O bom é que todo mundo hoje pode filmar. Antes, era meio a elite. A elite e os cara dura. Em Juiz de Fora, teve esse pessoal que eu falei também, o Valtinho, o João Mota, o Décio Lopes, o Augusto, o Marcelo Mega. A gente era uma turma que era do Super 8 porque não tinha dinheiro. Aqui em Belo Horizonte tinha o pessoal do cinema, o Ricardo Gomes Leite, os Ratton, que não considerava quem fazia Super 8 cineasta. Então tá bom, a gente não queria ser considerado por eles. Continuamos fazendo o nosso trabalho até hoje. Os cães ladram e o Super 8 roda.

MBC: Porque você acha que existia esse preconceito com o Super 8?

AL: Tudo na vida é uma questão de vaidade. O Super 8 era uma coisa bem anarquista, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Era bem radical, bem assim, igual meu amigo me falou, bem udigrúdi. E esse pessoal era tudo mais certinho, mais formal. Então, eram os caretas e os malucos, acho que é por isso esse preconceito. A gente fazia e tudo, não queria lucro, não queria ganhar dinheiro.

MBC: Quando você começou, tinha alguma pretensão de virar jornalista, de trabalhar com isso?

AL: Não, as coisas na vida começam com frustrações. Eu queria ser jogador de futebol, mas era ruim de bola, ai não deu. Queria tocar guitarra, bateria, não deu jeito. Ganhei uma máquina fotográfica, comecei a tirar fotos e vi que me dava bem. Peguei uma câmera, comecei a filmar e vi que me dava bem. Depois de umas tentativas frustradas, a gente encontra o caminho. Eu queria mesmo era curtir, filmar as coisas, registrar, deixar as ideias. Cada ano da sua vida, você tem um projeto mental e tem uma ideia. Minha meta era em cada

ano que eu vivesse, eu pudesse transformar o que era a minha ideia naquela época em uma obra, em um filme. Então, tem as minhas ideias, quando eu tinha 15, 16, 17, 18 anos. E isso não volta mais, porque o que você foi você não volta a ser. E tenho esse materialzinho guardado.

MBC: E você fez um filme a cada ano com essa ideia?

AL: Não, eu fiz vários filmes ao longo de cada ano. No ano de 1977, quando eu fiz o Nordeste, partindo lá do Pirapora e tudo, foi uma marca daquela época. Quando, em 1974, a gente reunia os amigos, fazia o filme curtinho, a gente fazia o filme de 3 minutos editado já. Combinava de o cara entrar no boteco, pedir uma pinga e o cara dava um copão por R\$ 1 o copo. O cara levava o copo desse tamanho. Era brincadeira, bem cinema mudo. Já filmava e já tava editado, quando revelava. E aí a gente entra na questão do corte. Vem as noções do cineclube, de Eisenstein. Peguei muitos livros do Eisenstein sobre edição, montagem. Tem até aquele “Da Revolução à arte, da arte à revolução”, que é uma bíblia em termos de montagem, a montagem por oposição, a montagem tonal, por contraste. Comecei a trabalhar nisso. O meu filme “Sobradinho”, que eu fiz em 1978, quando eu fiquei lá quatro meses de Remanso até Juazeiro. É aquela música do Sá e Guarabira, “adeus Remanso, Casa Nova, Sento-Sé Pilão Arcado, Sobradinho adeus”. Eu fui lá e filmei, isso eu tenho no Youtube. Agora, faz parte do passado. Tudo tem um início. Isso foi me levando para a filmagem, tudo, para as oportunidades de trabalho. Quando a gente vê, passaram 43 anos.

MBC: Que tipo de cineasta e de cinema te influenciou?

AL: Primeiro, é o Glauber Rocha, que é o cara mais doido que eu conheço. Aquele filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, aquela montagem que ele faz do sertão, do coreto. Aquilo é tudo Eisenstein, tudo que a gente via no cineclube, no cinema mudo alemão, filmes franceses, cinema novo, Rossellini. Outro que eu era apaixonado, Pasolini, porque ele radicalizou na década de 1970, pegava uma câmera e fazia aqueles grandes filmes dele, “Medeia”, “Pocilga”, que eram filmes raríssimos feitos em 16 mm. E acho que Eisenstein que era todo o poderoso.

MBC: Em quais cinemas você ia na cidade?

AL: Eu ia em todos. O cine São Mateus, minha mãe falava que era muito barra pesada, iam os maconheiros. A gente frequentava ali no centro, o Central, o Palace, o São Luis que depois começou a passar só filme pornô. E o Excelsior que era um luxo. Até lembro que quando passou o “Submarino Amarelo” no Excelsior, eu tinha 12 anos e o filme era para 14 anos. Antigamente, tinha desses negócios também, você não via o filme que você queria não, você via o filme que a censura deixava você ver. Eu lembro mais desses cinemas.

MBC: Qual era a sua relação com Décio Lopes? Você o conhecia?

AL: Eu conheci o Décio em 1974, 1975. Além de ser crítico de cinema, ele era do cineclub. Ele era um grande agitador cultural, é um cara que não tava nem aí, falava o que pensava. E ele agregava muito as pessoas novas. Então, o Décio via os filmes, criticava, tem matéria minha que saiu no Diário Mercantil, em 1976, que o Décio cavou. O Décio era um grande referencial para quem amava cinema. Mas como a maioria das pessoas mais velhas, era totalmente louco, né? Eu falo isso, porque conheci ele, a Neusa, o filho dele, o Ernesto, que deve estar com mais de 30 anos. A loucura é no sentido da radicalidade do discurso. Muitas confusões, muitas discussões ideológicas, muita bebida, mas, no geral, o Décio era um grande formador. Mas, em geral, ele tinha muito essa questão social, porque veio do partido Comunista. Na época, ele não sabia não. Por exemplo, quando ele viu os meus filmes, ele falou ‘esses filmes são interessantes, mas tem que ter um cunho mais social’. Eu acho que isso foi batendo. Quando fui fazer o trabalho no Nordeste, principalmente, o “Sobradinho”, para mim, já era uma influência bem grande. Tem também essa questão. Apesar de a Guerra do Vietnã ter acabado em 1973, quando eu servi o exército em 1976, tinha uns papos dos Estados Unidos quererem mandar soldados brasileiros para Laos e Camboja. Então, a gente era muito ligado a esse cinema de resistência. E esse cinema de resistência, a gente vê que os documentários sobre a Guerra do Vietnã mostrando a realidade da guerra, o movimento hippie, que o filme “Hair” é a maior encarnação disso. Quando saiu aquele filme “Corações e Mentas”, em 1975, que foi todo feito com a câmera CP 16 mm, então eu falei: ‘a gente pode fazer muita coisa’. Porque você tinha uma condição técnica melhor e uma câmera que te dava mobilidade. As câmeras de cinema eram muito pesadas. Essa era a vantagem do Super 8, olha o design do Super 8. Essa câmera é altamente moderna, você põe aqui e “pááá”, apertava o gatilho aqui, focava aqui com essa mão. Você vê que ela tem um design, é uma câmera maravilhosa. E tem o *time*. Você grava um *take* de 5 segundos, ou dava um *take* em câmera lenta que era a metade do filme. Fazíamos essas programações visuais com o “Boca da Zona”, então, o que acontece...são muitas pessoas, tinham muitas tribos em Juiz de Fora que se cruzavam nesse caminho. Em 1973, compra a câmera, em 1974, 1975, esses filmes mais pessoais, em 1976, eu entro na universidade, começo a fazer o D.A. em 1977, o “Nordeste”, em 1978, “Sobradinho”, em 1982, eu fiz o “Punks de Juiz de Fora” já em 16 mm. Ai foi entrando o VHS e não tinha mais continuar filmando, porque o filme foi ficando cada vez mais caro e sumido. Os últimos filmes que você comprava só revelava no Panamá, ai o Super 8 ficou inviável. As tecnologias vêm pra isso. O VHS acabou com o Super 8, o DVD acabou

com o VHS, e agora o digital acabou com a câmera analógica, e o celular virou um faz tudo. Quem diria que você teria um telefone que fotografa e filma.

MBC: Você fez parte do CEC?

AL: Eu fiz parte assim, eu não era da diretoria, mas era um sócio ativo. Via as mostras, colaborava. Acho que é interessante saber o que é cineclube. Cineclube era um espaço onde você projetava filme em 16 mm, que era o circuito cultura, que começou na época do Instituto Nacional de Cinema, com Humberto Mauro, quando eles compraram uma série de projetores para as escolas. Humberto Mauro começou a fazer filmes educativos, e tinha em paralelo uma empresa chamado Dina Filmes, que comercializava para os cineclubes, para as entidades culturais, religiosas, para os Rotarys, os filmes clássicos na versão 16 mm. Então, a gente fazia essas sessões, tinha o grupo de estudo para falar de cinema, para discutir cinema. E se você está vendo filme, você quer fazer filme. Foi o que o Rossellini e o Godard fizeram. O Rossellini mostrou com os filmes dele que com uma câmera, uma atriz e um ator, você faz um filme. E o Godard mostrou que, com a montagem, você transforma o filme no ritmo que você quer, que é o “Acossado”. Hoje, você vê o filme e é normal, mas aquele filme é de 1963. Então, a gente sempre acompanhou esses revolucionários. Muitos filmes no Rio, muito Pasolini. E, hoje, ainda bem que temos tudo em DVD. Nem DVD precisa, é o *streaming*. Mas os filmes bons, você não acha. Pode ter Netflix, TV a cabo, mas os filmes bons, você tem que correr atrás. Pode ir no Youtube que você não consegue. Mas hoje está mais fácil. Você tinha que contar para as pessoas quando via o filme. Eu vi aquele filme do Pasolini, “Medeia”, em 1974, e só fui ver ele de novo em 1999. 25 anos depois. O filme tinha disso, passava, ou você via ou não via.

MBC: Você falou também das tribos de Juiz de Fora. Existia mais de um cineclube em Juiz de Fora, ou só o CEC mesmo?

AL: Só o CEC. E as pessoas que tinham projetor Super 8, né? Pessoalmente, eu tinha, o Marcelo Mega tinha. Acho que o Décio tinha um 16 mm. Então, a gente fazia umas reuniões, uns *happenings*. Na época, também tinha muito em moda projeção de slide. Você levava o projetor de slide. Antigamente, era difícil, hoje tudo é fácil.

MBC: Como eram essas reuniões?

AL: Acho que igual todo mundo. Juntava, fazia uma vaquinha, comprava cerveja, os carinhas ligavam pras meninas. Tinha que ligar para os pais das meninas, alguém conhecido para garantir que tava tudo certo. Esperava o pai ou a mãe de alguém viajar e pronto, estava feita a casa para a projeção.

MBC: Vocês projetavam filmes que vocês mesmos faziam nesses festas?

AL: Nessas festas, eram mais filmes da gente. Levávamos o projetor Super 8, o projetor de slide.

MBC: Você acha que o Super 8 contribuiu para que você fizesse cinema?

AL: Com certeza. Mesmo que os bam bam bam não considerem cinema, para mim, aquilo era cinema. Foi a possibilidade que eu tive. Se não, eu ia estar até hoje esperando fazer um filme 35 mm nunca feito, né? E o Super 8 tinha esse negócio, eu tinha que trabalhar quando estava na universidade, eu era monitor de faculdade, antes eu trabalhava de estagiário na firma do meu pai, ganhava dinheiro de mesada, economizava. Para comprar um cartucho de filme era muito sofrimento, e depois ainda tinha que revelar. Pelo menos, essa facilidade tinha. Comprava o filme em Juiz de Fora e revelava lá mesmo. Revelava assim, dava para a pessoa. Tudo era caro, fotografia era caríssimo também. A gente trabalhava mais com preto e branco, laboratório era mais fácil. Vocês até viram a fotos do Cartola e da Elis. Esse amigo meu, o Nicoline, trabalhava em jornal e sobravam uns pedacinhos de filme, e ele falava para gente. A gente viajava um final de semana com 4 fotos para tirar. Aquela da Elis foi daquele jeito, tinha uma foto, então, não podia errar. Cartola, a mesma coisa: foi o show no Pró-Música em Juiz de Fora. Hoje, eu saio ai e tiro 10 mil fotos, é uma beleza. Mas ai é que tá: eu tiro foto com a digital, mas sei enquadramento, diafragma, foco, profundidade de campo. Então, eu uso a câmera e faço a foto que eu quero. Depois que eu tiro, eu nem vejo a foto mais, porque tem que estar do jeito que eu pensei. Se estiver do jeito que eu pensei, está bom demais. Gosto de ver um ano depois. Agora os caras tiram foto e nem sabem porque deu foco no primeiro plano, porque que a imagem não ficou, porque a cachoeira fica torta. Essas pequenas coisas que são a técnica e que tem a ver com a estética. Na época, não tinha livro sobre cinema. Quando tinha livro, era caríssimo, uma fortuna. Então, acho que o cinema era a forma mais barata de você se aperfeiçoar e ser um autodidata. Então, depois de umas três pingas com mel e os outros falando que você é bom, você até acredita mesmo. Tinha que fazer bem feito. Você tinha que aprender e fazer bem feito, porque se errar, o preço que era um filme, o trabalho que aquilo dava, o sacrifício que você tinha que fazer.

Deixa eu contar uma história pra vocês, pra vocês verem como eu era bobo. Eu tinha que fazer vestibular, ia fazer para filosofia. Todo mundo da minha família achou que eu era doido, 'não tem mais salvação'. Mas como eu passei em primeiro lugar, dava pra passar em todo curso, virei um herói. Na época, tinha esses negócios: se o filho passasse no vestibular, dava um fusquinha e tudo. Ai minha avó falou que ia juntar com meu pai e comprar um fusquinha usado. Ai eu falei que preferia ganhar aquilo tudo em filme Super 8, porque queria fazer um longa. Obviamente, fiquei sem o fusquinha e os filmes. Depois vi uma entrevista do Glauber

Rocha, que foi a mesma coisa. A mãe dele falou que se ele passasse na faculdade de Direito na Bahia, ela dava um fusquinha. Só que o Glauber passou e vendeu o fusquinha e fez o filme dele, o “Pátio”.

Então ai você vê a desvalorização que você tem. Eu tenho um livro do Cartier Bresson, que é um dos maiores fotógrafos que eu conheço, e ele falou que veio de uma família aristocrática, e falou que ia ser fotógrafo. A família falou que fotografia não era profissão. A fotografia vem com esse desdém já. E você fazer filme Super 8, era uma coisa da juventude, uma palhaçada. Os pais hoje são mais interessantes, mas antigamente pai e mãe eram bem diferentes dos filhos, eles nunca iam entender o que eu estava filmando, o que eu estava fazendo.

Por outro lado, o grupo de amigos entendia, você tinha aquela sinergia. E é isso que possibilita você fazer o trabalho, as pessoas gostarem, acharem legal, você começa a sentir alguém, porque até então, coitado de mim...

MBC: Como era a questão de sair para gravar? Você saia com seus amigos? Tinha alguma ideia de roteiro?

AL: Esses primeiros filmes tinham um roteirinho. Aí, geralmente, eram os amigos mais chegados, o melhor amigo. Aí ele convidava a menina que ele estava paquerando para ser atriz do filme, aí tem outro querendo participar. Porque cinema sempre teve essa magia.

Eu estudei no Jesuítas muitos anos, 1973, 1974 e 1975 eu ainda estava lá, aí tinha um amigo nosso que o pai era dono de um hotel, então tinha as locações, as coisas caminhavam assim. Então, nos meus filmes, que eu produzia e filmava, a gente tinha a ideia, ensaiava e filmava. Só não tinha áudio, aí eu tacava música. O filme era música e imagem.

Na exibição a gente levava a fita cassete e eu fazia uma mixagem de trilha sonora, quando eu passar o “Sobradinho” vocês vão ter uma ideia de como que era. Mas então eu pagava umas músicas que representassem. É claro que como era uma coisa de Super 8 não tinha tanto essa preocupação com direito autoral, porque era uma curtição, nós não estávamos ganhando dinheiro com aquilo, o objetivo da gente não era gerir lucro, a gente não fazia sessão vendendo ingresso. Então a gente tinha liberdade. É claro que se você puder por um Pink Floyd em um filme seu, acredito que o filme vai ficar bem melhor.

Então o que a gente fazia era isso, pegava os vinis, gravava em fitas cassetes e chegava no dia da exibição e tocava o som junto, sincronizado. A fita cassete era a trilha sonora, que a música dava um complemento para a ideia que estava sendo exibida ali.

MBC: Então você não colocava a música no próprio filme?

AL: Não, porque isso era um procedimento caríssimo. E você tinha que ter um projetor sonoro, e projetor sonoro era a coisa mais difícil do mundo, caríssimo, era uma fortuna. Esses aqui já eram caros, mas o sonoro era coisa de outro mundo.

MBC: Como era o filme do Super 8? Era colorido? Tinha preto e branco?

AL: Era colorido. Existia preto e branco quando era 8mm. No 8mm eles mudaram o formato do filme, ele era um pouquinho mais quadrado e o Super 8 é mais retangular, inclusive a própria tela do Super 8.

Então os equipamentos do Super 8, você vê, já são de um material mais leve. As filmadoras de 8mm eram de metal. Os próprios projetores, você tinha a lâmpada de reposição. Você vê, esse projetor eu tenho ele há quarenta anos e funciona até hoje. Essa câmera aqui, quarenta anos, só não funciona porque está sem bateria, mas acho que se puser um filme aí ela funciona.

MBC: Quantas câmeras você teve?

AL: Eu tive duas. Tive uma que, quando eu estava fazendo “Sobradinho”, o barco virou e a câmera foi para o fundo, aí perdeu. Aí depois o meu primo me deu essa aqui, em 1976, ele já tinha passado dessa fase juvenil do Super 8. Eu filmei até o meu último filme com ela. Acho que o último Super 8 que eu filmei com ela foi em 1981, 1982. Não porque eu quis parar, mas porque o Super 8 começou a sumir e a ficar muito caro, aí era mais vantagem fazer em 16mm, foi o que eu comecei a fazer.

MBC: Você lembra se antes do Super 8 Juiz de Fora tinha uma produção de cinema mais efervescente?

AL: O que tinha lá era o Centro de Estudos Cinematográficos, mas eu já entrei na onda do Super 8. Tinha o Carriço, mas ele trabalhava com 35mm, cine-documentário. Eu até conheci o Carriço no final da vida dele, ele ficava na Halfeld batendo papo, falando que o Mello Reis ia ligar o teleférico que ia ligar o Morro do Cristo até o Parque Halfeld, aquelas histórias do Carriço. Eram pessoas que a gente sabia quem eram, eram pessoas folclóricas.

O movimento do Super 8 tinha pessoal com idade entre 16 e 17 anos.

MBC: Por que você acha que existe essa relação entre o cinema Super 8 e o jovem?

AL: Olha, bicho, veja bem, televisão é um saco, né?! Ditadura, não podia fazer porra nenhuma. Eu fui casar com vinte anos e tive que pedir autorização por escrito para o meu pai, senão não casava. Uma sociedade altamente reacionária, rigorosa, uma moral, costume, fora a lavagem cerebral do Jesuítas, então ou você faz alguma coisa ou você pira. Ou você abre o cabeção ou ele estoura.

Então eu acho que tem essa questão da juventude por causa disso. Você querer fazer alguma coisa, querer transformar, de querer deixar suas marcas, suas ideias. Por mais ridículas, por mais fracas, eram suas ideias.

Eu sou da época que você não podia por o dedo na televisão, se perguntasse por que é “porque eu estou mandando”, “cala a boca”, “é porque eu quero”, isso em casa, na escola. Menino não tinha moral nenhuma na rua. Agora o mundo está bom demais...

MBC: Como você fazia a montagem?

Olha, a gente fazia aqui no editor. Porque, geralmente, a tendência era você já fazer o filme na sequência. Então, se fossem vocês dois: plano geral em você, um corte em você. Então o filme já vinha praticamente editado.

Agora, quando a gente começou a fazer os trabalhos com o “Boca da Zona”, que era programação visual, a gente trabalhava aqui na moviola. Porque na moviola, como eu te falei, a gente põe o filme aqui e esse filme você ia passando. Aí então você ia rodando, passando a imagem aqui, aí chegava no ponto, você marcava aqui, aqui tem o ponto que você marca, dava um furinho no filme, você cortava aqui o filme, a cena que você queria, cena “A” e cena “B”. Aí no caso você fazia a medição por centímetros e você tinha tantos segundos. E tinha a coladeira, você podia colar com cola ou com durex especial que tinha a grifna.

Aí você tinha que ter muito cuidado nessa emenda, porque quanto mais emenda, mais problema teria o filme de agarrar no projetor. Porque esses projetores eram danados para agarrar e comer filme, você começava a passar o filme e ia tudo projetando, queimando. Então, tinha que estar bem montadinho e montava aqui, no que a gente chama de moviola. É super simples, a luzinha dela ainda funciona, apesar de ser uma luz de carro antigo, e aqui está a engrenagem, que está dura porque deve ter uns vinte anos que não pega óleo. Mas então era mais fácil, se bem que hoje ainda é fácil.

MBC: Como era o processo de revelação?

AL: Outra vantagem do Super 8, que influenciou muito na questão de custo, é que ele é um *chromo*, considerado como se fosse um slide. Então a revelação dele é só a revelação do *chromo*, ou seja, você revela o filme e ele já está pronto. E o processo tradicional não, você filma em negativo, revela o negativo, e depois faz a cópia em positivo, quando você faz a projeção. Então, o Super 8 tem essa vantagem do custo, mas tem a desvantagem, que quanto mais você passa o Super 8, mais você vai arranhando e destruindo ele e não tem o negativo original. E, antigamente, eu nunca ouvi ninguém que pegasse o positivo do Super 8 e fizesse o negativo, porque isso era uma fortuna. E a ideia do Super 8 é que seria um filme descartável, né? Por isso que depois de uma certa época, além das lâmpadas dos projetores estarem

sumindo, a gente evita de passar os filmes. Por exemplo, agora, o que eu queria se eu tivesse grana era ter uma verba para pegar o filme, escanear os fotogramas em 2K ou em 4K e trabalhar o fotograma igual fazem nesses filmes todos. Mas eu acho que faria isso com “Sobradinho”, que para mim é um marco. É um filme Super 8 que eu usei, se não me engano, uns 30 ou 40 cartuchos de filme, fiquei 4 meses. Peguei por Pirapora, descii Remanso, Pilão Arcado, Casa Nova, Sento-Sé, filmando o São Francisco acabando com aquelas cidades com a implantação do lago de Sobradinho. Isso em 1978. Tive uns problemas lá, porque as pessoas queriam saber o que você estava filmando e tal. E você não pode esquecer que, em 1978, ainda é um momento meio crítico na política brasileira. Em 1976, tem a Guerrilha do Araguaia, com todo aquele aparato, em 1977 é o Decreto 477, a demissão do Ministro do Exército. Na época, eu tinha uns 20 anos. Tinha um trabalho político, mas estava sozinho, não tava ligado a nenhum grupo, nenhuma cédula. Eu considero “Sobradinho” o meu melhor trabalho, porque cheguei lá quando o sertão estava virando mar. Então, dentro de uma fantasia que a gente tem que ter, se o Glauber termina “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, falando que o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão, “Sobradinho”, eu continuei essa lógica. A desapropriação, a exclusão, a expulsão, o ser humano tratado como gado, o que vale é o capital, o valor econômico. Então, tinha todo esse contexto aí, “Sobradinho” é um grande filme.

Tinha o Flávio Cândido, gente. Esqueci de falar do Flávio. Ele também era da nossa turma. Hoje, ele fez cinema na federal fluminense, fez um longa em 35 mm, que eu até vi em Ouro Preto. Tinha o Ângelo Atala, que era lá de Ubá, era médico. O Ângelo fez um filme excelente que chama “Lázaro”, pegando aquela história da bíblia. Ele era médico, estudava medicina e fez um filme altamente técnico. Depois, nunca mais vi ele. Talvez em um desses aeroportos da vida, igual eu encontrei com um amigo meu, o Jader, que era do DCE de 1976. Ele era oposição – ele era Centelha, eu estava mais afinado com a Libelu, Liberdade e Luta. Os anarquistas, trotskistas, etc. entravam. E tinha essas coisas também, os caras que eram politizados eram tudo partidão, stalinista, reacionário, chato pra caralho. Então, era difícil fazer uma consciência política naquela época. Acho que o cinema também me deu muito essa formação política. Você entender o que era a realidade a partir das situações que você vive, dos locais que você faz, quando você se desloca da sua zona de conforto de classe média, branca, morando em Juiz de Fora, passando 3, 4 meses no Rio, e vai parar no meio do sertão, sem luz, sem nada. Um cara com uma garrucha para comprar carne que vai comer hoje ou com uma garrucha para matar o cara lá que o patrão mandou. Os filmes do Glauber têm muito a ver com essa realidade, que, se pra gente era cinema, quando eu fui em “Sobradinho”, a

gente vê a realidade mesmo do brasileiro, explorado, humilhado, discriminado. Então foi uma lição de vida.

MBC: Depois do Super 8, você foi para a Globo?

AL: Eu comecei a fazer uns trabalhos em 16 mm, porque eu comprei uma câmera de 16 mm à corda. Era assim, o 16 mm também era uma câmera das classes médias da década de 1950. Eu comprei essa câmera à corda, fiz alguns filmes, fiz o “Punks de Juiz de Fora”, comecei a fazer alguns documentários. E, quando entrou a Globo em Juiz de Fora em 1980, eu sabia filmar com filme. Nessa época, foi a transição do filme para o videotape, para as câmeras portáteis. E os três primeiros que começaram na Globo fui eu, Papaulo (veio da fotografia, depois caiu no cinema) e o Marcelo Mega. Papaulo era outra tribo, ele era elite. Ele tem uma TV em Juiz de Fora que está administrando, uma TV a cabo. Mas Papaulo foi um dos melhores fotógrafos que teve no Brasil, levou o laboratório colorido dele para Juiz de Fora.

MBC: Você conhece o Mega então?

AL: Conheço o Mega, fizemos filmes juntos. Ele participava dessas sessões. Só que o Mega é mais sistemático. Encontrei com ele há uns 10 anos atrás, foi a última vez que eu vi ele. Parece que as pessoas não gostam de lembrar muito do passado, todo mundo com 16, 17 anos tem alguma história que quer esconder. Fala que eu mandei um abraço para ele.

MBC: Você acredita que Super 8 deixou alguma herança para Juiz de Fora?

AL: Eu queria te deixar claro que entrar para a televisão não foi vantagem para mim, foi necessidade, porque eu já tava com um filho na época. Inclusive, esse lance de ter entrado para a televisão abortou muitos projetos futuros que eu poderia ter se eu não tivesse, talvez, casado e tido filho. Mas como “se” não existe na vida, eu acredito que não, respondendo a sua pergunta. No Brasil, a gente vive uma questão muito grande que é a questão da memória. Eu lembro que na época, o Décio conseguiu um monte de filme Super 8 de quando tava fazendo a primeira reforma no Calçadão da Halfeld. Tem essas filmagens dessas transformações, as pessoas aprendendo a filmar. Agora, onde está esse material? Eu lembro que na época que eu ganhei esses prêmios, eu dei entrevista no Museu de Imagem e Som da Funalfa, com aqueles gravadores de rolo. Onde é que está isso? Devem ter jogado tudo fora. Os filmes do Carriço que quase explodiram no Museu Mariano Procópio, se não fosse a Martha Sirimarco com todo o trabalho que ela fez. No Brasil, não tem interesse de preservar essas coisas. Acredito que quem tem o Super 8 é gente igual eu, que filmava, o filme era nosso e ficou com a gente. Agora, esses filmes que talvez pertenceriam a alguma entidade devem ter sido jogados fora. Aliás, quando eu vim para Belo Horizonte e passei em frente à TV Alterosa, a quantidade de filme, cinedocumentário que eles faziam, jogados nas calçadas. Ou seja, não tem interesse em

manter a nossa memória. Hoje, graças ao Youtube, graças a essa questão das nuvens, do cyber espaço, você pode até conseguir algumas coisas que sobreviveu, de alguém que guardou, que deixou em uma mala. Super 8, acho que não tem mais nada em Juiz de Fora.

MBC: O que era o “Boca da Zona”?

AL: “Boca da Zona” é o “Asdrúbal Trouxe o Trombone” de Juiz de Fora. Durou um ano, um ano e pouco, foi uma estrela cadente. O Ademar morreu também, alcoolismo, ninguém gosta de lembrar dessas coisas.

MBC: Em relação ao festival, o que você se lembra, como foi a sua participação na Mostra?

AL: Eu sei o seguinte: nessa época aí, em 1979, eu já estava na faculdade e tudo. Eu estava no S.A e teve um cara, o Ismair Zaghetto, ele assumiu a Funalfa e começou a revolucionar lá, e queria fazer alguma coisa que atingisse a juventude. Porque lá tinha os feudos, o Zé Luis Ribeiro com o teatro, o outro com aquilo. Não sei porque resolveram fazer essa mostra de Super 8. Como eu já tinha uma produção desde 1974, eu já tinha bastante material. Como eu não tinha nada a perder, coloquei os filmes na mostra. Na realidade, acho que ganhei alguns prêmios também, porque tinham poucos filmes participando. Para mim, foi legal. Mas, assim, eu nunca fiz um trabalho com objetivo de participar de mostra, ser premiado. Foi o contrário: porque eu tinha o trabalho, e teve uma mostra, as pessoas falavam: “Põe lá”. Então a gente põe, vamos mostrar esses filmes todos. Eu não lembro de ter ganhado o filme, talvez uns dois rolos de filme.

MBC: Como era o filme “Experiências de Animação”?

AL: Esse filme é interessante. Na época, a gente passava os filmes 16 mm, tinha um canadense chamado Norman McLaren, que fez uma série de experiências de animação, e ele trabalhou também fazendo desenhos direto na celulose. Eu tinha uns filmes Super 8 que ficaram desfocados, que as imagens não ficaram boas. Eu não lembro como eu fazia não, mas eu sei que colocava em um líquido, não lembro o que era direito, era mistura de água com terebintina, e isso tirava a imagem. Então, eu fazia as animações direto na celuloide, em cada fotograma. Em um deles, trabalhei com um negócio chamado “Letra Sete”, que transferia a letra para onde você quisesse. Eu fiz um filme só com “Letra Sete”. Ganhei um prêmio na mostra de Arte Universitária em 1977. Essa “Experiências em Animação”, fiz em 1976, nesse processo, tirando a emulsão e ficando só a gelatina. E nessa gelatina Super 8, fazendo a série de desenhos de cores. Esse ficou muito louco, ficou bem McLaren. Ele até existe. Fiz uma cópia no seguinte sentido: há uns 20 anos, eu projetei ele na parede e filmei, mas o que

acontece com ele é que a tinta que eu usei foi colando no rolo. Então, o rolo teria que ter um trabalho.

MBC: Como era o filme “Resquícius”?

AL: Esse “Resquícius” é muito interessante. Eu sempre curti muito a questão de animação. Então, peguei umas fotos antigas, do início do século, dos parentes da minha bisavó e trabalhava um monte de terra, cobrindo essas fotos e descobrindo. Tudo em *stop motion*. 24 fotos que você tirava dava um segundo, mas dava um efeito bem interessante. Esse é um curtinha, devem ter entre dois e três minutos.

MBC: Como era o filme “Fantasia Brilhante”?

AL: “Fantasia Brilhante” faz parte do projeto “Boca da Zona”, que era a concepção visual da peça chamada “Fantasia Brilhante”, que foi apresentada no Pró-Música, no Parque Lage (RJ), e essa cena aí é quando a personagem principal dormia. No cenário, tinha uma nuvem e, durante o espetáculo, a gente fazia a projeção em Super 8 do sonho da personagem, da fantasia brilhante. Tem umas cenas bem interessantes, um pombo saindo da roupa dela, dá uma bicada, surge uma estrela. A gente trabalhava muito essa questão da animação no corpo. Esse filme é bonitinho, vale a pena resgatar. A música do “Boca da Zona”. Eu aconselho vocês a procurarem o Carlos Carrera, é um cara que tocava um violão danado, mas está oculto em alguma sombra de Juiz de Fora. Ele era o principal compositor, junto com Ademar Salomão.

MBC: Como era o filme “Evolução Loucura Metafísica no Ser Humano”?

AL: “Evolução Loucura Metafísica no Ser Humano” é muito legal. Eu fiz em 1975. Esse foi roteirizado com os amigos e tudo. Era um cara que era a fim de uma mina, e a mina vivia sumindo. Tinha muita trucagem, tipo “Jeannie é um gênio”. E tinha, na época, quando eu era novo, um filme chamado “Nacional Kid”, que tinham os incas venusianos. Esses incas venusianos, quando o Nacional Kid acertava, eles viravam uma massa de cal. Esse filme é interessante porque eu estava estudando filosofia, a evolução da loucura metafísica no ser humano é um excelente título. Tem uma cena que tá o Vinicius, o Vinição, um jornalista, amigo meu do Jesuítas, ele vai no telhado, porque a moça apareceu no telhado, tipo “Jeannie é um gênio”. Ele deita com ela, vem o sol, eu coloquei trilha sonora, aquela música do Pink Floyd, “Careful with That Axe, Eugene”, que é uma hora que tem um grito. Então, ele tá lá deitado com a menina, a música, e, na hora que ele olha para a menina, ela derreteu. Tem só a forma dela assim no telhado, entra aquele grito do Pink Floyd. Isso assustava a galera na época. Pessoal falava: “esse cara é doido”, esse filme era engraçado. Fiz quando eu tinha 17 anos. A dificuldade em arrumar namorada está retratada nesse filme.

MBC: Como era o filme “Nordeste – Povo, Artesãos, Arquitetura”?

AL: O “Nordeste” é um marco. Porque “Nordeste” foi quando eu me propus a fazer uma viagem ao Nordeste, mas partindo de Pirapora, pegando o vapor de São Francisco, até chegar em Recife. Fui registrando isso a partir de uma série de conceitos, de categorias. Arquitetura, o artesanato, a população. Na época, o Ademar Salomão e o Carlos Carrera, que eram do “Boca da Zona”, fizeram a trilha sonora. Então, o filme é de edição. Usei muita moviola, é um filme que conta uma história de uma viagem de uma forma bem lúdica e com uma trilha sonora maravilhosa. Era a amizade: eu filmava pra eles, eles faziam a trilha. Esse também valia o resgate.

Eu posso olhar com calma os VHS que eu tenho aqui, fazer uma cópia e mandar para você. O Super 8, com a lâmpada boa, projetada na parede, fica igualzinho filme mesmo. Mas o que acontece, você passa pra VHS fica uma porcaria, de VHS para DVD perde mais ainda. É uma pena que a gente não tem o projetor aqui, porque a gente faria até uma sessão hoje. O que eu tenho aí, eu posso emprestar para vocês verem, não tem como exibir. Tem um aparelho especial, que tem uma caixinha que vai no espelho e faz o telecine do Super 8. O problema é esse. Qualquer filme meu, eu teria que fazer, antes, a revisão das emendas. Se não, o filme começa a agarrar todo quando põe no projetor.

MBC: Onde a mostra foi feita?

AL: Para falar a verdade, eu mal lembro da bagunça quando anunciou meu nome, os prêmios, porque eram tantas coisas que a gente fazia. Porque o que fica, na verdade, são os documentos históricos. Acho que em todas as entrevistas que eu tenho dado para o pessoal de comunicação, eles partem dos documentos que existem e o que existe é a mostra. E tudo isso que a gente fez alternativo, todas essas sessões, não tem registro nenhum.

Então, eu lembro que a gente fazia muita coisa e a mostra foi uma sessão mais pública, dentro de uma formalidade e tal. O que eu me lembro é isso, que eu ganhei uns prêmios lá e eu fiquei muito feliz, sabe?!

MBC: Você lembra se foi muita gente?

AL: Ah, eu não posso te falar não, porque eu não lembro.

MBC: Você chegou a participar de outros festivais?

AL: Eu ganhei um prêmio na Bienal Internacional de São Paulo em 1977 com um desenho animado, com Fernando Rocha Pinto. Ganhei um prêmio na Mostra de Arte Universitária em 1977, que é um desenho direto na celulosa, chamado “Vôo”. Depois que eu entrei na televisão ganhei muito tapinha nas costas, parabéns, fax...

MBC: A partir da mostra surgiram novas relações? Você fez algum amigo?

AL: Todo mundo que estava lá eram os amigos, ali era a “ADA”, “amigo dos amigos”, acho que eu não conheci ninguém nessa mostra, só serviu para a galera falar: “é, vamos fazer mais filme”. Era muito pequeno Juiz de Fora, eram muito poucas pessoas.

MBC: Hoje em dia você ainda trabalha com vídeo?

AL: Eu trabalhei com televisão trinta e três anos. Depois de trinta e três anos eu recebi aquela carta falando que meu serviço é ótimo, mas que não iam precisar mais dos meus trabalhos. Isso foi em 2013. Comecei na Globo em abril de 1980 e saí da Rede TV em abril de 2013, trinta e três anos. Só que eu tenho um trabalho paralelo de psicologia focando a questão da Saúde do Trabalhador e agora estou trabalhando mais nessa parte de psicologia. Mas, todo evento que eu vou, eu tenho uma câmera, e eu levo ela em todas. Então, eu vou lá para Manaus, filmo o Rio Amazonas. Vou pra Cuiabá e filmo, eu faço meus documentários igual eu fazia na época do Super 8. Só que eu não edito nada não, pego o material todo, junto ele e ponho no Youtube, em um canal que é só meu, porque eu não quero que ninguém veja isso, é só para mim.

O Super 8 sempre começou com essa questão do prazer de fazer as coisas, você fazia as coisa por prazer, sem objetivo. Você não fazia para ganhar prêmio, para ser famoso. Eu fazia as coisas que eu queria fazer, que me dava vontade, que me dava prazer. Eu acho que esse lance de filmar é a coisa mais maravilhosa que tem. Foto, filmagem, vídeo, eu trabalhei com HD, já fiz uns trabalhos em 4k também, mas de tanto que eu trabalhei obedecendo ordem, agora eu só faço o que eu quero. Meus vídeos atualmente não têm sentido nenhum. Eu estou dentro do avião, vejo algumas coisas e filmo. Vou lá em São Paulo e a ponte está iluminada, eu filmo. Então, é como se fosse um caderno de viagem, folhas soltas. E eu nunca vou parar de filmar. Você pode falar “e quando sua máquina estragar?” Aí compra outra. Só quando morrer mesmo, porque filmar é bom demais.

Mas agora, você não sabe o que é filmar. Você pegar essa máquina, saber que só tem três minutos, que ali tem seis meses de economia. Então quando você põe o olho, dá o foco e disparava, o barulhinho que a máquina fazia. Vamos fazer uma dublagem aqui que essa é a corda. Olha só, essa máquina aqui eu falei para vocês, ela é uma 16mm a corda. O procedimento do Super 8 é o mesmo, você pegava, enquadrava, olhava e, olha o barulhinho.

E o procedimento do Super 8 é o mesmo desse aqui de 16. Você pega o filme virgem, põe aqui, passa ele aqui, igual eu passei aqui. Agora, o que é uma máquina mecânica, né? Foi com uma máquina dessas que os vietnamitas filmaram a versão deles da Guerra do Vietnã.

O Marcelo Mega, esse amigo nosso, tinha uma maquininha de revelar filme 16mm que era uma vasilhinha, toda trançada. Outro dia eu vi um documentário sobre a Guerra do Vietnã e

eles revelando, filmadora a corda, filme preto e branco e eles revelando ali, filme manual, ou seja, não precisa de pilha, não precisa de bateria. Quantos anos tem essa máquina aqui? Noventa? Esse barulhinho aqui que é o gostoso. Isso acabou, né?

E aqui está em velocidade baixa, está em dez. Vou por na velocidade normal, 24 quadros. E três minutos que vão rápido. E quando você queria fazer uma câmera lenta, um *take* era meio filme. Mas você vê, uma câmera de noventa anos atrás com câmera lenta. Olha a velocidade, porque para a câmera ser lenta o filme roda rápido. Foi uma época. Quem viveu, viveu. Quem não viveu, está aí a reportagem, para mostrar um pouquinho do como é que era. E nada se compara com a projeção de um filme Super 8 com uma lâmpada nova, com seu filme saindo do laboratório. Show de bola! Só que de tanto que vai passando os filmes, vai arranhando, vai perdendo a cor.

MBC: Você perdeu muito material com o tempo?

AL: Não, meu material está todo aí. Só que não tem como passar, nem tenho tempo. Mas, quem sabe um dia.

MBC: Seu trabalho na TV era de cinegrafista?

AL: Repórter cinematográfico. Fui diretor do sindicato dos jornalistas, vice-presidente do sindicato, diretor da federação dos jornalistas. A gente tinha uma participação política, e eu acho que isso tudo está na base do Super 8, nessa questão de você ver o mundo de uma outra forma. Na realidade, quando você está filmando, você não está filmando para você, você está mostrando para os outros o que seus olhos estão vendo. Pode ser uma denúncia, pode ser uma reportagem, pode ser um documento, pode ser uma fantasia, pode ser um trabalho com animação. Então você está vendo o mundo de outra forma e quer que as pessoas vejam o mundo dessa mesma forma. E a forma disso é através da imagem. Então hoje em dia é um prato cheio.

E ainda tem cara que consegue desfocar uma lente que tem foco automático. Desfocar sem querer, né? Porque não sabe. Antes você tinha que saber o foco, tinha que saber o diafragma, você tinha que calcular. De tanto você ver filme, você queria fazer aquela estética, fazer aqueles enquadramentos, aqueles planos. Eu lembro quando a gente passou “O cidadão Kane”, eu acho que a gente viu esse filme quatro vezes na sequência, de tão maravilhoso que era. E é diferente, você encontrar com os amigos, estar vendo um filme. Hoje, mesmo que você veja filme em casa, em uma TV de alta definição, não é a mesma coisa, porque era projetado e a película tem essa questão da transparência. Você vê que o próprio cinema digital, que é ótimo, mas você vê que o preto não tem a transparência de um filme em

película, então acabou o cinema, né? Então, está aí o digital, que chamam de cinema, mas para mim o cinema é isso aqui, filme.

MBC: Deveria ter muita frustração quando se filmava e depois se via que tinha sido feito errado.

AL: Aí que está a questão. Como a gente não tinha grana, não podia errar. Eu, pessoalmente, perdi muito pouco material. Porque o filme, mesmo sendo Super 8, saía do meu bolso, em um sacrifício danado, você não ia dar mole, né?! Então você conferia tudinho, asa do filme, fotografia, luz. Claro que os primeiros que eu fiz em 1973 e 1974 davam problema. Esses filmes, que saíam desfocados ou que tinham muita luz e você não sabia que tinha que por um filtro, que eu tirei emulsão para fazer aqueles outros, então nada se perdeu. Mas esses do nordeste, só o que ficou lá no fundo do São Francisco se perdeu, o resto está tudo aí, conservados.

MBC: Esses filmes do nordeste tinham um cunho social?

AL: É, acho que a partir de 1976, quando eu entrei na faculdade, você já conhece um monte de cara para te ensinar marxismo, aí você entende melhor as relações sociais. Apesar de o cara que me ensinou marxismo, que era o Jorge Pantera, encontrei com ele dez anos depois, em 1986, e ele era um ferrenho neoliberal, mas ele tem a sua parte na formação. E dentro dessa formação política, a gente entende que essa realidade social que é oculta pelos meios de comunicação, pela mídia, ela teria que ser denunciada, e eu acho que a melhor forma de denunciar essas mazelas sociais, essa pobreza, essa miséria e, ao mesmo tempo, essa alegria de se viver dentro de uma realidade que é a comunidade, eu acho que o cinema alternativo cumpriu essa função.

Então, “Sobradinho” já foi uma proposta política mesmo, de mostrar uma realidade de um projeto que envolvia um grande lago para eletrificação para as indústrias e a realidade dos agricultores, dos camponeses, que são retirados de suas terras sem ter nenhuma compensação financeira, através de polícia, oficial de justiça, mandado de busca. Essa é a realidade do Brasil até hoje se a gente for ver e eu acho que o cinema alternativo vem com essa função, mesmo que em Super 8.

Essa aqui era uma câmera top de linha, Cannon 814. Acima dela tinha a 1014, ela fazia fusão, era a única câmera Super 8 que fazia fusão, ela voltava o filme. Aqui no punho a gente colocava as pilhas, eram quatro pilhas pequenas, e a pilha que ia fazer o motor funcionar. Aqui é o visor, ao lado do visor a gente aperta aqui. O filme vinha nessa caixinha a prova de luz. Você punha o filme aqui. Aqui ela já reconhecia automaticamente a asa do filme. Aqui é o zoom, vai para frente, a tele, *wide*, a grande angular. Aqui eu fazia a câmera lenta.

O filme Super 8 a gente filmava em 18 quadros, para render mais, em vinte e quatro quando era filme sonoro. Aqui tem os filtros também, dois e quatro.

E aqui a gente passava para manual. Eu puxo aqui e rodo. Porque quando eu olho no visor tem uma tabelinha do diafragma lá em cima, que vai de 1.4 até 22. Então eu já sabia, para fazer um pôr do sol, se o automático da câmera dava 5.6, eu tinha que passar para 11, 22 para fechar dois, três pontos para o pôr do sol. Então se a gente errava em um filme, no outro, não podia errar mais. Então só dela ter essa questão do diafragma manual já dava para fazer um trabalho de fotografia. E o foco, porque o foco aqui era manual. E a manha é sempre essa, você fecha na teleobjetiva, dá o foco, porque vai estar focado da teleobjetiva até a grande angular. Porque a tendência do pessoal é pegar a câmera e ir fechando e quanto mais fechado, mais desfocado. Então se você fechasse já no final, focasse, você tinha foco total. Eram as pequenas coisas que a gente tinha que fazer. Você vê, essa lente é 1.4, uma lente bem clara para a época. E a lente dela vai de 7,5 a 60, o que seria uma lente de, mais ou menos, 20 a 120. Dá para fazer muita coisa.

O editor tinha a função de fazer o corte. Igual eu falei para vocês, a gente coloca o filme aqui e quando chegava na cena que você queria corta, apertava aqui e fazia um furo no filme. Então, esse furo no filme é a sua marca de entrada e de saída. Aí a gente cortava ele com a tesoura e tinha montadeira, que depois você pegava o outro pedaço do filme que você queria, cortava e emendava. Essa aqui é a coladeira, que tem um buraquinho para enfiar a grinfã, de um lado e do outro. Essa aqui é de durex, então tinha um durex especial que já vinha com um furinho. Esse era o melhor, você emendava aqui, punha o durex e estava colado. Ou então tinha a outra de raspar, você raspava um pouquinho aqui, punha uma cola e colava assim por cima. Eu tenho muito filme que foi colado nisso aqui há quarenta anos atrás. Então, a cola solta. Então qualquer filme meu eu tenho antes que passar por uma moviola, se eu tivesse o durex eu até faria. E essa cola tem que ficar muito boa, essa emenda, porque se não você não conseguia passar no projetor. E eu fazia corte de um segundo, então tem filme meu de vinte minutos que tem cinquenta, sessenta emendas. Era um trabalho bem minucioso, bem demorado.

O projetor é o mesmo procedimento. A gente pega a roda de filme, põe aqui, a outra circula, você liga ele, ele aquece, a luz funciona. Esse aqui funciona, só não acende a luz. Aí o filme entra aqui, é exibido e é recapturado aqui. Você pegava o filme aqui, punha aqui, aí aqui o projetor já tinha um cortezinho para dar entrada nele aqui. Você pegava, cortava um pedacinho, punha aqui e aqui acenderia a luz. Teoricamente ele teria que puxar o filme, mas tem que dar uma limpezinha nele, o filme entra aqui, sai por aqui e é projetado. A lâmpada era

de filamento. Então, você deixava ela aquecendo. Se você ligasse direto na lâmpada fria ela queimava. E aqui você rebobina. Aqui o *standard* é o normal, é o 8. Esse aqui é o 8 e o Super 8. O Super 8 é single 8. E aqui está falando que está rodando em dezoito quadros por segundo.

Uma câmera dessa aí seria hoje algo em torno de R\$5.000,00. Um projetor nessa faixa de R\$5.000,00 a R\$10.000,00. Era caro. Essa aqui minha avó que me deu e meu primo que me deu. Essa aqui eu comprei, devia ser umas 500 pratas, porque ela não tem nada. Você via o filme aqui, você adiantava, colocava a cena que você quer, igual a moviola. A moviola é automática, aqui é manual.

Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão.

Entrevistado: Álvaro Lobo (14 de outubro de 2016)

Maria Barra Costa: Qual foi o seu primeiro contato com o cinema?

Álvaro Lobo: Com cinema? “Tom e Jerry” (risos), Mazzaropi, os filmes que passavam no Cine Palece. Domingo de manhã tinha o “Tom e Jerry”, que era a matinê, a tarde costumava ter filme Mazzaropi e outros filmes do gênero.

Mais interessado mesmo por cinema foi na época da Galeria Celina. Estava lembrando da época da Galeria Celina, ali foi uma época de muita efervescência artística na cidade, acontecia de tudo, tinha exposições para todo lado e vários cursos sobre cinema. Tinha o Rogério Bitarelli, que foi um grande incentivador de cinema em Juiz de Fora, o Décio Lopes. O Rogério trazia vários cursos para a galeria, montagem de filme, aprender a mexer com moviola, tempo de cinema. Então ele dava uma aula sobre cinema legal, um apanhado muito bom, coisa que não tinha naquela época, não tinha na universidade, não tinha em lugar nenhum, onde você pudesse aprender sobre cinema, alguma coisa mais profissional. E ali, realmente, naquela época, que eu vim a tomar mais contato com cinema, com fotografia. Fotografia eu até tinha mais contato porque meu pai fotografava, então eu já me interessava pelo laboratório, por aqueles saís que usavam, pela revelação feita a mão na câmara escura. Então eu sempre curti cinema, e a Galeria Celina foi um ponto forte na cidade.

MBC: Você lembra quando começou a frequentar a Galeria Celina?

AL: Final da década de 60 e eu acho que durou até 1974, 1976, por aí. Depois começou a acabar, não tinha mais incentivo, foi perdendo, repressão era forte na época, então os donos da

galeria já estavam grilados com a repressão, Rogério Bitarelli caiu na clandestinidade, foi embora, foi fazer luta armada... E aí acabou a Galeria Celina e ficou realmente um vazio na cidade com a falta da galeria.

MBC: Como funcionava a Galeria Celina?

AL: Funcionavam cursos também. Era uma galeria de exposição de artes, mas funcionavam muitos cursos, promoviam cursos de cinema, de gravura, de serigrafia.

Depois da Galeria Celina teve aquele cinema pequenininho que fizeram do lado do Cine Central, só passava filme de artes, filmes importantes, filmes que não eram do grande público, da massa. Passavam bons filmes ali.

Era no próprio prédio do Cine Central. Você entrava pelo lado e fizeram uma salinha, acho que com cinquenta lugares. Ali passava Buñuel, passava a galera toda da época, mas depois acabou também, como tudo que é bom vai acabando, né?!

Depois teve a galeria de arte que era antiga capela do Stella, mas ali era mais dirigido às artes plásticas, não tinha ligação com cinema, não me lembro de nenhum filme. Teatro teve algumas vezes lá, teve alguns *happenings*.

MBC: Quem você conhecia na cidade de mexia com cinema na década de 60 e 70?

AL: Era o Décio, o Rogério Bitarelli, Marcelo Mega, não estou lembrando de outros agora.

MBC: Tinha um evento que vocês faziam na casa de uma pessoa para exibir filme?

AL: Não, normalmente, pelo o que eu lembro, fazia mais na própria galeria, na Galeria Celina que sempre passava filmes, estavam sempre descolando bons filmes e passando lá.

MBC: Que tipo de filmes passavam lá?

AL: Cidadão Kane, Buñuel, passavam todos esses artistas e diretores mais importantes, Terra em Transe, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Morte e Vida Severina. Todos esses filmes que apesar da repressão da época se passava filmes conscientizadores da massa, coisa que hoje em dia com toda a liberdade não se tem essa busca cultural, essa profundidade, hoje não se encontra mais. Principalmente por parte da mídia, um incentivo a isso, um incentivo à divulgação da arte, hoje a mídia divulga aquela coisa mais rasteira, sem profundidade, mais direta simplesmente, sem alcançar alguma coisa além do melodrama.

MBC: Então na época existia uma divulgação, pela Funalfa, por exemplo?

AL: A Funalfa nasceu mais ou menos no fim da Galeria Celina, inclusive foi através da Funalfa que o Marcelo Mega e eu conseguimos fazer aquela filmagem da congada. A Funalfa patrocinou a filmagem, os rolinhos de filme que eram caríssimos, três minutos cada filme. Hoje em dia você fala em três minutos e não é nada, aquela época você tinha que contar os segundos da gravação porque o filme era caro e rápido.

Então nessa época quando eu encontrei essa congada lá em Piedade do Rio Grande, me interessei pela coisa, era uma coisa que a gente da cidade não via, não tinha conhecimento, não se falava, chamei o Marcelo Mega e fomos lá na Funalfa, conversamos e conseguimos descolar câmera, filme, gravador eu tinha. Fomos para lá no ano seguinte e fizemos toda a filmagem da congada, ficamos três dias filmando, acompanhando eles para todo lugar, inclusive na intimidade, quando eles iam lanchar, encontrar o rei dentro da casa ou a rainha que eles iam buscar, aí nós entrávamos filmando tudo. Inclusive tinha documentação antiga, com mais de cem anos da congada que ficava guardada na casa do chefe da congada. Foi um trabalho bem interessante, bem legal de ser feito e em uma época em que não se conhecia isso, não era divulgado.

Aí nós conseguimos também publicar as fotos naquela revista do José Carlos de Lery Guimarães, se chamava Momento, e aí a capa da revista foi uma foto da congada e uma reportagem de várias páginas. Um trabalho bem interessante que eu acho que valeu para divulgar o folclore, divulgar a congada. Eu lembro que na época eu fui procurar na biblioteca coisas sobre congada e não se encontrava nada, se encontrava verbetezinhos única e exclusivamente dizendo, principalmente, que a congada era uma maneira que a igreja tinha arrumado de equilibrar o poder dos fazendeiros e dar certa folga para os escravos, permitia que eles fizessem aqueles três dias de festa, foi uma coisa que a igreja entrou e mediou para eles não se rebelarem.

MBC: Você disse que conseguiu os rolinhos de filme na Funalfa?

AL: Não existia a Lei Murilo Mendes, então a coisa era você ir lá “cantar” e convencer de que a ideia era boa e de que valia a pena botar um dinheiro ali, e aí nós conseguimos. Depois fizemos a montagem do filme na moviola. Eles [a Funalfa] tinham uma sala de cinema legal com moviola, com câmera, iluminação, uma sala bem equipada, um material legal. Nós não tínhamos material de edição.

MBC: E a sua câmera?

AL: Não era essa câmera. Eu não sei se era da Funalfa ou se era do Marcelo. Eu estava com uma câmera fotográfica também, que era uma câmera boa, e o gravador. A câmera fotográfica e o gravador era nosso, a de filmagem eu não lembro se era da Funalfa ou se o Marcelo emprestou.

MBC: A câmera Super 8 que vocês usaram era sonoro ou usava o gravador?

AL: Era sonoro. E era colorido, espero que não tenha mofado, porque está gravado há tanto tempo sem ninguém mexer.

MBC: E como foi o processo de edição, do roteiro, vocês fizeram um roteiro antes?

AL: Não, fomos fazendo mais pela plástica e pelas sequências das danças, dos dias, do significado das danças. Foi uma montagem bem aleatória. Nós tínhamos poucos conhecimentos cinematográficos. Sabíamos mexer numa moviola, sabíamos montar um filme, o que era um roteiro, mas tudo bem amador.

MBC: E como você começou a fazer cinema? Essa foi sua primeira experiência?

AL: Essa foi a primeira.

MBC: Antes você mexia com fotografia?

AL: Não. Eu sempre gostei de fotografar, tinha a influência do meu pai. Eu curti fotografia, os amigos curtiam fotografia, mas profissionalmente eu entrei mesmo nas artes plásticas com pinturas, quadros a óleo, eu estudei no Rio.

MBC: Você morou no Rio quando?

AL: Eu não cheguei a morar muito lá, não. Foi em 1971. Em 1971 eu fiz minha primeira exposição na Galeria Celina, depois fui para o Rio. Aí em 1972, 1973, acho, princípio de 1970, participei do Salão de Verão no Museu de Arte Moderna, era um salão importante.

Naquela época a arte pipocava em todo lugar do Brasil, muito mais do que hoje, não tem nem comparação. No Salão de Verão eram mais de três mil pessoas que iam se escrever, tentar um espaço lá, depois selecionavam nove ou doze. Era um salão muito legal, muito importante para a época.

Eu estudava lá no Rio com o Ivan Serpa, com o Bruno Tasso, e eu ia e voltava toda semana.

MBC: Você lembra da Mostra de Super 8 de Juiz de Fora?

AL: Eu estava no Brasil, mas eu não lembro da Mostra, não fui. Eu fiquei sabendo, mas devia estar em Juiz de Fora na época, devia estar no Rio, alguma coisa assim.

MBC: O Mega te falou que ia escrever o filme?

AL: Falou, achei legal, mas eu não sei qual foi o resultado, se foi apreciado, se o pessoal curtiu, eu acho que sim, porque era uma coisa bem diferente para a época, você não via essas festividades filmadas, não tinha reportagens sobre isso.

Aqui em Ibitipoca teve nos anos 80 um festival de congadas, aí reuniram congadas de toda a região e alguém deve ter filmado.

MBC: E esse filme passou em outros lugares?

AL: Eu acho que passou, na época ele passou em muitos lugares, mas não me lembro onde. Passou em escolas, foi convidado por algumas escolas, tudo em Juiz de Fora.

MBC: Como surgiu a ideia do filme?

AL: Era uma coisa que não era vista em lugar nenhum, não tinha divulgação maior de congada, era uma coisa restrita às cidadezinhas que tinha congada e pronto, não se divulgava

para as grandes cidades. Nem literatura sobre, não se achava quase nada, não tinha nada a respeito do que era a congada.

MBC: Você fez muita coisa com Super 8?

AL: Eu fiz muitas coisas com Super 8 e foi até com essa câmera aqui. Depois eu usei muito Super 8 para filmar meus trabalhos na Arábia Saudita, eu morei lá cinco anos e fiz muitas obras de vitral, cúpulas, cúpulas grandes com duzentos metros quadrados em vitral. Então era toda uma produção, uma logística para transportar, para fabricar, para instalar essas peças com duzentos metros quadrados, colocar aquilo no alto da casa, e eu filmava todo esse trabalho até com essa câmera aqui que é uma Magsound, uma boa câmera, com vários recursos.

MBC: Você pode mostrar a câmera para a gente?

AL: Olha, é uma câmera que pode ser manual, com velocidade, abertura do diafragma, distância, distanciamento, ela tem macro, normal, tem tele, pode ser manual ou automática e tem o *slow motion*, você pode filmar em *slow motion*.

MBC: Todas elas tinham *slow motion*?

AL: Sim, todas tinham. Mas aí um filme de três minutos passava a um minuto e meio, dois minutos, quase impossível usar isso, prejuízo total.

MBC: Você lembra quanto custava o filme?

AL: Olha, eu não lembro, mas era caro. Talvez fosse, hoje, equivalente a uns R\$50,00 ou R\$60,00, apesar de ser um produto que estava no mercado. Era caro fazer uma filmagemzinha.

MBC: A revelação do filme vocês fizeram onde?

AL: A gente levava para o Zé Kodak, ele mandava para São Paulo e demorava uns quinze a vinte dias. Pegamos o filme e fizemos a edição na Funalfa, acho que eram quinze rolos de filme.

MBC: Qual o tempo de filme?

AL: Montado, acho que tem uns nove minutos. De seis a nove minutos.

MBC: Vocês fizeram entrevistas?

AL: Era a festa, e nós entrevistamos os chefes da congada, os reis e rainhas, foi um trabalho bem legal.

MBC: Seu contato maior era com as artes plásticas?

AL: Sim, com as artes plásticas. O cinema foi mais pontual, foi neste caso e depois nos meus trabalhos.

MBC: Você perdeu muito material de Super 8?

AL: Tudo. Eu perdi tudo. Minha casa pegou fogo e eu perdi meu arquivo todo. Essa casa aqui do sítio, foi em 1998. Eu trabalhava aqui e não tinha luz elétrica e a gente usava vela, aí eu saí de noite para Juiz de Fora e devo ter largado uma vela acesa, era uma casa antiga de pau a pique, toda de madeira. Eu tinha voltado da Europa, da Arábia, do mundo e tinha vindo morar aqui, então eu tinha todo meu arquivo aqui, de fotografia, de filmes, reportagens. Nossa, foi terrível porque tinha reportagem da Arábia Saudita, da Itália, um monte de revista, jornais de Juiz de Fora, Tribuna de Minas, Diário Mercantil e aí perdi meu arquivo todo. Minhas coisas e livros, livros de artes, terrível.

Eu trabalhava na Arábia sempre com artes plásticas, com vitrais, com as cúpulas. Eu fiz oito cúpulas na Arábia Saudita e perdi toda a documentação disso, sobraram algumas fotografias, porque sobrou um saquinho de negativo que estava na cozinha. Na cozinha tinha bancada e eu tinha guardado essas fotos ali em baixo da bancada. Na véspera, eu estava vendo com uma menina amiga minha umas fotos antigas, guardei, aí sobrou, mas sobrou muito pouca coisa, a maior parte “dançou” mesmo. Eu tenho uma coisa ou outra no meu computador também.

MBC: Em algum momento você teve intuito de trabalhar com cinema?

AL: Eu trabalhei profissionalmente em Roma na cenografia, pintando cenário, ajudando na construção, montagem, era o maior barato, você pintava uma casa hoje e amanhã envelhecia ela toda. Muito legal a experiência dentro de um estúdio grande. Fiz uma “pontinha” em algum filme, fiz figurante em alguma coisa. Cinema é uma coisa maravilhosa, é lindo, é mágico.

MBC: Quando você morou no exterior?

AL: Eu morei na Arábia Saudita de 1980 a 1985, depois morei nos EUA, morei em Nova Iorque, morei na Califórnia. Em Nova Iorque eu comecei trabalhando como motorista de limousine, trabalhei com um pessoal legal lá da Wall Street. Eu era motorista de uma senhora, maior barato. Ela era muito doida. A única limousine vermelha que tinha era dela. Era interessante que chegava seis horas da tarde, em Wall Street, na Broadway, começava a encostar aquelas limousines preta, azul marinho, descia aqueles caras tudo de bonezinho, camisa branca, calça preta, gravatinha preta. E eu chegava com a limousine da madame, vermelha, de cabelo grande, calça jeans, vestido a vontade. Ela achava ótimo, um diferencial no Wallstreet aquela mulher. Depois fui embora para a Europa, me fixei na Itália, nos anos 87, 88. Me fixei em Roma, aí lá voltei a trabalhar com vitrais, fui trabalhar com cinema, comecei a trabalhar com as artes, tive uma experiência muito interessante que foi a participação no Centro Social ocupado e de autogestão, que é um movimento *underground* na Europa, porque lá realmente a coisa realmente funciona, funciona de maneira muito legal,

então a galera ocupa locais em desuso e em Roma nos tínhamos o Forte Prenestino, que era um forte militar que tinha sido construído pelo Vaticano, antes de o Vaticano perder Roma. Construiu dezenove fortes desse em torno de Roma e depois perderam, ficaram só com o Vaticano, então estes forte ficaram abandonados e sobraram hoje uns dois ou três, dois estão em uso militar e esse nós ocupamos e fizemos um centro social. E ali tinha shows, exposições, o próprio “Ratos de Porão” fez show lá, na turnê que fez na Europa ele fez no circuito alternativo, circuito *underground*, fez nas ocupações. Uma coisa muito legal que existe na Europa, o *underground* tem vida, tem produção própria, tem um movimento autogestido que é muito legal e funciona muito bem.

MBC: Aqui no Brasil você chegou a participar de algum movimento desse tipo?

AL: Aqui não, particularmente, não. Aqui participava mais do movimento artístico, da galeria. A gente discutia, falava contra a ditadura, mas movimento ativo mesmo, não. Fiz depois, quando voltei para cá, que aí comecei a me dedicar à luta pela legalização das drogas, porque era papo que a gente só batia nos anos 70. Se eles continuarem com isso daí vão criar uma criminalidade louca no Brasil, como a história da Lei Seca nos EUA. Aí quando voltei para cá nos anos 90, em 1994, tudo aquilo que a gente conversava estava aí, crime organizado, guerra de gangue, guerra por ponto, a mesma história da Lei Seca nos EUA, os gângsteres, a repressão, a corrupção que gera, então eu vi que estava aqui, estava acontecendo, nada se estava fazendo, entrei numa de agitar com o pessoal e descobrir pessoas que eram a favor da legalização também e comecei a participar, a promover, organizar a Marcha da Maconha, ir para o Rio engrossar o caldo lá da Marcha, então politicamente é onde eu tenho mais militado. Aí com candidatura a deputado federal, a vereador, colocando a folhinha da maconha no santinho, coisa que na época foi o maior “auê”, um candidato sair com a folha da maconha impressa no santinho no princípio de 2000 era uma coisa que chocava a sociedade. Eu brincava que eu não distribuía santinho, eu distribuía capetinha. Continuo nessa luta, esse ano as coisas ficaram um pouco paradas nesses movimentos, foi tudo engolido nessa guerra da Dilma com direita/esquerda e poderes, e aí esses movimentos ficaram mais parados, mais submersos. Mas estamos aí, vamos continuar que a coisa continua cada vez pior.

MBC: Você saiu do país por causa da ditadura?

AL: Não, não teve nada a ver. Foi mesmo convite de um amigo, um rapaz libanês, o Kalil, ele tinha fugido da guerra do Líbano para o Brasil e veio parar em Juiz de Fora. Nos conhecemos, ele gostou do meu trabalho, se interessou, ele queria voltar para o Líbano ou para perto do Líbano e me convidou para ir para a Arábia Saudita. Aí ele descolou um visto e eu fui para lá. Fomos para lá e produzimos bastante. Depois ele ficou lá e eu vim embora.

MBC: Onde você comprou essa câmera?

AL: Comprei na Arábia Saudita. Deve ter custado mais de mil dólares, na época, na década de 80. Estava começando a usar o vídeo, mas ainda se usava muito Super 8. Ela era mais prática, apesar de que quando chegou o vídeo e a quantidade de imagem que você conseguia ter era muito melhor o vídeo, aí tomou o lugar.

MBC: Porque você usava a Super 8?

AL: Era o que a gente tinha à mão. A 16mm era mais difícil, era uma câmera mais profissional ainda, era mais difícil de conseguir essas câmeras. Na época que a gente fez o filme ainda não existia o vídeo, nessa época, anos 70, ainda não tinha vídeo, o vídeo começou nos anos 80 pelo menos pra nós aqui no ocidente.

MBC: O filme foi gravado em que ano?

AL: Deve ter sido 1975, por aí.

Entrevistado: Marcelo Mega (12 de dezembro de 2016)

Maria Barra Costa: Eu queria que você me falasse como começou a sua relação com o cinema.

MM: Eu gostava muito de ver filme, né? E, por acaso, um dia, o meu pai falou que o irmão dele tinha uma câmera de 8 mm, que ele tinha comprado na Europa. Eles formaram, fizeram uma rifa, o pessoal da formatura foi de navio para a Europa, e lá ele comprou uma câmera de 8 mm. Eu não sabia que ele tinha essa câmera. Eu tinha 14 anos. Mas a gente via os filmes que ele projetava, antes. Depois aquilo passou e tal. Ai ele me deu a câmera de presente, comecei a filmar com aquilo. Muita gente fazia fotografia em casa, era comum, na época, o pessoal ter laboratório de fotografia. Meu irmão tinha visto na casa de alguém, viu como fazia, e ele me ensinou mais ou menos, e a gente via naqueles manuais, naqueles livrinhos, ai eu gostei daquilo.

MBC: Você se lembra mais ou menos quando foi isso?

MM: Em 1970.

MBC: Quando você nasceu e onde?

MM: Em Juiz de Fora, em 1956.

MBC: E o dia?

MM: Segredo, senão os signos me pegam. A pessoa fica: “que signo você é?”. Os signos não me têm, não adianta. Uma vez, eu trabalhava num banco de imagem, ficava o dia inteiro na

rua fotografando. Acredita? Tudo que eu queria. Ai o cara lá era experiente e tudo, ria e falava: “Pô, eu trabalhei em um jornal, e o cara só mudava os tijolinhos dos signos, de um lugar para o outro”.

MBC: Você participava de algum cineclube?

MM: A gente reabriu o CEC, que tava parado. Era da turma do Décio Lopes e tudo. Quando eu entrei para a faculdade, conheci o Waltinho e o João. O Décio já conhecia eles. A gente queria um cineclube, porque a gente gostava. A gente via tudo quanto é filme que passava em Juiz de Fora.

MBC: Vocês viam onde esses filmes?

MM: Palace, Central, Festival, Excelsior, São Luiz. Tinha o Rex no Mariano, que ia lá para ver reprise, que a gente tinha visto no Centro. Tinha o São Mateus, no São Mateus, o Instituto Maria não funcionava mais como cinema, acho que são esses. A gente via todos os filmes, assim, a gente descobria autores que ninguém nunca tinha prestado atenção. O Reichenbach, por exemplo. Ele era tido como pornochanchada. A gente foi ver o que é isso. Tá passando uma pornochanchada. Ai a gente falou “não, esse cara é legal, esse filme é bom”. Era “Leela Emi”, se eu não me engano. Acho que era.

MBC: Mais o que vocês viam?

MM: Juiz de Fora só vinha filme ruim. Era difícil um filme americano dito bom, era muito difícil. A gente via o que passava, o que tinha, não era tanta coisa. Era mais “007”, *bang bang* tinha muito pouco, espaguete italiano tinha, a gente via porque era da época. Mas os grandes diretores, a gente só via quando promovia mostra, a gente alugava os filmes em distribuidoras especiais, que tinham os filmes de arte, entendeu? Aí no cineclube, a gente alugava isso. Tinham várias pessoas privadas que distribuía filme em 16 mm, exatamente para alimentar esse mercado de cineclube. Tinham todos os clássicos de cinema, e as embaixadas também tinham, emprestavam grátis. A embaixada americana emprestava filme, uma época a alemã começou a emprestar, ai depois aqueles cineastas alemães que ficaram famosos... (problema no áudio)

As embaixadas emprestavam filmes, tinham muitas distribuidoras privadas com filmes de 16 mm, acho que eles existiam exatamente para alimentar mercado de cineclube.

MBC: Como foi a reabertura do CEC?

MM: Quando eu morei no Rio de Janeiro, me falaram para procurar o Décio Lopes. Um dia, eu fui na casa dele e tudo, ai ele falou: “Lá em Juiz de Fora, tem a turma do Waltinho, fulano, beltrano, o Augusto”. O Augusto, eu estudei com ele no cursinho, sei quem é, os outros eu já vi na rua. Aí, quando eu entrei pra faculdade, eles estavam lá, o Augusto, o Waltinho e o João,

tudo na mesma sala. O Décio falava: “junta com eles, reabre o cineclube”. Aí era mais fácil reabrir o cineclube, o CEC, que já existia, já tinha tudo registrado. Aí a gente atualizou as atas e tudo, porque o cineclube já existia, a gente entrou pra sócio. Tinha uma estrutura para isso. Os DAs e o DCE tinham verba para isso, para fomentar cultura, sabe? Eles estavam acostumados a emprestar para cineclube, com certeza, já emprestavam pro CEC antigo. Eles davam dinheiro pra gente alugar o filme. Às vezes, dava dinheiro pra ônibus, para ir no Rio e voltar. As salas eram emprestadas do DCE. Geralmente, as salas eram do DCE, eram na galeria Pio X.

MBC: As reuniões funcionavam lá?

MM: Reunião, a gente não fazia, só ia ver filme.

MBC: Tinha alguma discussão depois do filme?

MM: Muito pouco. A primeira fase do CEC, eu acho que fazia isso. A gente não. Eu acho que era o espírito da época. Tinha mudado já, as coisas tinham mudado muito. O pessoal ia, via filme, geralmente, eram mais ou menos as mesmas pessoas que iam: 20, 15, 30 pessoas. Algumas mostras variavam. Por exemplo, a embaixada do Canadá emprestava tudo do McLaren e da turma do McLaren. Eram filmes muito curiosos, interessantes. Essa mostra foi no Sesi, na Rio Branco, e lotou

MBC: Então vocês faziam mostras?

MM: Essa parte é boa de você conversar com o Waltinho. Walter Sebastião Barbosa Júnior mora em Belo Horizonte, trabalha no Estado de Minas. Ele que pegava as listas que a gente conseguia, seja dos privados ou das embaixadas, e aí ele montava. Tem a turma do McLaren, vamos fazer, ele que organizava mais essa parte. Então, a gente pegava assim, fazia algumas mostras, tentava fazer uma coisa mais temática. Ou então, às vezes, eram filmes avulsos mesmo.

MBC: Porque o CEC acabou?

MM: A gente funcionava na galeria Pio X. o DCE tinha um monte de sala lá ainda. O DCE mudou para Constança Valadares. Engraçado, a Galeria de Arte Celina. Acho que o DCE alugou onde funcionou a Galeria de Arte Celina, aquela sala também. Aquela sala não fazia parte do DCE. Depois, naquela parte do meio assim, o DCE alugou aquilo, fez um auditório e tal. Aí o DCE saiu de lá, acabou o contrato, e a turma do DCE perdeu a eleição. Acho que os novos não quiseram dar continuidade naquele espaço lá. Aí a gente ficou sem espaço, começou a desestruturar muito. Foi logo na mostra dos alemães, estava lotando, rapaz. Fassbinder. Pessoal todo, a gente viu tudo em 16 mm, não tinha nem chegado nas telas do

Brasil ainda. Tava lotando, vindo um monte de gente. Esses filmes vinham da Bahia, porque essa sessão do consulado ficava na Bahia, esses filmes vinham correndo o Brasil.

MBC: Como era feito esse empréstimo?

MM: Era por carta ou telefone. Tinha que fazer um cadastro, eles punham no malote, geralmente, era ônibus que trazia, e, alguns, a gente tinha que apanhar, não lembro porque. Tinha que ir no Rio, pegava aquele sacolão. Às vezes, era até 35 mm, pegava aquele troço, punha no bagageiro do ônibus e vinha.

MBC: No CEC, vocês tinham projetor 16 mm e 35 mm?

MM: Não, só 16 mm. O que tinha lá era um horrível que fazia muito *flicker*. Os DAs tinham projetor, entendeu? A associação cultural “Brasil – Estados Unidos” emprestava, mas o deles também já estava muito gasto e dava muito problema. Então, tinha, assim, muita gente tinha projetor. Acho que, depois, a gente acabou comprando algum usado, entendeu? Acho que é esse aí. Era comum ter venda de projetor usado, sabe? Em algum momento, a gente comprou um, que deve ser esse e funcionava melhor. Porque o que tinha aqui, dessas instituições, todos tinham problema, nenhum funcionava muito bem. 35 mm, o cinema emprestava de manhã. Normalmente, era o do Cine Festival, ou até de um cinema maior. Eles emprestavam, os gerentes emprestavam a sala, costumava nem pagar, dava só uma gorjeta para o projetista, e era também rodando o chapéu. A gente não gostava de cobrar e ter preço fixo. A gente achava que as coisas tinham que ser espontâneas, o pessoal tinha que dar a contribuição que quisesse dar. Se teve alguma bilheteria fixa em algum evento, eu nem me lembro, pode até ser que tenha tido, mas nunca teve. Então, tudo isso, assim, acabou não evoluindo, porque a comunidade tinha que abraçar mais. Então, perdemos a sede. Muita gente estava formando, mudando de cidade, saindo pra trabalhar, essas coisas assim.

MBC: Esse Cine Festival era o que?

MM: Cine Festival era uma sala de frente pra direita do Cine Theatro Central, do segundo andar, tinha um lugar grandinho, cabiam 100 pessoas. Era uma sala de apoio do teatro. Essa companhia resolveu fazer um cinema ali, um cineminha de 100 lugares ali. Teoricamente, ia passar filme de arte. Então, não passava só filme de arte. Então, passava filme de menos público, então quando eles emprestavam, era ali. Mas a gente já fez no Palace. Era da Franco Brasileira, acho que eu nunca fiz nenhuma foto lá dentro.

MBC: Qual a primeira lembrança que você tem do Super 8?

MM: Uma porcaria. Tinha o 8 mm, e, depois, surgiu o Super 8 com um quadro maior. Mas o 8 mm usava uma manufatura de filme muito nítida, tinha o grão pequenininho e tal. O Super 8

começou a ser um monte de experimentação de tipos novos de fabricação e industrialização, e eles tinha muito grão, não era um grão bonito.

MBC: Porque você usou o Super 8 então?

MM: Porque o outro foi sumindo, né? O 8 clássico foi sumindo, o 8 duplo foi sumindo. Tem um quadro maior, aí já vinha a câmera com som embutido, que você filmava e gravava o som ao mesmo tempo. Mas tinha também um japonês, que era o Single 8, 8 simples. A imagem era bem melhor, acho que era da Fuji, se eu me lembro, que a imagem era bem melhor. Mas o de pouca sensibilidade era bom, não era ruim não, o Super 8 de pouca sensibilidade não era ruim não. Isso tudo aqui é 8 clássico. Vai ficando aqui, vai guardando. Isso é tudo do meu tio aqui, da Agfa, isso é 8 clássico, abril de 1959. São os filmes de família do meu tio. Toda loja de fotografia vendia. Mais pro fim, já revelava de um dia pro outro, ia pro Rio rapidinho, ia e voltava.

MBC: O Zé Kodak não revelava?

MM: Não, porque tem que ter uma máquina, que o filme corre tudo dentro da máquina. Aí não compensa. Era tudo mais centralizado mesmo. Ferrania era uma fábrica italiana de filme, a Itália fazia câmera, fazia filme. Doideira, né?

MBC: Você teve alguma câmera de Super 8, Mega?

MM: Tive. Primeiro, foi a de 8 mm do meu tio. Vocês querem ver essas coisas? Depois, eu pego pra você ver.

A Secretaria de Cultura na época tinha uma Canon boa, imagem boa, lente boa. Aí, depois eu comprei uma no Projeto Rondon, quando eu fui em Manaus, comprei uma lá, mas muito simples. Não era excelente não, não tinha imagem boa igual a Canon da Secretaria de Cultura. Esse, o “Congada”, foi com a câmera da Secretaria de Cultura, porque o Joel Neves comprou uns filmes para gente. Joel Neves era secretário de cultura, professor de filosofia.

MBC: Você lembra quantos filmes chegaram a usar?

MM: Seis só. Eu não sei se eu filmei ele a 18 fotogramas ou a 24. Tem uns impressos que fala, tantos quadros dá tantos minutos, tantos metros dá tantos quadros. Depois eu posso procurar. Eu não sei se fiz a 24 ou 18, não lembro. Projetando, dá pra sacar, pelo movimento dos corpos.

MBC: Depois você teve outras câmera de Super 8?

MM: Não. Depois eu comprei uma usada em 16 mm.

MBC: Você foi quando no Projeto Rondon?

MM: Foi entre 1976 ou 1977, tinha dois anos de faculdade.

MBC: Você fez faculdade de que?

MM: De comunicação.

MBC: Antes desse movimento de Super 8 na cidade, havia um movimento de cinema?

MM: Não, só esses de 8 duplo e era tudo filme de família. Ninguém tinha feito nenhum. Eu não tenho notícia de ninguém que tenha feito filme com proposta de ser filme em 8 duplo, não. Nunca ouvi dizer, mas, antes, algumas pessoas tinham 16 mm, por exemplo, o tio da minha mãe, que regulava idade com ela, tinha uma de 16 mm, entendeu? Ele filmou a gente quando era criança, eu tinha até esse filme, um dia consegui passá-lo para vídeo. Pouca gente tinha, porque era caro, não era fácil mandar revelar. As câmeras de fotografia eram mais simples. Aqui em casa tinham quatro “caixotinhos”. Perdi todos. A gente era criança, “isso não presta mais pra nada”. Eu queria tê-los. Eu era criança, vi muito delas. As câmeras eram em formato de quadrado, a gente chamava de “caixotinho”, eram muito baratas. Quem tinha câmera mais cara, eram poucas pessoas. Então, poucas pessoas tinham câmera 16 mm, a não ser alguém muito aficionado. Esse primo da minha mãe tinha, não sei porque. 8 mm deve ter ficado mais fácil das pessoas terem, então, você vê em 1959, meu tio comprou uma, filmou algumas coisas, filmou a família. Eu me lembro da gente ir lá e projetar alguns filmes. Esse daqui deve ser um dos dele. Nem lembro mais. Ai passava os filmes, desenhos animados, os filmes engraçados, a gente ficava vendo. As pessoas compravam esses filmes. Depois, com o Super 8 também, as pessoas compravam algum desenho animado, em loja de fotografia, em loja que você comprava filme câmera, loja que ia revelar fotografia, como a Foto Ferreira, Zé Kodak, tudo isso. O Sansão prestava serviço, mas laboratório próprio, nem sei se prestava serviço para terceiros. Não era bem loja. Mas tinha loja que vendia material fotográfico, ali na galeria Pio X, onde o Zé Kodak trabalhava, chamava Castelândia. Acho que era do Abib, o Zé Kodak trabalhava com ele, e, depois, abriu a loja dele. Mas ele não mexeu com revelação não, mas vendia muita coisa de fotografia, talvez, vendesse filme, filtro cabo disparador. Lâmpada para projetor, ele comprava só pra gente. Praticamente, naquela época, eram as únicas pessoas que compravam lâmpada para projetor 16 mm era ele, que trazia pra gente. Essas lojas todas vendiam. Possivelmente, as grandes lojas também vendiam, como as lojas Americanas. Mas foi legal no final, que abriu uma loja, esqueci o nome, e eles tiveram o esquema com um laboratório. Essa laboratório abriu, acho que foi no Rio, você deixava o filme para revelar, e, em dois dias, já estava de volta revelado. Antes demorava mais. Acho que era do irmão do Sansão. Para revelar o filme do cinema, não. Ninguém tinha máquina de filme, era uma máquina muito grande, aquilo vai correndo, são máquinas longas. Eu vi na “Leader”, no Rio, como que era. Acho que a “Leader” nem revelava Super 8, era só 16 mm e 35 mm. Imagino que as de Super 8 não eram muito diferentes. Na TV Globo, eu vi a máquina que revelava os

filmes. Os filmes da TV Globo eram revelados lá mesmo, eram positivos diretos, saía como se fosse slide, filmava sem ser negativo. Eram umas máquinas, uns armários grandes, colocava o filme, ia andando sozinho e saía do outro lado. As TVs, então, revelavam lá mesmo. Não devia compensar, assim.

MBC: Qual foi o primeiro tipo de filme que você usou?

MM: Foi o 8 duplo, com a câmera do meu tio. Eu nem sei se tinha Super 8 na época. Sempre fui curioso com negócio de fotografia, meu irmão tinha visto. Um dia, meu pai falou isso: “o Anderson tem”, “oh, ele tem. Vão lá, vão lá”. No mesmo dia, a gente foi atrás dele, morrendo de medo do que ele ia falar. Ele deu a câmera pra gente com uma alegria.

MBC: Você filmava o que nessa época?

MM: Eu filmei a gente aqui em casa. Muito selfie, punha assim e se filmava. A minha irmã falava assim: “tudo eu, tudo eu”. Selfie chamava “tudo eu” na época. É verdade.

MBC: Você fazia filmes com roteirinho ou era só essa ideia mesmo de filmar o cotidiano?

MM: Eu fiz, sim. Acho que era já em Super 8. Era uma bobagem, nem me lembro mais. Tinha cena, tinha que chamar ator. O Tauci trabalhou, Pedro Paulo Tauci era ator do “Divulgação”, gente boa, deu maior força. Até dava uns toques, porque ele entendia de fotografia também. A gente estava fazendo umas coisas que não iam dar certo, ele falava: “Marcelo, é melhor você fazer assim”. A atriz era uma amiga da minha irmã que tinha feito teatro, tinha muito grupo de teatro em Juiz de Fora. Era uma bobagem.

MBC: Eram filmes de que?

MM: Era um relacionamento de amor. Chegava um ponto que terminava com um nó, sem solução. Era uma bobagem, não era uma coisa muito clara.

MBC: E a edição, Mega?

MM: Era tudo pré-editado. Legal que, depois, em televisão, o pessoal da televisão faz assim. Eles usavam filme, VT, então eles já procuravam fazer pré-editado, pelo menos, alguns. Eu sei que quando o Andrade deu treinamento pra gente, na TV Globo. A TV Globo deu treinamento pra gente, eu trabalhei como cinegrafista. Tinha um instrutor que passava nos locais para ensinar, a gente também ia ao Rio fazer alguns treinamentos. Então, ele contava isso pra gente, e ficava tirando onda com os editores, que, às vezes, mandava tudo prontinho, que o editor não tinha nem onde cortar. E era legal, porque televisão não dá tempo de você ficar cortando. Em Super 8, se você cortar muito, era ruim, porque um filme subia no outro para emendar. Depois, que veio aquele tape que você justapunha, mas eu acho que os tapes só justapõem direitinho no Single 8. No Super 8, o corte sempre fica metade, não fica entre um

fotograma e outro. Aquilo projetando fica feio, a emenda do Super 8 fica feia, você quase que vê ela passar na tela.

MBC: Como você começou a trabalhar na Globo?

MM: Foi quando a Globo veio para Juiz de Fora. Eu, Lobato e Papaulo. Eu trabalhava na Rádio Sociedade, aí, quando abriu a TV Globo, eu devo ter ido lá me oferecer. Foi assim.

MBC: O Super 8 ajudou de alguma maneira?

MM: Ajudou, porque, quando eu comprei a câmera em Manaus, vi que, através do tempo, foi melhorando. Eu lembro que, até aqui em casa, a minha mãe comentava: “olha como que tá ficando melhor”. A gente vai treinando, vai pegando prática. Fazia filme de casamento. Se a pessoa quisesse um orçamento barato, eram três rolinhos. Eles pagavam uma fortuna para fotógrafo, mas para fazer filme, pagavam muito pouco. Aí, fazia um orçamento de três rolinhos. Eu já conhecia o ritual, o roteiro de cada casamento. Eu já tinha o roteiro pronto na cabeça, ficava esperando a cena acontecer na minha frente. “Agora deve acontecer isso”, ficava esperando. O filme ficava pronto sem emenda. Na hora do sermão, tinha que ficar prestando atenção, filmava um pedaço do padre falando, fazia um corte, e ficava com aquela frase na cabeça, escutando o padre. Quando você via que o padre ia falar alguma coisa que coincidia com aquela frase, você continuava a filmar. Era assim mesmo, maior cena. Eu me divertia com isso, esse estresse, “pô, tem que dar certo, tem que sair uma frase que vai dar certo”. Tinha que ter algum divertimento para fazer aquilo. Foi depois que eu comprei a câmera. Geralmente, as pessoas só queriam o orçamento mais barato mesmo, pagavam mal, se quisesse cobrar mais, as pessoas não pagavam. E os filmes ficavam bacaninha. Depois, só emendava os rolinhos, ficava limpinho, bonitão. Não tinha muita gente que queria, não. Depois, a minha tia comprou uma Single 8 sonora, porque a minha era muda. Aí eu passei a fazer os filmes com a câmera dela, ela me emprestava sempre, aí já fazia com som direto. Por isso, tinha esse lance das frases do padre, já fazia com som direto. Aí depois, emendava. O projetor, você podia sonorizar nele também, fazer mixagem no projetor. Quando não tinha som, você comprava o filme que vinha com a banda magnética colada junto, você punha o som depois, aí era só música. A minha câmera era muda, eu já comprava com o som e punha a música depois. Quando a minha tia comprou a com som direto, eu aproveitava para gravar frases do pessoal falando durante a cerimônia, coisas assim.

Aí as câmeras dele estão todas comigo, tudo câmera alemã, alemãs e italianas. Aí em 1970 começou a chegar as japonesas, Nikon, Fuji, Canon.

MBC: Então você trabalha com fotografia?

MM: Sim, eu trabalho com fotografia. Eu parei, né?

MBC: Você trabalhou na Globo até quando?

MM: Fiquei na Globo até 1982.

Aqui, você põe o filme aqui, aí você enfia aqui, aí você tira aqui, isso aqui é para dar o foco, aí você tira o vidro despolido, porque a imagem projeta aqui, para dar o foco, aí você tira isso e enfia esse. Aí depois que você envia, você tira a tampa e o negativo está aqui dentro.

Isso aqui para fazer papel salgado é uma maravilha, porque a gente põe o negativo com papel salgado aqui, fecha e leva pro sol. Entendeu? Não, né?

É porque naquela época, papel para você ampliar, para você projetar o negativo e ampliar no papel, isso é mais recente, né? Antes era tudo contado, então as fotos eram do tamanho do negativo. Papel de ampliação começou mesmo em 1900, por aí.

É que eu gosto disso, aí eu já fiz quase todos os processos de fotografia que existem. Com albumina, com sal de prata, com dicromato de potássio, com sal de ferro (que são essas azuis que eu mostrei), técnica de viragem. Mas eu não consegui patrocínio na Lei Murilo Mendes e eu tive que parar, porque exige muita dedicação, exige uma dedicação imensa, toma muito tempo. O Museu Mariano Procópio não deixa pesquisar, aí você quer ir lá pesquisar para aprender e não pode, não pode mexer porque é uma velharia, são umas doideiras que não dá para entender, sabe?

Quer que eu pegue as câmeras para vocês verem?

MBC: Na Globo, você trabalhava com câmera?

MM: Já era vídeo. Eles tinham uma de filme, que a gente só usava quando viajava, porque acho que só tinha uma de vídeo na cidade, aí quando a gente viajava usava a de filme. Mas aí logo depois também eles trouxeram para cá uma câmera de cinema antiguíssima, modelo anterior ao que se usava. Na época usava era uma câmera própria para telejornalismo, para cinejornalismo, e já mais compactas e gravavam meu som direto, mas tudo simplesinha, tudo embutido, tudo ali dentro. A outra, não, era uma coisa mais antiga. CP, né, que chamava? Eu não sei nem se Juiz de Fora teve CP, que aí depois veio logo uma câmera de vídeo.

MBC: Quando você comprou essa câmera em Manaus você já pretendia trabalhar com cinema, fazer casamento?

MM: Já, porque com 14 anos, eu comecei com laboratório de fotografia e eu não tinha nenhuma ideia artística. O que deixou curioso foi “como esse ‘troço’ funciona? Como é que essa imagem se forma?” Aí eu gostava mais de era ficar experimentando no laboratório, eu gostava de fazer trucagem, que é projetar uma imagem em cima da outra para fazer fusão. Aí gostava dessas coisas e ficava doído procurando produto químico, mas não achava, olhava nos

livros aquelas coisas e ficava “Nossa! Onde eu compro sal de ferro?”, mas não achava de jeito nenhum uns “troço” desses em Juiz de Fora.

Aí depois que eu fiquei maior e podia viajar, eu ia nas cidades grandes, nas casas de química, e ficava procurando, mas mesmo assim não achava muita coisa. Hoje para você achar nitrato de prata, eu fui procurar outro dia, já está ficando difícil. Depois nitrato de prata eu comprava aqui em Juiz de Fora, porque esses laticínios usam, eles usam a 8%, mas eu ia em um e pedia a 12%, porque em fotografia usa a 12%, aí ele fazia para mim a 12%. Então eu cheguei a comprar muito nitrato de prata prontinho aqui, não tinha nem que comprar o pozinho para pesar, me facilitou muito. Aí outro dia eu fui lá, não tem muito tempo, não, tem um ano mais ou menos, mas o cara que está lá é outro, aí pedi para ele fazer para mim a 12% e ele não fez. Eu nem insisti muito, porque eu quero até mexer com essas coisas de novo, então tem que preparar tudinho, arrumar o esquema.

E papel sumiu, né? Na época, nos anos 1990, o dólar ficou mais barato e aqui em Juiz de Fora eu consegui comprar muito papel, papel francês, e agora você vai em papelaria em Juiz de Fora comprar um papel bom e não acha nada. Em cidade grande eu não sei como é que está, porque eu tenho um estoque de papel ainda. E algum outro papel eu tive de mandar trazer dos Estados Unidos, um amigo foi e falei “pô, traz para mim este papel aqui e tal”.

MBC: Em relação ao filme “Congada e Moçambique”, que passou na mostra, você lembra de onde surgiu a ideia de fazer?

MM: O Álvaro Lobo que conhecia lá, Piedade do Rio Grande, falou que tinha uma festa linda, que deveria ser filmado e perguntou se eu não queria filmar, falou “pô Marcelo vamos lá filmar, eu faço o som e você filma.”. E a gente foi.

Joel Neves ajudou, que era Secretário de Cultura, o professor de Filosofia, aquele professor que, quando você queria uma matéria opcional, a gente escolhia não pela matéria, mas pelo professor. E as aulas do Joel eram uma delícia.

Aí a gente filmou e não sabíamos nada da festa, só o Álvaro que conhecia, né? E ele ia me falando mais ou menos o que ia acontecendo, e eu fui filmando naquele estresse gostoso, entendeu? A coisa acontecendo na minha frente, seis rolinhos de filme, “botou” três para o primeiro dia e três para o segundo dia, e o Álvaro ainda falou “o segundo dia é mais bonito” e eu não achei. Aí quando chegou o segundo dia eu achei o primeiro mais bonito. Então, acho que a parte do primeiro dia talvez não tenha completado nem três rolos. E eu fui filmando assim, no susto, sabe? A festa acontecendo. A sorte é que é um ritual repetitivo, né? Então, como o casamento. Se bem que o casamento nem repete, cada fase é uma coisa. Mas a festa ali é meio que uma procissão, um desfile. Era muito bonito, era impressionante, eles cantavam

bem, era tudo bonito demais. Neste aspecto, poder documentar o tambor de Minas, como ele se encontrava lá, por volta de 1975, 1976, já com as influências da época, mas muito bem harmonizado com a época sabe? Eu já vi alguns outros congados no interior de Goiás, no projeto Rondon quando eu fui tinha, mas não era a mesma coisa. Lá em Goiás tinha uma pessoa da comunidade que incentivava, então a coisa existia praticamente porque uma pessoa incentivava mais, lá em Piedade, não, lá a comunidade abraçava aquela festa mesmo.

MBC: Você lembra em que ano foi isso?

MM: A mostra foi em 1979? Vai ver que foi em 1977, 1978, não sei.

MBC: O que você lembra da mostra? Como você ficou sabendo?

MM: A divulgação era grande, porque saía no jornal. E os filmes quase todos eu já tinha visto, porque a gente via muito os filmes um dos outros, entendeu? E lá mesmo eu não fui, praticamente, assistir nada lá, devo ter dado uma passada rápida. Foi ali no prédio da Cesama, a Secretaria de Cultura funcionava ali, devia ter um auditório improvisado. Eu me lembro de ter passado lá, mas não lembro de ter visto nenhum filme. A gente costumava ver esses filmes por aí, ou passava no cineclube, ou via na casa do outro. Porque tinha o Flávio Cândido, que deve ter passado filme lá também, né? O Flávio fazia, a gente brincava, igual cinema de verdade, que ele fazia roteiro, com ficção, e eu fazia mais documentário.

MBC: Porque você fazia mais documentário?

MM: Não tinha tido nenhuma ideia de ficção. E ficção você tem que arrumar ator, figurino. Aí eu bolava, como fotográfico, uma foto e eu não achava ator para posar para mim, não achava modelo. Aí um dia eu falei assim “ah, vou fazer tudo eu”, aí comecei a posar para mim, mas foi por causa dessa carência, sabe? Porque eu bolava as coisas e não tinha gente interessada, muito difícil.

MBC: Você lembra de ter participado de outro festival de cinema Super 8?

MM: De Super 8 acho que não.

MBC: E de algum outro formato?

MM: De 16mm, sim. Mande um para a Jornada da Bahia, que deve ter sido em 1984 ou 1985, eu morava no Rio na época. Eu morei no Rio uns seis anos, mais ou menos, deve ter sido de 1983 até 1988, eu era redator de uma revista.

MBC: Na época da Mostra ainda era ditadura militar, você se lembra de alguma repressão?

MM: Mas que repressão? Era igual hoje, era uma vergonha, uma corrupção doida, falava-se contra a ditadura, os Cineclubes eram centros culturais de resistência e eles não incomodavam muito. Quando eu estava no Magister o José Paulo Neto foi preso, ele era mais ativista, dava

aula de Literatura e Português para a gente, isso deve ter sido em 1972, por aí. Cercaram ele no Parque Halfeld, ele andava com uma lambretinha, uma motinha, e ele ficou arrasado, coitado, falou com a gente lá no colégio: “nossa, os caras ficaram me interrogando, que horror, que trauma, uma coisa horrorosa”. Mas era, assim, muito pontual, muito pouca coisa. Tanto é que quando mudou o PMDB não mudou nada.

Era até melhor na época da ditadura porque as pessoas tinham um motivo para sair e fazer alguma coisa. Depois, com a tal da democratização, as pessoas sossegaram muito aí piorou. O que não era bom piorou.

MBC: De movimento cultural também?

MM: Eu acho que tudo. Até a pouco tempo você ia no Procon, você chegava lá e eles telefonavam na mesma hora para a Operadora e resolvia seu problema na hora. Agora não, você vai, fala, aí a operadora liga para você e não resolve nada, você volta lá e não resolve nada.

MBC: O que o cineclube fazia era com o intuito de resistência?

MM: Diretamente, não, porque a gente tinha uma visão mais do todo, sabe? De estar inserido na sociedade. A gente gostava de cultura, gostava de ler, gostava de escrever, a gente gostava de teatro, a gente gostava de balé, tinha muito grupo de teatro em Juiz de Fora. A gente gostava de dançar, a gente ia para as festas e todo mundo dançava, mas a gente nunca se filiou, eu digo nós, porque a gente fez uma turma bem unida, a turma do Waltinho era uma turma muito unida, a gente conviveu junto muitos anos, a gente se dava muito bem, era muita gente, dez, quinze pessoas. Às vezes quando saía, às vezes saía uma galera desse tamanho todo, sabe? E a gente nunca se filiou a nenhum partido político, eles vinham às vezes pedir para a gente assinar ficha e a gente não queria assinar porque a gente tinha uma visão libertária da vida. Tínhamos um outro entendimento da vida, tanto é que a gente não cobrava para entrar, era tudo contribuição espontânea, rodando o chapéu. E foi indo bem, porque a gente foi formando público, sabe? Foi uma pena o DCE ter fechado o Centro de Cultura. Aí foi uma guerra lá que a facção oposta do DCE ganhou. O pessoal ligado ao PMDB perdeu, era a turma do Ivan Barbosa, devia ser Reginaldo Arcuri, quem mais que eu me lembro. E aí eles perderam a eleição, e o Centro de Cultura tinha um mandato alternado. Então, o Centro de Cultura ficou ainda dois anos na mão da turma do PMDB, e, quando acabou os dois anos, o novo DCE, que já tava, entendeu o que eu falei? O Centro de Cultura, eles já fizeram mesmo de propósito para a eleição não coincidir com a eleição do DCE. Então, dois anos depois, eles tiveram que sair e o DCE atual não quis continuar com a Galeria Pio X. Então, ali, nós

estávamos formando um público, estava espetacular. A gente via que estava crescendo. Foi uma pena, viu?

Teve uma vez que foi um censor lá. Você perguntou da censura. A gente tinha que fazer, até guardei umas cópias. Tinha um formulário, que tinha que levar na Polícia Federal todo filme. Tinha que fazer o formulário. Antes dos filmes, aparecia o formulário filmado: “liberação da censura, idade”. E nossos filmes, a gente tinha que levar. Chegava lá, o cara assinava e devolvia. Estava acostumado com aquele negócio de cineclube. Ninguém mete medo no Brasil não, rapaz. Essas resistências aí, ditadura nunca teve medo desse pessoal. Igual hoje, sabe, que tem mais condição, o negócio vai devagar. Na época, era pior ainda. Teve um filme, acho que era sobre o Afonsinho, o jogador de futebol. Eu devo ter guardado esse atestado de censura. Eu guardei alguns de tão bizarro. Aquele tinha vindo já com ordem da censura central do governo militar, porque tinha uma frase, acho que ele falava nome feio, acho que era por isso. Nessa cópia em 16 mm, não estava cortado. Então, a gente falou: “nessa hora, a gente tira o som”. Olha só, tira o som. Não é que foi lá um cara da Polícia Federal no dia que passou o filme. O cara era tranquilão, gente boa. Passou o negócio lá se eu tirei o som, ele falou: “tá bom, vou embora”. E foi embora. Agora, o pessoal de teatro tinha problema, tinha peça que não podia exhibir. Tinha filme que não podia, como o “Encouraçado Potemkin”, que não podia passar em lugar nenhum do Brasil, as cópias ficaram todas trancadas. A censura era assim. Os filmes brasileiros já saiam censurado, 16 mm já estavam todas censuradas. Mas, o pessoal que queria montar um show, uma peça de teatro, acho que tinha mais problema que o cineclube. O filme, possivelmente, já vinha com os cortes da censura.

MBC: Voltando ao “Congada”, vocês gravaram sem roteiro?

MM: Isso, só documentando, seguindo a festa. Só juntamos os seis rolinhos. Depois, fui colocando as músicas por cima, sem sincronismo labial, porque dá pra fazer assim sem ficar ruim.

MBC: Essa câmera da Funalfa era sonora?

MM: Não era sonora. O Álvaro gravou em um gravadorzinho comum de cassete.

MBC: O Álvaro tinha gravador?

MM: Tinha. Era um gravadorzinho comum.

MBC: Vocês fizeram fotos também?

MM: Pois é, eu fiz algumas fotos. Aliás, quem deve ter feito mais foi o Álvaro. Mas como o Álvaro não tinha prática com fotografia. Pode ser que eu tenha alguma, sim. Eu não tive tempo de localizar pra você.

MBC: Você pode me apresentar a sua câmera Super 8?

MM: Essa daqui é uma Minolta bem simples. Ela vinha com alguns efeitos legais. O intervalômetro deve ser pra filmar um quadro por segundo, eu já não me lembro mais. Devo ter o manual, porque eu guardo tudo. A bateria era com pilha, zoom automático. Tinha macro para filmar de pertinho, funcionava com duas pilhas. Mas, as mais antigas era com corda. Essa daqui é uma mais antiga que funciona com corda, 8 duplo, uma alemã também. Deve ser mais ou menos de 1958 ou 1959. Depois, eu nem sabia que existia, e quando fiquei sabendo, pedi pra mim, e ele me deu. Usei muito, fiz muito filme de família com ela. Mas ela tava muito parada, o obturador falhava um pouco, davam uns problemas lá. Com o uso, ela melhorou, mas, depois, eu acho que passei a usar, eu pegava emprestado. Passei a usar uma que um primo me deu, usei um tempo. Lindona também, uma alemã, da mesma marca dessa, com uma ótica ótima. Essa já é 8 comum. Gostava muito de filmar com ela. Mas era 8 comum, né, tem uma imagem pequenininha. Mas boa. Era zoom manual. Acho que filmei a gruta de Maquiné com essa câmera. Eu lembro de levar pra lá, quase certeza que usei essa. Tinha uma imagem muito boa, excelente.

As moviolas sempre tinham a imagem ruim, eram todas muito baratas, e a gente usava mais mesmo era pra enrolar de um lado para o outro o filme.

MBC: Como funcionava?

MM: É igual o projetor também. Tem um espelho que jogava a imagem aqui. E tem o obturador direitinho, você vê com o movimento e tudo. Vai passando manualmente. Mas como ele é 200 volts, a lâmpada fica fraquinha, eu comprei achando que era (...) Aí a luz fica fraquinha, quase não dá pra ver. Mas para lidar com os filmes é bom. É muito gostoso mexer com filme.

MBC: Você faz filme até hoje, Mega?

MM: Não tenho feito, não. De vez em quando, me dá umas ideias, mas eu queria fazer uns *gifs*, são uns curtinhos. Mas tem que sistematizar tudo para isso, preparar tudo direitinho. No momento, não tenho feito, não. Tenho algumas ideias, talvez, em algum momento, eu faça algumas coisas. Estou mais ligado, atualmente, em laboratório, fazer processo artesanal em casa, sensibilização artesanal, parte de química, gosto muito disso. Porque eu gosto mesmo não é de fotografia, eu gosto de trabalho corporal. Em paralelo, sempre fiz trabalho corporal muito regularmente. Fotografia entrou na minha vida meio sem querer. Mas também os grupos de Juiz de Fora de trabalho corporal, a gente não conseguiu firmar nenhum, são todos muito centrados nos seus grupos, nas suas escolas, e eu acho que estamos numa fase que não tem nada que se encaixa muito com o que eu gosto de fazer. E fico sentido com isso, mas fazer o que.

MBC: Eu queria saber se esse material que você tem aí, em Super 8 e em 8 mm, se você pretende digitalizá-lo ou fazer algo com ele? Ou se você pretende apenas manter esse arquivo guardado aí na sua casa?

MM: Eu queria que estes materiais estivessem à disposição de todos. Como lhe disse, eu tive de interromper minhas pesquisas de interesse pessoal, porque fui impedido de pesquisar em muitos locais, principalmente no Museu Mariano Procópio. Isto me deprimiu muito, não consegui meios financeiros também via leis de incentivo. Então ficou tudo como você viu lá no quarto de estudos que papai construiu para nós quando ele fez a casa.

Conheço o acervo de instrumentos científicos da UFJF, tentei me aproximar disto tudo, fiquei uns 15 anos sistematizando toda a minha experiência com processos históricos, mas não obtive muitos resultados. Sansão perdeu os cabelos. Não é só digitalizar, acumulei alguns equipamentos, ganhei outros. Eu tinha consciência do empenho que esta acumulação acarreta. É muita dedicação, e aceitei tudo pela satisfação. O que eu não adquiri, as pessoas me procuravam, desde meus 16, ou 17 anos, e me "davam" coisas porque achavam que eu cuidava e tal. Doidera. Você sabia que quando algum parente queria um número de telefone, endereço, e tal, eles ligavam pra cá pedindo. Eu brincava respondendo: consulta o catálogo da companhia telefônica.