

A CRIATIVIDADE COLORIDA DE UMA GERAÇÃO: O SUPER-8 COMO POSSIBILIDADE DE EXPRESSÃO NA BAHIA DOS ANOS 70

Izabel de Fátima Cruz Melo
Professora da Universidade do Estado da Bahia.
E-mail: izabelc.melo@gmail.com

Palavras-chave: Cinema baiano. Jornada de Cinema da Bahia. Super-8.

Em diversos estudos sobre os anos 1970 - especialmente nos seus primeiros anos - é habitual encontrá-lo caracterizado como anos de “vazio cultural”, nos quais poucas coisas interessantes aconteceram no campo cultural devido à mordada impingida às artes e a cultura pelo AI-5 que aprofundou os elementos repressivos da ditadura, ressaltando-se assim o caráter de resistência de alguns espaços. Selma Ludwig justificou o recorte da sua dissertação afirmando que os anos compreendidos entre 1950 e 1970 foram os de maior efervescência cultural em Salvador, alinhando-se com a conjuntura nacional, repleta de manifestações na literatura, música, artes plásticas e cinema. Paulo Miguez Oliveira (2002) aprofunda o panorama deste mesmo período, destacando quatro elementos que teriam interrompido a “renascença baiana”: o golpe de 1964; as transformações vividas pela Universidade a partir dos anos 1960; a modernização urbana de Salvador e a consolidação da indústria cultural na Bahia.

Deste modo os anos 70 seriam então compreendidos como

anos marcados pelo espírito de abnegada resistência cultural de que foram representativos o *Teatro Vila Velha*, com João Augusto, a *Jornada de Cinema*, comandada por Guido Araújo e o *Instituto Cultural Brasil – Alemanha* dirigido por Roland Schaffner (OLIVEIRA, 2002, p. 208).

De fato, na verdade, esse é o momento em que a “renascença baiana” se desfaz ou é desfeita, mas na nossa interpretação, não deixou um vazio. A partir destes três espaços destacados, além de alguns outros pertencentes a UFBA, tais como as Escolas de Teatro, Belas Artes e Música, além das Residências, configurou-se durante os “vazios” anos 70 novas maneiras de concepção, diálogo e construção de cultura que ressignificaram, reapropriaram ou por vezes tentaram romper com as premissas da “renascença”.

Este reordenamento do campo cultural em Salvador era consonante com um momento nacional que era visível nas artes e televisão, como procurou dar conta a coleção “Anos 70”, organizada por Adauto Novaes (2005). Encontramos nos artigos a percepção da consolidação da indústria cultural, o aumento da interferência do Estado através da Política Nacional de Cultura, a consciência de que exceto a televisão, todas as outras manifestações culturais analisadas faziam parte um circuito cultural restrito às classes médias e a certeza de que ainda estavam “sob a tempestade”, (1979) que cerceava as possibilidades de um conhecimento mais amplo das atividades culturais existentes nos diversos espaços sociais.

Ou seja, as representações culturais que emergiram na década de 1970 teriam alguns elementos diferenciados dos da década de 60, e por isso em alguns momentos tornaram-se menos visíveis à repressão. Por exemplo, alguns jornais alternativos, e dentro do campo cinematográfico, a produção superoitista pode ser considerada como representativa desse processo. Por outro lado, este novo tipo de arte que dialogava com as precariedades impostas pela repressão e também com as influências contraculturais que ainda tinham grande força, era fortemente rechaçada pelos outros atores do mesmo campo cultural, que continuavam próximos da compreensão sessentista da arte como missão e politizada no sentido de transformação coletiva.

Nesse sentido, ainda no caso do cinema brasileiro, os anos 70, foram como analisam Ismail Xavier (1986) e Jean-Claude Bernardet (2005), um momento de revisão das posturas dos cineastas, seja no longa ou no curta-metragem, com concepções diferenciadas, mas buscando um “cinema popular”, que dialogaria com a cultura popular – entendida tanto como uma produção cinematográfica dirigida a grandes públicos, como fizeram Cacá Diegues, Bruno Barreto e Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, ou num outro sentido, um “popular”, trazido por uma variada produção curtametragista, que se tentou se aproximar desta cultura como tema dos documentários, reconhecendo como popular, não só as manifestações e espaços rurais, mas também os trabalhadores urbanos, especialmente aqueles ligados aos setores industriais, como nos filmes de João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Vladimir Carvalho, entre outros.

Existem indícios, tanto nos jornais e, sobretudo, nas entrevistas realizadas durante a pesquisa, que havia uma movimentação cultural se delineando, com características específicas nos anos 1970, e como argumenta Giba Assis Brasil, “Os anos 70 tiveram muito de atividade subterrânea, de cultura “underground” para sobreviver, e que veio a explodir nos anos 80 com o fim dos governos militares e da censura” (REIS, 2009, p. 18). Essas atividades subterrâneas

aconteciam nas fímbrias, no pequeno espaço que restou logo após o AI-5 e que foi tensa e lentamente aumentado no decorrer da década.

Segundo Renato Ortiz (2006, p. 159), há duas interpretações paradigmáticas para essas atividades, uma que as caracteriza como “cultura da depressão”, que seria alienada, irracionalista, recusando elemento político. Esta seria a caracterização do modernismo nas sociedades consideradas avançadas. A outra, considerada por ele mais adequada, compreende os movimentos juvenis dos anos 60/70 como uma recusa à sociedade autoritária e tecnológica que se estabelecia no Brasil nesse período. Ou seja, surgem nestes anos transformações que ampliam o sentido do termo “político”, associando a ele modificações comportamentais que eram consideradas também como enfrentamento a “moral e bons costumes” que eram tão caras aos militares.

Nas discussões relativas à contracultura vimos emergir uma categoria social que vinha se afirmando desde fins da década de 1950 – a juventude – que se define não só pela faixa etária, pela transição da infância para idade adulta, pelo padrão de consumo, mas também pelo compartilhar de modos de sociabilidade. Através dos jovens, geralmente caracterizados como portadores das vontades de transformação social, que as pautas contraculturais são inseridas nas sociedades ocidentais. É necessário ressaltar que, a juventude nesse aspecto não é um fator exclusivamente etário, inclusive pelo “efeito de prolongamento da ‘condição juvenil’”, devido à experiência universitária (CRUZ, 2003).

É dessa juventude que a organização da Jornada tentou se aproximar, o que é possível perceber através do regulamento da I Jornada Baiana de Curta Metragem: “Artigo II – A Jornada tem por objetivo incentivar entre a juventude baiana a comunicação artística através da imagem cinematográfica e contribuir para que se abram melhores perspectivas para o curta-metragem na Bahia e no Brasil.” Ou seja, associada com as atividades do GEC, a Jornada proporcionaria um espaço de visibilidade as produções dos jovens cineastas do estado, visto que, nos cinemas existentes na cidade, a possibilidade de exibição de curtas-metragens baianos era praticamente nula, devido a organização do mercado cinematográfico, que privilegiava filmes estrangeiros de longas-metragens, como é possível apreender a partir das programações dos cinemas da cidade nos jornais.

A bitola Super-8, surgiu em 1965 nos Estados Unidos como um aprimoramento das técnicas utilizadas no 8mm. As principais transformações do 8mm para o super-8, foram a mudança no sistema de perfuração dos filmes, a inserção do filme num cartucho, embora houvesse o inconveniente da falta do negativo, obrigando o trabalho de montagem a ser realizado totalmente sobre o original. Contudo, era uma câmera mais leve, com filmes mais

baratos e que além de ser utilizadas pelas famílias para seus registros íntimos, passou a também ser utilizada por jovens que se iniciavam na prática cinematográfica em diversas partes do Brasil, inclusive na Bahia.

Ai tem a história que é mais ou menos a história de Edgard Navarro, de Fernando Belens, de todo mundo, era o sonho de comprar uma máquina, porque cinema sempre foi uma coisa, uma arte muito cara (...) e ai em 1968 (...) eu comprei um câmera, uma super-8, porque a novidade era o super-8. (...) ai com o super-8 a gente conseguia guardar uma parte do salário pra fazer experiências e foi assim que começou a surgir o cinema (ROBERTO, 23 mar. 2009).

Assim, como explicita Robinson Roberto (2009) os outros cineastas superoitistas tiveram uma trajetória de aproximação semelhante, por perceberem no do super-8 um caminho mais fácil de realização do desejo de expressão a partir da prática cinematográfica, e assim, é possível afirmar que as Jornadas criaram o “clima” para o surgimento de uma nova geração de cineastas baianos (ensejo que estava presente desde o seu primeiro regulamento). Isto pode ser detectado pelas experiências de quatro cineastas baianos que iniciam seus trabalhos na década de 70, utilizando o Super-8 como “meio de expressão” e que tem trajetórias que se tocam através desta produção e das Jornadas. Eles são Pola Ribeiro (2008), Fernando Belens (2008), Edgard Navarro (2008) e Robinson Roberto (2009).

Pola (2008) estabelece sua aproximação com o cinema desde a infância, a partir do momento que a mãe leva a ele e os irmãos para assistir filmes, mas admite que sua compreensão do que seria o cinema mudou a partir do momento que começou a participar do GEC, em 1974, pois o curso proporcionou a ele informações novas e um grau de proximidade, que se aprofundou ao resolver junto com Pedro Néri, Boaventura Maia Neto e José Alberto Souza Maior, filmar em Super-8.

Belens (2008) situa o nascimento do seu interesse por cinema em quatro bases que ele considera principais; a organização de uma feira de cultura por ele e outros estudantes do Colégio Central, na qual ele foi responsável pela parte relacionada ao cinema, ao impacto de ter assistido *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ao que ele nomina de “sensação estética” que todo o artista teria de modo inato e que vai sendo delineada de acordo com suas vivências e a necessidade de expressão, que é confrontada pela ditadura, através da censura.

Navarro (2008) coloca sua experiência de modo parecido a Belens, citando Buñel, com *O Fantasma da Liberdade*, obra-prima que lhe tocou profundamente; sua identificação com o personagem principal de *Meteorango Kid, o herói intergaláctico*; seu impacto de ver

Salvador na tela do cinema e os “fimecos” Super-8 de Fernando Belens (2008), com suas seguidas *Experiências*, que o fizeram perceber que era possível vivenciar a produção de sua própria expressão artística, que já havia se mostrado através da música, literatura, teatro e culminou no cinema, como uma forma de transcendência.

Robinson Roberto (2009) tem uma trajetória que destoa um pouco dos realizadores anteriores. Nascido em Jequié, relaciona suas primeiras memórias cinematográficas a uma animação assistida na infância e a presença dos mascates que exibiam filmes na praça nos finais de semana, mas ressalta que seu envolvimento militante e posteriormente profissional é oriundo do exercício da crítica cinematográfica num jornal e numa rádio da região, além da prática cineclubista, na qual ele destaca a importância do contato com Walter da Silveira e Paulo Emilio Sales Gomes, para que a criação do Clube de Cinema de Jequié. É a partir do cineclubismo, que segundo ele, vem a vontade de “fazer filmes”, concretizada a partir de 1973, com *Agreste*.

Embora haja uma diferenciação maior entre três trajetórias iniciais e a última, todas elas se tocam e encontram através das Jornadas e da produção superoitista, visto que as narrativas do início do envolvimento dos quatro com o cinema marcam um período entre 1970 e 1976. Neste, o processo de aproximação foi intensificado e direcionado pela existência da Jornada, que se configurava semelhantemente para cada um deles como um espaço onde era possível se expressar, encontrar pessoas com interesses comuns e gerar círculos de amizades, discussão, e experimentações que podiam facilmente ultrapassar o campo cinematográfico, aproximando-os de outras influências.

Embora contemporaneamente seja habitual falar do super-8 evidenciando a sua vertente experimental que de fato proporcionou uma série de inovações estéticas que enriqueceram a trajetória do cinema brasileiro - ela não foi a única. No tocante ao cinema baiano, a partir da participação superoitista nas Jornadas, é possível identificar pelo menos três tendências, que não devem ser consideradas como estanques, mas que tinham uma atuação diferenciada no campo cinematográfico.

Baseados nas informações e análises que nos trazem Marcos Pierry (2005) e Paulo Sá Vieira (1984), além da entrevista de Robinson Roberto, demarcamos os seguintes grupos de convergência: o do Grubacin (Grupo Baiano de Cinema), mais próximos da concepção clássica e hollywoodiana de cinema, formado por Milton Gaúcho, Cícero Bathomarco, Carlos Modesto, Paulo Sá, Ailton Sampaio, entre outros; àqueles que se reconheciam como oriundos do cineclubismo, como Robinson Roberto, José Umberto e Juraci Dórea e por último, a tendência mais voltada para o experimental, com uma busca por um cinema mais autoral,

grupo formado por Edgard Navarro, Fernando Belens, Pola Ribeiro, José Araripe, que em 1979 formariam a Lumbra.

Como atestam as fichas técnicas dos filmes e os depoimentos, especialmente o de Robinson Roberto, havia uma espécie de trânsito entre esses grupos realizado através da colaboração de uns nos filmes dos outros. Pola Ribeiro (2008) destaca na sua fala a importância do empréstimo da coladeira de Sergio Hage Fialho e a colagem da banda sonora por Robinson Roberto para a finalização d'*A conversa*, por exemplo.

Se a produção em 16 mm era considerada o reduto principal do cinema político no sentido habitual do termo, na produção superoitista mais experimental, estavam radicadas discussões que podem ser localizadas na esfera comportamental. De modo geral, ela pode ser considerada o veículo de expressão da mudança de valores e comportamento experimentada pela juventude de classe média soteropolitana, que naqueles anos entrava em contato com a contracultura e o desbunde, que Belens (2008) caracteriza da seguinte maneira:

Eu acho que o Super-8 representava mais ou menos o seguinte: houve o momento da ditadura, fechou no AI-5... que o Brasil, a esquerda foi dividida em duas: a que desbundou, que era o nosso caso. Tinha o pessoal que buscava nas drogas, nas experiências novas de vida, buscavam nas manifestações não ligadas ao sistema como poema de mimeógrafo, o Super-8, este totalmente independente, o teatro instantâneo de rua (...). E do outro lado estavam as pessoas que assumiram a luta armada, que deram suas vidas, que foram heróicos e tudo, e que algumas pessoas da arte e da cultura ficavam de alguma maneira representando essas pessoas (...) o cinema que vai buscar raízes populares, a coisa do CPC, tudo ali, que busca associações de bairro, e que faz cinema dedicado a uma coisa muito explícita. Então nosso cinema não tinha muitas regras, e isso não era bem visto por quem se sentia dono da cultura (BELENS, 16 ago. 2008).

Ou seja, a produção superoitista levava para as Jornadas discussões que conflitavam com as concepções expressas por um cinema considerado de esquerda, e que tinha as suas bases ainda apoiadas no modelo do documentário sociológico que começou a ser questionado exatamente nos mesmos anos 70. Pola Ribeiro (2008) também cria um modelo de explicação para o que seria o Super-8:

Quer dizer isso – que se tinha um monumento, o 35 era a filmagem do monumento “Um monumento sobre D. Pedro II”. O 16 era quase o making-off da construção desse documento. Como era feito, criticando o personagem, os trabalhadores que morreram fazendo o monumento, os salários que não foram pagos. E o super-8 tava em cima no monumento o, enrolando o cara na cabeça do monumento, amarrando as mãos do monumento, fazendo manifesto... era isso. Por cima do monumento, vivendo

o monumento. Então quando isso batia na Jornada, uma coisa misturada com a outra... o espaço do super-8 foi muito grande (RIBEIRO, 19 abr. 2008).

As duas interpretações da vivência da produção Super-8 são complementares, e explicitam a emergência de uma nova maneira de fazer cinema, sem compromisso político direto como os filmes do 16, mas que representavam um jeito de enfrentamento do Estado e da própria compreensão de cultura tradicionalmente definida pelas esquerdas. Entretanto, o Super-8 teve entre 1972 e 78 seu espaço garantido pelos regulamentos das Jornadas, inclusive estimulado pela própria organização, através da Mostra Informativa Nacional do Super-8 e do curso ministrado por Jorge Bodansky, que ensejou ensinar as técnicas necessárias para a realização dos filmes, sublinhando uma das grandes polêmicas das Jornadas: a relação que habitualmente se fazia entre as bitolas e o nível de profissionalização do realizador.

A partir dos anos 70 houve um crescimento expressivo na produção de filmes Super-8 em diversas áreas do Brasil, como em Porto Alegre, Teresina, Recife e Salvador, além do Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo. Na região Nordeste, a Jornada foi o principal pólo irradiador desta produção, pois ao abrir espaço para esta bitola, influenciava os jovens realizadores a produzir mais filmes para serem exibidos.

A produção superoitista se diferenciava dos filmes em 35 e 16 mm. Tanto nas entrevistas, como na documentação encontrada sobre a Jornada, encontramos uma tensão que perpassava as edições da Jornada, demarcando um espaço, ainda que sujeito a alguma permeabilidade, que é temático, estético, político e em última instância geracional, entre as bitolas. Trocando em miúdos, a produção realizada em 35 e 16 mm era considerada profissional, enquanto os superoitistas eram tidos como amadores.

Contudo, mesmo dentro da categoria “profissional”, existiam diferenciações – embora de modo geral, os cineastas destas bitolas estivessem em atividade desde os anos 60, e os filmes estivessem em grande parte inseridos no cinema político, eles variavam no gênero, embora houvesse uma predominância do documentário, que era considerado a forma ideal de registro, por ter condições de captar, segundo o pensamento da época, a realidade social vivida pelas classes subalternas.

Há nas entrevistas realizadas, uma espécie de consenso que divide os temas dos filmes em 35, 16 mm e Super-8. Este diz que os temas giravam, no caso da produção em 35 mm nos assuntos “oficiais”, como museus, temas históricos, o que pode ser considerado uma influência dos editais de estímulos aos temas que pertenciam ao espectro de uma identidade nacional apropriada e reconstruída pelo Estado autoritário, e que tinham apoio institucional,

através do INC e Embrafilme, embora ainda não houvesse uma política específica para o curta-metragem.

No caso do 16 mm, havia mais proximidade com os temas urbanos, tratando geralmente de operários e seu cotidiano, moradores de rua, vida nas cidades, entre outras coisas. E os filmes em Super-8, seriam basicamente experimentais, “porra-loucas”, descompromissados com a realidade tão cara aos outros cineastas. Entretanto, a listagem dos filmes premiados, nos indica uma permeabilidade entre os temas nas mais diversas bitolas. Não havia temas exclusivos. Temos registros de filmes em Super-8 e em 16 mm que tratam de temas sertanejos e urbanos, 35 mm experimentais, e assim por diante.

É importante ressaltar que se os filmes premiados necessariamente passavam por um processo de seleção, os filmes escolhidos eram aqueles que mais se adequavam às propostas da Jornada, expressas tanto nos regulamentos, quanto pelo júri. Ou seja, apesar de não serem proibidos se inscrever, os filmes que de algum modo se distanciavam dos formatos compreendidos como filmes políticos e culturais, tinham poucas chances de obter premiação, apesar de muitas vezes causarem bastante impacto durante as exposições e debates.

Os filmes Super-8 eram os que provavelmente mais sofriam com estas interdições, embora a Jornada tivesse o mérito de ter sido um dos primeiros festivais de cinema brasileiro a aceitar os superoitistas, e adaptar suas normas de modo a buscar um padrão de isonomia nas exposições e premiações, devido às pressões empreendidas pelos cineastas do Super-8, evidenciadas nas coberturas jornalísticas e nos documentos lançados durante as edições do festival. Assim, o mérito é o que mais se destaca nas entrevistas dadas pelos realizadores superoitistas, quando dizem que:

E a Jornada tinha uma coisa maravilhosa, embora fosse uma discussão dentro da classe, as categorias: ‘o Super-8 não é cinema, ‘o Super-8, não existe isso’. Na real é que Guido organizava a Jornada de uma forma que os filmes passavam intercalados. Então passava o 35, o 16, o Super-8, o outro Super-8, o outro 35, o outro 16 (RIBEIRO, 19 abr. 2008).

A fala de Ribeiro elide o período inicial da Jornada, entre 1972 e 1975, em que mesmo exibidos na “grande tela”, os programas eram organizados de acordo com as bitolas, e a premiação também seguia a mesma divisão, e se referem diretamente a reorganização acontecida em 1976, que estabelece a programação dos filmes independentemente da sua bitola. Este é o indicativo do crescimento de importância que a produção superoitista tem nas Jornadas, que 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.

Assim, as atividades culturais desses jovens, desenvolvidas muitas vezes à margem dos interesses das políticas públicas de cultura, mas exatamente no centro da cidade de Salvador, floresceram ou consolidaram-se - durante a mesma década de 1970 - no interior de diversos espaços culturais, que serviam como elementos aglutinadores de pessoas interessadas em artes plásticas, teatro, música, jornalismo, cinema, que entre outras atividades, mobilizaram uma parcela da juventude baiana que circulava pelo centro da cidade gestando novas formas de dialogar com a cultura baiana e brasileira.

Referências

BERNARDET, Jean- Claude. A voz do outro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70 – ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005.

CRUZ, José Vieira da. *Juventude e identificação social: experiências culturais dos universitários em Aracaju/SE (1960-1964)*. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, 2003.

CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. *O super-8 na Bahia: história e análise*. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

LUDWIG, Selma Costa *Mudanças na vida cultural 1950-1970*. 1982. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1982.

OLIVEIRA, Paulo César Miguez de. *A organização da cultura na “Cidade da Bahia”*. 2002. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

REIS, Nicole Isabel dos. “Deu pra ti anos 70” – rede social e movimento cultural em Porto Alegre sob uma perspectiva de memória e geração. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 8, n. 18, 2007. Disponível em: <<http://www.iluminuras.ufrgs.br/artigos/2007-18-deu-pra-ti-anos-70.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2009.

VIEIRA, Paulo Sá. *O Cinema super-8 na Bahia*. Salvador: Ed. do Autor, 1984.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro: os anos 70. In: MORAES, Malu. *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro*. Brasília: Ed. UNB/Embrafilme, 1986.

Entrevistas

BELENS, Fernando. Salvador, 16 ago. 2008. Entrevista concedida para Izabel de Fátima Cruz Melo.

NAVARRO, Edgard. Salvador, 03 jun. 2008. Entrevista concedida para Izabel de Fátima Cruz Melo.

RIBEIRO, Pola. Salvador, 19 abr. 2008. Entrevista concedida para Izabel de Fátima Cruz Melo.

ROBERTO, Robinson. Salvador, 23 mar. 2009. Entrevista concedida para Izabel de Fátima Cruz Melo.