



ISSN 1984-5634

ARTIGO LIVRE

O CINEMA NA RECIFE SETENTISTA E OITENTISTA

The cinema in Recife in the seventies and eighties

GABRIEL BANDEIRA ALEXANDRE¹

RESUMO

Este texto explora alguns tópicos da história do cinema Super-8 realizado em Pernambuco (especialmente no Recife) entre as décadas de 1970 e de 1980. Para isso, estudamos, respectivamente, elementos relacionados às dimensões técnicas e históricas, teóricas e econômicas/financeiras. Dentre os resultados, um dos mais interessantes é o fato de que, embora mais acessíveis em comparação à 16 mm e à 35 mm, as câmeras Super-8 eram artefatos caros, restringindo seu acesso a um público mais heterogêneo. Dessa forma, embora configurado enquanto um formato de cinema mais independente, menos dispendioso econômica e tecnicamente e mais distante da repressão e da censura militares, o Super-8 em Pernambuco necessitou de vínculos institucionais, tratou-se dum empreendimento relativamente caro e foi alvo de ações censórias e repressivas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema em Pernambuco, História e Cinema, Super-8.

ABSTRACT

This text explores some topics in the history of Super-8 cinema made in Pernambuco (especially in Recife) between the 1970s and 1980s. To do this, we studied, respectively, elements related to technical and historical, theoretical and economic/financial dimensions. Among the results, one of the most interesting is the fact that, although more accessible compared to 16 mm and 35 mm, Super-8 cameras were expensive artifacts, restricting their access to a more heterogeneous public. Thus, although configured as a more independent cinema format, less economically and technically expensive and further away from military repression and censorship, Super-8 in Pernambuco required institutional ties, was a relatively expensive undertaking and was the target of censorship and repressive actions.

KEYWORDS: Cinema in Pernambuco, History and Cinema, Super-8.

GESTÃO EDITORIAL:

Bruna Cristina Oliveira Pupe
Pedro Haas Zanotto

SUBMETIDO: 18/02/2024

ACEITO: 28/07/2025

COMO CITAR:

ALEXANDRE, G. B.
O cinema na Recife setentista
e oitentista. *Aedos*, Porto
Alegre, v. 18, n. 41, p. 16-35,
ago.–dez., 2026.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Licenciado em História pela Universidade de Pernambuco (UPE). Professor de História da Educação Básica do estado de Pernambuco. Esta pesquisa foi integralmente financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1288-0098>. E-mail: gabrielbandeiraa@outlook.com.

A Recife (assim como outras regiões brasileiras e estrangeiras) dos anos 1970 e 1980 é notabilizada por agitações culturais nos campos da música, do teatro, da literatura, da pintura, da escultura, da fotografia e do cinema, em que todas essas formas de produções artísticas conviviam com as violências próprias de governos militarizados e autoritários, as quais afetavam, além da cultura, a política, a economia e a vida social. Não foi, porém, uma particularidade desse período e dessa cidade, haja vista que, em momentos anteriores, em outros pontos do Brasil e do exterior e, mesmo, em diferentes processos ditatoriais, o âmbito artístico-cultural foi alvo de experiências inovadoras por parte de artistas e de não artistas. Nesse sentido, evocando Rodrigo Motta (2018), pensamos a *crise* política e institucional instaurada em 1964 – e conservada até os anos 1980 – como um momento de *criatividade* e de *ruptura*, particularmente na esfera cultural².

Nesse contexto setentista/oitentista – de pré-“abertura política”, de Ato Institucional n.º 5 (AI-5), de políticos nomeados em vez de eleitos, de ecos dos tropicalismos pernambucano (*Pernambucália*) e/ou recifense (*Reci[n]fernália*)³, de contestações as mais variadas e de governadores de Pernambuco⁴, bem como de prefeitos do Recife, vinculados à Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e ao sucessor Partido Democrático Social (PDS) –, os atos de criar e de romper se configuraram como importantes elementos a partir dos quais as produções artísticas e culturais manifestaram-se. À margem dos oficialismos estatais e institucionais⁵ e, até, de outros movimentos à esquerda, exemplos como o movimento Udigrudi, o Grupo de Teatro Vivencial Diversiones, o movimento de Arte Postal ou Arte correio (*Mail Art*), com Paulo Bruscky e, especialmente, o denominado *Ciclo Super-8*⁶ (nosso objeto de estudo no presente texto), são relevantes expressões do que se conhece como contracultura e como marginalidade nos terrenos artístico e cultural de Pernambuco dos anos 1970. Assim, não só como desejo particular, mas também como necessidades social, cultural, política, estética e econômica, a inovação/criação e o rompimento acompanharam parte dos artistas pernambucanos.

E se insisto na referência a esses dois atos (o de inovar, de criar e o de romper, de transgredir) é porque, no tocante às realizações fílmicas das décadas de 1970 e de 1980 em Pernambuco, ambos se constituíram como importantes práticas, embora não as únicas, que garantiram a sobrevivência – ou uma espécie de renascimento, como pontuou Alexandre Ferreira (1994, p. 33, 180) – do cinema pernambucano. Cinema este que, historicamente, experimentou, ante condições as mais diversas, modos de fazer fílmico que acarretaram a feitura de obras cinematográficas com temas e com gêneros variados, mas que sempre compartilhavam de uma realidade: a da precariedade econômica que incidia sobre o âmbito não só cinematográfico/cultural, mas também sobre o meio social de maneira geral. Tal pobreza existiu principalmente devido ao fato de que fazer filme, em regra, é uma atividade cara. E se torna muito mais onerosa quando se vive em uma região explícita e profundamente desigual no que diz respeito à distribuição de suas riquezas (aqui, me refiro, objetivamente, a dinheiro e à terra) – como é o caso da região Nordeste, especialmente o estado de Pernambuco.

Burlar esse inconveniente estrutural a fim de se realizar filmes foi uma característica preponderante na história do cinema pernambucano/recifense e, mais ainda, na de seu cinema superoitista dos anos 1970-80⁷. E é nos baseando na movimentação Super-8⁸, ocorrida em Pernambuco (sobretudo na cidade do Recife) no decurso dos anos 1973-1983, que este artigo pretende realizar uma leitura historiográfica deste cinema⁹ a partir, exclusiva e respectivamente, das dimensões i) *técnico-histórica*, ii) *teórica* e iii) *econômico-financeira*.

ASPECTOS TÉCNICO-HISTÓRICOS DA CÂMERA SUPER-8

É certo (e esperável) que, para o nosso tempo presente mediado por filmagens em câmeras de celulares, a modalidade Super-8 não seja mais um objeto considerado por uma de suas principais características (senão a principal) – a de ser fácil de manusear. Contudo, quando de seu lançamento em abril de 1965, nos EUA, o equipamento da Kodak foi comercializado como uma alternativa menos complexa em relação às bitolas profissionais (35 mm, 17,5 mm, 70 mm/65 mm), em relação às bitolas amadoras (9.5 mm/Pathé-Baby, 8 mm/8 mm Standard) e em relação à bitola que mesclava profissionalismo e amadorismo (16 mm: lançada como uma opção para filmagens domésticas, mas muito utilizada no cinema e na tv).

Todas as bitolas acima citadas foram elaboradas (e constantemente atualizadas) entre fins do século XIX (35 mm, 17,5 mm), primeiras décadas do XX (9.5 mm/Pathé-Baby, 16 mm, 70 mm/65 mm, 8 mm/8 mm Standard) e segunda metade do XX (Super-8). Dentre as câmeras mencionadas, destaquemos duas delas: a 16mm e a 8mm, por suas relações mais diretas com a Super-8 e por (assim como a S-8) serem parte de um projeto *kodakiano*, que consistia em democratizar os acessos às câmeras fotográficas (inicialmente) e às câmeras filmográficas (posteriormente).

Através de publicidades mobilizadas, principalmente, pelas ideias de instantaneidade e de portabilidade, a Kodak apresentou slogans como “*You press the button, we do the rest*” (“*Você aperta o botão, nós fazemos o resto*”)¹⁰, *Open... drop in... shoot!* (*Abra... insira... filme!*)¹¹ e *If you haven't got the time, we've got the camera* (*Se você não tem tempo, nós temos a câmera*, tradução nossa)¹², objetivando – além de mais lucros *tout court*; afinal, era/é uma empresa – tornar os atos de fotografar e de filmar em tarefas a serem executadas, também, por pessoas não profissionalizadas para a produção de imagens fixas e/ou em movimento. Isto é, não seria mais necessário ser um grande especialista para o desempenho de tal prática, embora houvesse a necessidade de se dispor de certos saberes técnicos para o manuseio das câmeras.

O que esse empreendimento da Kodak viabilizou, portanto, foi a fabricação (durante o fim do século XIX e no decorrer das duas metades do XX) de câmeras filmadoras e fotográficas cada vez menos dispendiosas e menos pesadas, e cada vez mais automatizadas, mais instantâneas, de modo a facilitar o(s) uso(s) das máquinas e, ao mesmo tempo, provocar uma circulação em massa da marca pelo mundo – o que, de fato, aconteceu e, não à toa, culminou na generalização de outro slogan, o do “momento Kodak”. Por meio desse lema, os registros (fotográficos e/ou filmográficos) de situações da vida privada – em havendo uma câmera e independentemente da fabricante – estavam quase que inevitavelmente vinculados à companhia. Era praticamente um gesto espontâneo que, nalgum evento particular (qual num aniversário), o instante de reunir o pessoal para fazer uma fotografia correspondesse ao *momento Kodak*, ao momento em que se estaria se materializando imagetivamente, à posteridade, recordações significativas do presente¹³.

Aberto sem aviso prévio, fechemos, agora, esse pequeno parêntese sobre tal proposta *kodakiana*, a fim de que, então, discorramos sobre as duas bitolas (a 16 mm e a 8 mm) que anteriormente informei relacionarem-se mais diretamente à Super-8 e que a precederam. A principal associação entre essas três tecnologias visuais e/ou audiovisuais é a relativa ao motivo pelo qual foram criadas, qual seja, o de oferecer a possibilidade de compra de filmadoras que seriam utilizadas num plano paralelo ao do cinema na qualidade de um *métier* (de uma arte), que era regido pelo uso do formato (padrão) 35 mm. Como uma forma de “primeira resposta” a tal intento, em 1923 (quase que de modo simultâneo à chegada do 9.5 mm, da Pathé) foi lançado pela Kodak o 16 mm que é, até hoje, celebrado como o modelo inaugurador da cinematografia amadora (Larson; Meade, 1972).

Mais pesadas e maiores que as Super-8 e as 8 mm, as câmeras 16 mm podiam pesar de 2 kg a cerca de 11 kg (ao passo que aquelas duas, de modo geral, pesavam entre pouco menos e/ou algo mais que 2 kg), demandando, por exemplo, que se utilizasse tripé – quer fosse para estabilizar as imagens, quer fosse por conta quilos que o cameraman precisaria suportar durante as filmagens. Além dessa unidade de medida, há uma outra mediante a qual podemos cotejar as fisicalidades dessas três filmadoras. Reporto-me ao milímetro. É através dos milímetros que vislumbramos tanto as diferenças e as semelhanças mais evidentes entre os três formatos quanto a razão pela qual eles são intitulados enquanto tais. Dessa forma, se se refere às filmadoras 16 mm como *16 mm*, 8 mm como *8 mm* e Super-8 (também) como *Super-8 mm* é devido à largura da película cinematográfica de cada uma delas possuir tais comprimentos (Larson; Meade, 1972, p. 61-65).

Por isso, igualmente, são aludidas como *bitolas*: bitola cinematográfica corresponde à largura (milimetragem) dos filmes cinematográficos. Assim, à medida que uma Super-8 e uma 8 mm dispõem dos mesmos oito milímetros de largueza, uma 16 mm dispõe de dezesseis milímetros de compridez. Por outro lado (e de modo geral), enquanto uma Super-8 era projetada à razão de 18 quadros/fotogramas por segundo (qps/fps)¹⁴, uma 8 mm e uma 16 mm eram projetadas nas proporções de 16 qps e de 24 qps, respectivamente. Isso significa dizer que cada aparelho de projeção comportava um formato de película específico, considerando-se, para além das dimensões dos quadros, as das perfurações – que no caso das do Super-8, em comparação às do 8 mm, por exemplo, eram menores. Qualitativamente, tal diminuição foi traduzida em termos visuais e sonoros, ou seja, numa melhor apresentação das imagens (maiores e mais nítidas no Super-8 que no 8 mm) e na reserva de espaço destinado à banda sonora – embora, no quesito sonoridade, as câmeras Super-8 (especialmente as sem o recurso do som direto, introduzido em 1974) sejam mais conhecidas por suas limitações (Larson; Meade, 1972, p. 61-65)¹⁵.

Se, como dito mais atrás, a 16 mm simbolizou (e simboliza!) a fundação do cinema caseiro no decurso dos anos 1920, a 8 mm expandiu tal categoria cinematográfica e, mais que isso, representou uma espécie de Super-8 *avant la lettre* quando de seu lançamento, também pela Kodak, em 1932. Essa afirmação se explica, por exemplo, no próprio uso do prefixo *super* antecedendo o número oito, indicando, como entendia-se à época, que a Super-8 foi um desenvolvimento, um redesenho da 8 mm. Em um texto reproduzido na coluna de cinema de Fernando Spencer, no Diário de Pernambuco¹⁶, José Augusto Iwersen (1976 *apud* Spencer, 1976, p. 8) argumentava que “as câmeras de 8mm utilizavam, como ainda hoje, filmes de 16mm que primeiro eram expostos de um lado, depois virados e filmados do outro lado. Depois de revelados eram cortados ao meio transformando-se em 8mm normal”.

Ocorre que, a partir do advento da Super-8, não havia mais a necessidade de se virar o filme para o outro lado e de cortá-lo ao meio, visto que, geralmente, as câmeras nesse formato eram compostas de cartuchos carregados com 50 pés (15 metros) de película, equivalentes a uma gravação com três minutos de duração. Parafernália artístico-tecnológica, revolucionária ou não¹⁷, essas três bitolas pareciam estar insertas num arranjo tal que – sem quaisquer hierarquias e/ou suplantação, substituição de uma pela outra – permite-nos inferir que, se a 16 mm era uma redução da 35 mm; e a 8 mm, da 16 mm, a Super-8 foi uma ampliação da 8 mm, de sorte que se tornou uma câmera um tanto ou quanto profissional. Sob outros termos e, confesso, com certo risco de anacronismo, a 8 mm pode ser vista quase como que um germen do que viria depois (em 1965), uma amostra de “pré-Super-8”.

A par de que essas três filmadoras comungavam de um conjunto de elementos que aproximava e que distanciava umas às outras – fosse tecnicamente, fosse no domínio de suas funcionalidades/seus usos –, atentemos, também, para o fato de que todas as três coexistiram espaço-temporalmente (cada uma à sua forma e de acordo com os anos de seus lançamentos), sem que a utilidade de uma estivesse ameaçada pela valia da outra. O que, de modo algum, pressupõe afirmar que a existência de uma não impactou, de alguma maneira, na da outra – inclusive, no sentido de os usuários preferirem (ou preterirem) essa/s àquela/s, isto é, uma podia ser mais (ou menos) utilizada que a outra, a depender de fatores vários, como gosto, verba disponível e finalidade/s, por exemplo.

Mas, além desse *coabitar das câmeras*, observemos igualmente – e para finalizar este bloco de análise – as “viradas” por quais passaram, especialmente, as bitolas 16 mm e Super-8. Se, num primeiro momento, as principais semelhanças entre ambas diziam respeito às razões pelas quais foram concebidas (para uso privado e como alternativas ao cinema mais profissional); num segundo momento, tais afinidades expandiram-se, de modo que tanto uma quanto a outra foram “reconcebidas” de uma maneira oposta àquela originária. Ou seja, tais câmeras foram remodeladas socioculturalmente, de forma que não permaneceram circunscritas nem ao âmbito doméstico nem à esfera diletantista. Assim, como parte dessa mudança, à 16 mm investiram-se não só propriedades amadoras e científicas, mas também profissionais, sobretudo atreladas ao cinema documental (Daronco; Tomaim, 2016; Weller, 2014). A Super-8, por sua vez, adquiriu, de certa forma, tais atributos, porém seu emprego situou-se mais acentuadamente no campo do experimentalismo, de um jeito tal que, mesmo os documentários (alguns, frise-se!), eram filmes imbuídos de experimentações cinematográficas (quer fosse sutilmente, quer fosse manifestamente).

O que, ao cabo, essa transformação representou foi uma *guinada ao espaço público*¹⁸ por filmadoras inicialmente traçadas para produzirem imagens em movimento que circulariam no espaço privado, familiar (e lembremos: independentemente de seus conteúdos apresentarem questões relacionadas à esfera pública ou à esfera privada e independentemente de serem filmadas em lugares privados ou em lugares públicos!). Mais: tal mudança não significou uma substituição de filmagens distribuídas privativamente por filmagens exibidas publicamente (em festivais ou em salas de cinema não comerciais, e.g.). Primeiro, porque “fazer cinema” via bitolas alternativas – seguindo, ainda que parcialmente, certas regras específicas da arte cinematográfica – não era empecilho para que se realizasse, paralelamente, filmes domésticos. Depois, reproduzir determinados filmes em 16 mm ou em Super-8 em ambientes abertos ao público em geral (mesmo que em espaços alternativos e mesmo que os espectadores, em regra, integrassem grupos bem específicos) não era um fator impeditivo para que esses mesmos filmes fossem projetados, igualmente, em lugares restritos a pessoas íntimas (afinal de contas, os projetores de ambos os formatos eram relativamente fáceis de transportar).

Em vista dessas considerações, julgamos que, de certa maneira, havia uma interação (contínua e benéfica ao cinema) entre elementos pertencentes ao que é público e ao que é privado, no âmbito estritamente relativo ao das câmeras inicialmente (e acima de tudo) idealizadas para o universo amador. Interseção que, enfim, estava inevitavelmente vinculada a uma outra: à atinente às proximidades entre amadorismo e profissionalismo cinematográficos.

CAMINHOS TEÓRICOS PARA O ESTUDO DO SUPER-8

Nos concentrando na *guinada ao espaço público* mencionada anteriormente, consideramos a confecção de filmes por meio dessa filmadora enquanto uma modalidade de resistência ao cinema comercial, oficial e, em certo sentido e de maneira bem particular, à própria ditadura militar – ainda que, neste último caso, não haja sido organizada convencionalmente, através, por exemplo, de movimentos sociais ou de partidos políticos. Não pensamos, nesse sentido, a resistência cinematográfica superoitista à ditadura como uma luta política e cultural ocorrida de forma direta ante as instituições governamentais e aos militares (e nem foi essa a intenção de parte considerável dos realizadores em Pernambuco). Concebemo-la, antes, apontada para uma *reação* em vez de uma ação; para uma *defesa* em vez de uma ofensiva; para uma *oposição* em vez de uma revolução (Matteucci, 1998, p. 1114).

Contudo, uma reação, uma defesa e uma oposição operadas tácita, criativa e marginalmente, tanto no campo cultural (de modo mais expressivo e mais explícito) como no campo (micro)político. Assim, ao considerar a atuação dos superoitistas no âmbito cinematográfico pernambucano como uma maneira específica de resistência à ditadura militar, intento uma aproximação ao que a historiadora Luce Giard (1998, p. 19) comentou acerca de Michel de Certeau e de sua pesquisa: isto é,

[...] sua atenção à liberdade interior dos não-conformistas, mesmo reduzidos ao silêncio, que modificam ou desviam a verdade imposta, seu respeito por toda resistência, ainda que mínima, e por toda forma de mobilidade aberta por essa resistência.

Quando do estudo sobre as Jornadas de cinema da e na Bahia, Izabel Melo (2009, *passim*) – ao entender tal evento como inserto num circuito cultural urbano específico – destacou que o espaço de contracultura no qual esse festival se manifestou foi um ambiente de resistência cultural, em que a juventude pôde expressar-se de modo mais ou menos livre, apesar dos constrangimentos da burocracia militar brasileira. Me refiro, ora, a esse certame pois foi através dele que o superoitismo pernambucano (compreendido como um formato de resistência) se introduziu e foi dinamizado no decurso dos anos 1970. Foram as Jornadas, esse *espaço de respiradouro* (Melo, 2009, p. 83, 94, 104, 106), que mais especificamente viabilizaram a proposta de se fazer filmes Super-8, em Pernambuco, de alguma forma comprometidos com elementos da arte cinematográfica. De maneira geral, por outro lado, tal produção foi oportunizada e esteve inscrita em um momento, característico da década de 1970 do país, de

Revisão das relações possíveis com a política, que foi empurrada da perspectiva macro, dos partidos políticos e transformações estruturais, para as atitudes e comportamentos cotidianos, constituindo uma nova forma de enfrentamento que na nossa interpretação continuava constituindo uma resistência, embora de outra natureza (Melo, 2009, p. 106).

É sob tal quadro histórico-político e cultural que vislumbramos, igualmente, uma resistência micropolítica concomitante à propriamente cultural¹⁹, na cinematografia pernambucana dos anos 1970-80. Imputo a resistência a partir dessa classificação não só pelos temas abordados nas obras, mas também pelas maneiras e pelas condições mediante as quais os filmes foram rodados. E essa politização da resistência em âmbito micro (não institucional) não funcionou como uma contraposição absoluta à executada no campo macro (mais próxima à política tradicional), de forma que, apesar dos nexos entre ambas as dimensões, é necessário considerarmos a experiência da micropolitização como uma das

causas à mudança da noção de poder, que não mais encontrava-se exclusivamente associada ao direito, à violência e “à sua condição de apêndice do Estado” (Castelo Branco, 2005, p. 219)²⁰. Assim, se de um lado havia uma cinematografia empenhada, militante, tentando ser instrumento de mobilização e de conscientização/sensibilização sociais (à lá cinemanovismo, p. ex.); de outro, mas não muito distante, havia um cinema mais desbundado, mais contracultural, mais dedicado a experimentar e a querer inovar e, talvez, não tanto interessado em requerer receptividade popular: enfim, à esquerda da esquerda (era quase o *anti* do *anti*, *anti-anti*), ainda que tais tendências, de certa maneira, se complementassem.

Mas essa forma de expressão e de resistência artístico-cultural (e micropolítica) *subterrânea* e *descompromissada* não se explica só por uma vontade subjetiva dos artistas e, mais especificamente, dos cineastas. Objetivamente, esse descompromisso e essa subterraneidade foram, em certo sentido, reflexos do AI-5, de 1968, e do consequente *fechamento dos canais de representação política e institucional*, sendo a instituição da censura uma importante aliada em tal projeto autoritário (Ridenti, 2014, p. 241). Ou seja, houve uma retração nas artes, de modo que referenciar diretamente o social e o político era por demais arriscado, e um dos resultados práticos dessa limitação foi o considerável encolhimento de espaço sociocultural, coletivo onde as manifestações culturais se efetivassem. Com isso, durante a década de 1970, para parte dos envolvidos com arte, restaram as brechas – uma situação que direcionou as práticas artísticas a acontecerem “em rituais restritos, para iniciados” (Arantes, 1983, p. 14).

A despeito disso, precisamos nos alertar para um ponto. Como avisa-nos Carlos Fico (2017, p. 30), “não devemos reduzir a história do Brasil entre 1964 e 1985 à história da ditadura militar”, pois nem tudo o que durante tais décadas aconteceu proveio do fato de se ter existido um regime militar. Esse é o caso, por exemplo, dessa maneira de se fazer arte de um modo marginal, atuando por entre brechas, em zonas independentes do circuito tradicional de produção cultural. Tal método, embora, de fato, fosse uma resposta àquele contexto de restrições várias, não decorreu inteiramente dessa época de exceção. Para melhor explicar, e inclinando nossa análise mais ao estado de Pernambuco, recorro a Flávio Teixeira quando afirmou que

A produção artístico-cultural, no Recife, viveu um período singular nas duas décadas que se seguiram a 1945. Foram anos em que, com mais ímpeto e intensidade, uma nova geração de criadores/produtores culturais se empenharam por encontrar soluções estéticas novas, numa busca por caminhos alternativos de legitimação e afirmação de seus fazeres artísticos. Nas mais diversas áreas das artes – teatro, pintura, literatura, música – é possível identificar essa mesma preocupação, ainda que, em cada uma, se possa observar um ritmo e profundidade propriamente seus (Teixeira, 2007, p. 97).

Por sua vez, os jeitos de se filmar em PE, especificamente com a bitola Super-8, podem ser compreendidos como uma espécie de prolongamento dessas atuações alternativas (e precursoras) nos campos das várias artes que experimentavam novos procedimentos a fim de se fabricar artisticamente. E não só como uma extensão em relação às artes no sentido geral, mas também no tocante à própria esfera do cinema, haja vista que desde os anos 1940 (e, mais intensamente, durante os anos 1950), havia, no estado, práticas cinematográficas paralelas que muito influenciaram os superoitistas da década de 1970 (alguns deles foram participantes ativos de tais atividades, cabe lembrar), dentre as quais destacaram-se as correspondentes ao cineclubismo, à crítica de cinema e à filmografia amadora, principalmente a documental (Nascimento, 2021). Isto é, no campo do cinema, germinavam, no decurso dos anos 1940-1960, os *caminhos alternativos* que os realizadores pernambucanos dos anos

subsequentes seguiriam e atualizariam em suas *soluções estéticas*: ou melhor, em suas *gambiaras estético-cinematográficas*.

Por isso, pontuamos que os artistas – que pretendiam criar de forma relativamente inovadora, livre, experimentando novas maneiras de se produzir e/ou de se expor conteúdos não muito estimados nos âmbitos artístico comercial e/ou governamental – necessitavam, de certo modo, adentrar, permanecer e explorar (n)esse lugar de marginalidade, de subterraneidade que, até hoje, garante interessante autonomia àqueles que não pretendem (ao menos como principal e único objetivo) lucrar financeiramente e/ou se adequar aos mecanismos de produção mais mercadológicos, encarando – acima de tudo – o fazer artístico como um negócio.

E essa condição *underground* relaciona-se a basicamente duas posturas, que são a de *se querer* (uma opção), de se reivindicar enquanto tal, de se pretender estar nalguma vanguarda artística; e a de *se necessitar* (quase que como uma determinação), porque, por exemplo, se está transitando por um momento de significativa coerção sobre a esfera das artes (como foi o caso do Brasil entre 1964-1985), não havendo, pois, nem muitas oportunidades e nem muitos meios para se produzir de outro modo (principalmente se se deseja inovar em termos de forma e de conteúdo). Ou, ainda, uma mistura de ambos os comportamentos. Isso porque, como sublinhei, precisar estar num terreno *under* é quase que como uma determinação, qual seja, o uso desse advérbio equivale a dizer que acatar a essa exigência se configura, também, e em algum grau, como uma escolha²¹.

No que competia aos superoitistas em Pernambuco, essa posição marginal muito aproximou-se daquilo que Edwar Castelo Branco (2005, 2007) identificou como um escorregamento, um deslizamento ocorrido na arena política, estimulando-a a deslocar-se do macro para o micro e, dessa maneira, fomentando um processo de constituição de mecanismos não tradicionais de luta política. A partir dessa espécie de reelaboração da política – característico de uma sociedade experienciando o pós-modernismo –, o cotidiano, as inquietações referentes aos modos de ser e de existir, assim como a própria dimensão da cultura, foram problematizados e politizados por meio das artes (de modo geral) e das práticas executadas com as câmeras Super-8 (de modo específico).

Nessa orientação, em algum nível, “toda a cultura do período dialogava com a situação política do país”, como nos diz Marcelo Ridenti (2014, p. 241). Tal diálogo, tratando-se do superoitismo pernambucano (e, mesmo, do de outros estados), por sua parte, aconteceu mediante duas camadas que, apesar de serem conflitantes, em certo sentido, se comunicavam. Ou seja, existia, de um lado, um setor mais inclinado para a produção de filmes que, através de uma linguagem mais vanguardista, mais herética, abordavam e mesclavam problemáticas político-sociais mais gerais com política do/no cotidiano e com aspectos comportamentais e identitários; e de outro, um setor mais ortodoxo, mais *engagé*, mais preocupado em registrar as mazelas políticas e sociais brasileiras do que necessariamente em inovar linguística e esteticamente. Acerca dessa atmosfera, frisemos, *ipsis verbis et ipsis litteris*, os dizeres de Geneton Moraes Neto quando de seu comentário sobre esse cinema mais panfletário:

Este tipo de filme estava esteticamente estacionado no início da década de sessenta, um pouco a estética dos CPC's [Centro Popular de Cultura, vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE)], aquela idéia populista de salvar o mundo através do cinema, onde você tinha de abrir mão de conquistas da linguagem para tentar fazer um filme político-didático como se alguém fosse aprender alguma coisa com filme de curta-metragem amador. Era uma contradição que não nos interessava: fazer um filme

politicamente bem-intencionado e esteticamente reacionário e conservador. Quem via os filmes já sabia exatamente o que estava acontecendo no país. As pessoas achavam nossos filmes meio porraloucas por não terem aplicação na vida prática. Isto era um pouco fruto da deformação de quando você vive sob censura. Apenas procurávamos não sermos óbvios e mesmo nos enquadramentos dos planos, tentávamos fugir o máximo de uma visão aproximada do real. Sentíamos até a obrigação de sermos a favor da justiça, da reforma agrária, mas não de fazermos um filme todo mês para dizer isto (Neto, 1989 apud Ferreira, 1994, p. 191-192).

Embora não encerrem as várias formas de se produzir em Super-8 em Pernambuco (como e o que se filmava), esses dois grupos de cineastas (mais dedicados a registros imagéticos mais politizados, mais socioculturalmente reflexivos) representavam, nalgum sentido, uma forma de hasteamento de duas bandeiras: dum lado, da do cinema da *vanguarda pobre* (*mas não de idéias por favor*), do cinema *anárquico, rebelde, insurrecional* (Britto, 1978, p. 6; Stepple, 1978 apud Rêgo, 1978, p. D-30); doutro, da do cinema mais “comportado”, mais atraído pela profissionalização, pela possibilidade de usufruto dos filmes *por instituições culturais e compensar de algum modo, o investimento feito* (Spencer, 1978 apud Rêgo, 1978, p. D-30). Se nos limitarmos a considerar (principalmente) os fazedores de imagens mais experimentais, podemos pensar na existência de uma *guerrilha semântica* mediante a utilização do Super-8, tal como concordaram – fundamentados em Ernesto Manuel de Melo Castro – Castelo Branco (2007) e Brito (2013, 2016)²².

Um modelo de guerrilha que aproximamos à ideia de Susan Sontag (2004, principalmente p. 13-14) ao metaforizar a câmara destinada a fotografias como uma arma, como uma *sublimação da arma*, de modo que *fotografar alguém é um assassinato sublimado*. Estendendo tal noção para o universo superoitista, percebe-se que a alegoria é igualmente (ou, talvez, mais) eficaz²³: primeiro, porque muitos modelos de câmeras Super-8 obtêm um cabo retrátil (que em muito se assemelha às empunhaduras das armas de fogo) e cartuchos carregados (que, também, são parte da configuração das armas a fim de municiá-las). E, aliado a isso, devido ao fato de câmeras fotográficas, de filmadoras Super-8 e de armas de fogo disporem (e compartilharem) – cada uma à sua maneira – de um adjacente *corpus* terminológico por intermédio do qual evidenciam-se os verbos *carregar, calibrar, empunhar, focalizar, mirar/apontar e atirar/disparar*.

Avaliando-se sob tal prisma, inferimos que, por meio dessa arma cinematográfica e de *táticas*²⁴ de bricolagem (de invenção)²⁵ as mais diversas, parte dos superoitistas pernambucanos guerrilharam em defesa de um cinema criativo, transgressor, *vadio*²⁶, que contribuiria para a desreferencialização e para a reapropriação/ressignificação do real, das identidades e das concepções vigentes, tradicionais, em campos como os da cultura, da política e do comportamento, por exemplo (Brito, 2013, *passim*); que participaria da *constituição de uma contra-linguagem, através da qual fosse possível expressar seu inconformismo em relação ao seu tempo* (Castelo Branco, 2007, p. 179). Enfim, ainda que esse apetrecho pudesse estar envolvido em agressão e em assassinato – qual no premiado *Nenhum Gesto* (1974), de Talvani Guedes da Fonseca²⁷ –, tal envolvimento não era o habitual. Muito pelo contrário: a Super-8 enquanto um gênero de armamento apresentava-se *carregada* com ideias e com filmes, *mirava* em inversões para a elaboração de novos parâmetros e *disparava* experimentos, contestações e reflexões.

O NEGÓCIO DO SUPER-8

O salário mínimo até abril de 1973 (ano que demarca o início da movimentação Super-8 pernambucana) correspondia ao valor de Cr\$268,80²⁸. A partir de maio, Cr\$312,00; de maio de

1975, Cr\$532,80; de maio de 1977, Cr\$1.106,40; de novembro de 1979, Cr\$2.932,80. Diante desses números, atentemos para o fato de que tais valores diziam respeito aos salários mínimos que, em regra, eram pagos em regiões mais ao Sul (S), ao Sudeste (SU) e no Distrito Federal (DF) – onde os custos de vida, ainda hoje, são mais elevados em relação aos de outros estados situados mais a Norte (N) e a NE. Exemplifiquemos.

Se a partir de maio de 1974, os salários-mínimos²⁹ do Distrito Federal e dos estados do Rio de Janeiro, da Guanabara (GB), de São Paulo e de Minas Gerais (MG) seria de Cr\$376,80; os de PE (Região Metropolitana do Recife/RMR), de Mato Grosso (MT) e de Goiás (GO), por exemplo, seria de Cr\$295,20 – enquanto os demais municípios de PE, por sua vez, perceberiam um mínimo referente a Cr\$266,40 (Geisel [...], 1974, p. 3). Mediante um novo aumento ocorrido em dezembro desse mesmo ano, as maiores remunerações permaneceram sendo as de SP, do RJ, da GB, de MG e do DF, com Cr\$415,20, à medida que, por exemplo, em PE (Grande Recife), no Acre (AC) e no Amazonas (AM) estipulou-se um estipêndio mínimo de Cr\$326,40. Por sua parte, nas demais localidades de PE, assim como na Ilha de Fernando de Noronha (PE) e nos estados de Alagoas (AL), de Sergipe (SE), da Paraíba (PB), do Rio Grande do Norte (RN), do Ceará (CE), do Piauí (PI) e do Maranhão (MA), vigeu uma importância correspondente a Cr\$295,20 (Geisel [...], 1974, p. 10; Geisel [...], 1974, s.p.).

Continuemos (de forma mais prática) com os exemplos, contudo não mais durante os anos 1970. Sigamos à década de 1980. Em novembro de 1981, ainda segundo a lógica de três faixas salariais, o maior salário mínimo nacional valia Cr\$11.928,00 (região Centro-Sul), ao passo que o menor (grande parte da região NE) valia Cr\$9.732,00. Em PE, num nível intermediário, o valor era de Cr\$10.200,00 (Mínimo [...], 1981, não paginado). Um ano depois, em novembro de 1982, o mais alto vencimento mínimo equivalia a Cr\$23.568,00 (regiões S, SU e no DF) e o mais baixo, a Cr\$20.328 (região NE, exceto Bahia/BA e PE). Com uma diferença de Cr\$408,00 em relação a este último montante, a remuneração média era a de Cr\$20.736,00, vigente em PE, na BA e nas regiões Centro-Oeste (CO) e N (Governo [...], 1982, p. A-12):

Desta forma, o trabalhador pernambucano, que a partir de segunda-feira passa a ganhar o segundo maior salário-mínimo regional do País, terá Cr\$ 11.404,00 para gastar com um mês de alimentação; Cr\$ 6.598,72 com habitação; Cr\$ 1.658,88 com vestuário; Cr\$ 1.036,00 com a higiene e Cr\$ 1.036,80 com transporte (Novo [...], 1982, s.p.).

Em um momento de inflação próxima aos 100% e de Produto Interno Bruto (PIB) em queda e negativo³⁰, era uma soma que não provia nem o mais indispensável. E a alimentação, do mesmo modo que atualmente, era a categoria que demandava mais custeios do assalariado brasileiro durante os anos 1980: correspondia a mais da metade do provento. Através de não mais que um exemplo, permitam-se ultrapassar um pouco o recorte temporal final desta pesquisa (1983), a fim de que observemos que tal situação persistiu e piorou (rapidamente) nesse decurso dos momentos derradeiros da ditadura (e, mais ainda, depois). Em janeiro de 1985 – durante o último governo militar (presidido por João Figueiredo) e com uma inflação calculada em mais de 200% –, uma cesta básica custava aproximadamente Cr\$119.722,00³¹ para um salário mínimo de Cr\$166.560,00 (valor válido para todo o território nacional, entre nov./1984-abr./1985)³². Uma realidade que, para os especialistas do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE), não atendia às necessidades materiais essenciais de uma família localizada na base da pirâmide social. De acordo com os estudiosos, para que se suprisse

o básico, o vencimento mínimo haveria de ser Cr\$700.000,00 – e, ainda assim, excetuando-se o elemento *educação* (Novo [...], 1984, p. A-10).

A digressão efetuada acima, com efeito, não representa (pura e tão somente) um simples deslocamento ao mundo dos cifrões: as palavras enunciadas, ao início desta seção, configuram-se como uma contextualização econômica para que compreendamos, de maneira mais palpável, o porquê que, embora mais acessíveis, as câmeras Super-8 eram quase um artigo de luxo. E o porquê que fazer filmes Super-8 (e/ou mais simplesmente filmar com essa bitola, à semelhança daqueles que produziam registros domésticos) não era uma prática viável aos que *somente* desejavam executá-la: para além do querer filmar, também eram necessários investimentos (e relativamente altos!). Por isso, a fim de que completemos e de que examinemos mais detalhadamente tal panorama, a seguir ainda permanecerei nesse âmbito pecuniário, porém sob outro ângulo: o do referente a alguns dados (coletados no jornal DP) acerca de valores de filmadoras Super-8 e de seus respectivos projetores, de forma que cotejemos os custos dos salários mínimos com os dessa bitola e com os dos seus respectivos aparelhos de projeção.

Ainda que haja registros de anúncios (de vendas e de trocas) de câmeras Super-8 e de projetores para filmes S-8 no decurso dos anos 1960, consideraremos, aqui e para fins comparativos, as propagandas veiculadas a partir de 1973 (assim como, primeiramente, procedemos ao tratar dos estípidios)³³. Dessa maneira, observamos que, em 6 de maio de 1973 (DP, Primeiro Caderno, p. 3), na loja Lutz Ferrando, por exemplo, filmadoras das marcas Canon, Elmo, Yashica ou Sankyo eram vendidas por (a partir de) Cr\$126,00 (parcelas mensais), enquanto projetores Super-8 Cabin, Kodak, Raynox, Prestinox, IEC ou Krisper, por (a partir de) Cr\$63,00 (parcelas mensais)³⁴. Na parte *Classificados*, do DP, em 21 de março de 1976 (p. 25), um rapaz chamado Luiz queria trocar uma Super-8 Canon nova, no valor de Cr\$10.600,00, por uma moto de 100 cilindradas/cc – à época, o maior salário mínimo era de Cr\$532,80.

Em 9 de maio de 1976 (DP, p. 22), com a maior remuneração mínima valendo Cr\$ 768,00, uma Super-8 Canon 814 sem uso era vendida por Cr\$7.500,00. Em 25 de dezembro desse mesmo ano (DP, p. C-12), uma Super-8 Kodak M-22 era negociada por Cr\$1.500,00. Por outro lado, uma filmadora nova do mesmo modelo da antes citada Canon 814, em 19 de maio de 1977 (DP, p. C-8), havia quase duplicado de valor, sendo comercializada por Cr\$ 12.000,00, à medida que o mais alto ordenado mínimo custava Cr\$1.106,40. Em 29 de outubro desse mesmo ano e ainda sob igual vencimento, uma Canon 518 valia Cr\$3.000,00 (DP, p. C-11), ao passo que uma Kodak M-22 usada duas vezes, em 17 de dezembro do referido ano, custava Cr\$ 1.700,00 (DP, p. C-11). Em 27 de maio de 1979 (DP, p. E-32): projetor Super-8 Eumig Mark S 807 por Cr\$10.500,00. Maior salário mínimo por Cr\$2.268,00. Quatro dias depois, (31/5, DP, p. A-7), a Lutz Ferrando anuncia um aparelho de projeção Super-8 Paximat por Cr\$19.990,00 (ou 5x de Cr\$3.998,00, sem juros).

Anos 1980: em 21 de setembro de 1980 (DP, p. A-5), maior salário mínimo a Cr\$ 4.149,60, a Lutz Ferrando propunha a venda de uma Super-8 Comet nas seguintes condições de pagamento: ou se comprava à vista por Cr\$ 7.080,00 ou pagava Cr\$ 1.700,00 a mais para adquirir a filmadora a prestações, ou seja, garantia-se uma entrada de Cr\$ 878,00 + 9x de Cr\$ 878,00, perfazendo um total de Cr\$ 8.780,00. Com a maior remuneração mínima nacional um pouco mais alta (Cr\$5.788,80), em 14 de dezembro do mesmo ano (DP, p. C-35), dois projetores Super-8 eram anunciados por Cr\$20.000,00 (Kodak) e por Cr\$50.000,00 (Tacnon, sonoro). Quase um ano depois, em 16 de outubro de 1981, e maior vencimento mínimo por Cr\$8.464,80, dois equipamentos de projeção sonoros eram

comercializados por Cr\$85.000,00, da Eumig Mark (DP, p. C-9), e por Cr\$60.000,00, seminovo e de marca não especificada (DP, p. C-10).

Enquanto Luiz, em 1976, pretendia trocar uma câmera Super-8 por uma moto de 100 cc, um sujeito chamado Percílio, no decorrer da década de 1980, intentava vender ou permutar uma filmadora Super-8 e um projetor sonoro de “marca Japonesa” (novos) por um carro ou por um telefone (DP, 13 dez. 1981, p. C-32); ou, ainda, vender ou trocar uma Super-8 sonora, juntamente com outros objetos, por um automóvel lançado entre os anos 1974-78 (DP, 5 jun. 1982, p. C-8). Mesmo que os valores para venda não estivessem explicitados, depreende-se que, para se aceitar a troca de uma câmera e/ou de um projetor por um carro, as quantias (definitivamente) não eram das menores. Além disso, durante os referidos períodos, os maiores vencimentos mínimos correspondiam, respectivamente, a Cr\$11.928,00/1981 e a Cr\$16.608,00/1982.

Como dito mais acima, a inflação, durante fins do regime militar, cresceu vertiginosamente, de forma que o salário mínimo, a despeito dos constantes e dos consideráveis aumentos, não compensava as mais básicas necessidades para se (sobre)viver. Tendo isso em vista – e assim como fiz anteriormente ao ventilar acerca dos valores dos ordenados —, aqui pretendo extrapolar um pouco o limite temporal derradeiro deste estudo (1983), objetivando, por meio de mais um exemplo, apontar o impacto econômico (negativo) de tal contexto sobre os montantes das câmeras e dos projetores Super-8. Semelhantemente às negociações antes mencionadas, em 24 de maio de 1984 (DP, p. C-9), alguém nomeado Genaro queria vender uma filmadora sonora Super-8 GAF (automática, com Macro Zoom e com microfone) e um aparelho de projeção sonoro Super-8 Raynox 1010 mediante duas opções de pagamento: ou Cr\$900.000,00 ou um carro.

Em vista desses números e dessas vendas e/ou trocas, observa-se que, em regra, os valores das filmadoras S-8 – ou seja, daquilo que era o principal artefato para a fabricação de imagens cinematográficas durante as décadas de 1970-80 no Recife – estavam muito acima das diversas quantias dos salários mínimos ao longo de tal período (quer fossem novas ou usadas, quer fossem vendidas em lojas ou em notas de anúncios nos *Classificados*). Decerto, para se realizar um filme nos moldes dos superoitistas (mesmo aqueles mais precários tecnicamente e mesmo aqueles de curta duração), os custos aumentavam ainda mais, principalmente se considerarmos (além da despesa para a aquisição da câmera em si), por exemplo, a compra de cartuchos, a revelação do filme, o envio do cartucho para ser revelado (comumente) em laboratórios situados no Sudeste do país, sonorização (caso houvesse necessidade), a montagem e a copiagem (rara, pois influía na qualidade e no preço). Somam-se a tais investimentos, aqueles associados à participação das obras cinematográficas nos festivais pelo Brasil, a exemplo dos Cruzeiros despendidos objetivando-se enviar a produção fílmica à região onde ocorreria o evento (quando não havia possibilidade de se inscrever próximo aos locais de residência do realizador) – a fim de que se efetivasse a inscrição e de que se fizesse a análise prévia da película para o aceite ou o rejeite na competição – e financiar a ida, a estada e a volta referentes às viagens aos lugares onde aconteciam os certames.

Frise-se, por outro lado, que não estou considerando nem o sistema de empréstimos de materiais para filmagem (que, de certa forma, poupava dinheiro e era, p. ex., comum em Pernambuco)³⁵ – como um tripé, uma luz, um microfone/som, a própria câmera Super-8, entre outros tantos objetos (e pessoas) que eram (e, de fato, foram) relevantes à produção – nem os diretores que produziam, ocasionalmente,

filmes em outros formatos, como em 35mm e/ou em 16 mm (o que exigia mais verbas) – realidade, por exemplo, de Spencer³⁶, de Katia Mesel, de Paulo Cunha e de Geneton (em PE).

Nesse sentido, em Pernambuco, no que concernia à feitura de filmes S-8 propriamente dita, os custos variavam a depender de fatores como o tempo de duração das películas (que, no geral, eram curtas), se a filmadora continha, ou não, suporte para captação de som e sob quais condições (histórico-econômica) eram produzidas as obras. De um modo geral, os realizadores consideravam essa atividade como uma diversão relativamente barata. Moraes Neto (1973 *apud* Spencer, 1973, p. 7), por exemplo, à época da produção de seu primeiro filme Super-8, avisou que fazer *Mudez Mutante* (1973) não “saiu caro. Pelo contrário, com Cr\$300,00, fizemos tudo”. Quando dessa fala de Geneton, em junho de 1973, o salário mínimo em Pernambuco havia, em maio daquele mesmo ano, aumentado para Cr\$240,00, no Grande Recife, e para Cr\$213,60, nos demais municípios (Médici [...], 1973, p. 13). Um ordenado muito aquém do necessário para que, à l’aise, a maioria da população conseguisse adquirir os gêneros alimentícios de primeira necessidade, como carne verde/fresca, café, leite, açúcar, feijão e charque (Vereador [...], 1973, p. 5).

Quase um ano depois, em março de 1974, Spencer (à semelhança de Geneton) apontou que filmar em Super-8 demandava baixo custo, se se comparasse aos gastos com realizações em 35 mm (entre Cr\$50.000,00 e Cr\$80.000,00) e em 16 mm (entre Cr\$10.000,00 e Cr\$15.000,00). Para o cineasta, uma produção superoitista, em contrapartida, poderia custar “apenas Cr\$1 mil” (Spencer, 1974 *apud* Luíza, 1974, p. 10, grifo próprio). Em abril deste mesmo ano, Spencer (1974 *apud* Marconi, 1974, p. 5) frisou que, tratando-se de longa-metragem, um filme Super-8 poderia ser realizado com cerca de Cr\$ 30.000,00, na medida em que um em 35 mm custaria no mínimo Cr\$ 500.000,00. Acerca disso, registre-se três pontos: i) Spencer (tal qual Geneton³⁷ e outros), durante o ano de 1974, realizou dois filmes em S-8 (*Caboclinhos do Recife* e *Valente é o Galo*); ii) Spencer, tal como Geneton e outros, não filmava unicamente em Super-8 – mesmo que majoritariamente; e iii) à época dos comentários de Spencer, o maior vencimento mínimo em Pernambuco correspondia ao mesmo valor (isto é, Cr\$ 240,00³⁸) de quando Geneton, em junho de 1973, revelou o preço total de *Mudez Mutante*. Mais: apesar do grave problema inflacionário que se estendeu ao longo dos anos 1970 e 1980 e apesar dos preços dos cartuchos e da revelação elevarem-se progressivamente, Spencer, Geneton e seus pares não pararam, num curto espaço de tempo, de criar obras cinematográficas em Super-8 (comumente) e, mesmo, em outras bitolas (mais raramente).

Desse modo, ainda que fosse possível haver alguma ajuda de instituições oficiais³⁹, no fim das contas e em regra, eram os próprios superoitistas que precisavam pagar pela produção de seus filmes. Como, por exemplo, esclareceu Britto (1985 *apud* Nunes, 2013, p. 141):

Na década de 70 era uma coisa viável, eu pude fazer vários filmes com recursos próprios, com o meu salário de professor [universitário], sem ajuda de nenhuma instituição; conseguia tirar do meu salário para produzir esses filmes, quer dizer, entrava na produção atores que nunca ganharam dinheiro comigo, mas alguns técnicos de montagens e cinegrafistas tinham um cachê simbólico que eles pediam, a parte de montagem... não era só o filme virgem não, mas alguns técnicos recebiam, e isso, com meu salário de professor, e hoje em dia a coisa seria muito mais difícil.

A maioria dos cineastas, em Pernambuco, filmou em condição análoga à de Britto, ou seja, utilizando capitais provenientes de suas ocupações profissionais. Posto isso, acentue-se que, de fato,

o financiamento para rodar em Super-8 era de baixo custo, se comparado ao dinheiro e ao material necessários para o fazimento de filmes através de outras bitolas e se, afora isso, atentarmos ao perfil socioeconômico dos superoitistas (formação escolar e atuação profissional, sobretudo). Em compensação, era, também, um investimento alto, se considerarmos os baixos padrões sociais e econômicos de vida da maior parte da sociedade brasileira (brevemente narrados acima) no decorrer dos anos 1970-1980. De qualquer maneira e confirmando um questionamento de Rêgo (1978, p. D-30), esse “lazer cultural” estabeleceu-se como uma atividade desfrutada por profissionais liberais que utilizavam “suas câmeras num prolongamento das horas de lazer, um hobby custoso e de certo modo sofisticado mas que tem como recompensa maior, para alguns, o título de cineasta”. Com uma declaração próxima à questão preconizada por Rêgo, Britto avisava:

Por razões estritamente econômicas, é a classe média quem faz super 8. A classe média constituída por sensíveis burocratas, donas de casa-comunicólogas, executivos de sinal aberto, estudantes anarco-destrutivos, jornalistas bem e mal comportados, professores bem e mal pagos, poetas experimentais, filhinhos de papai, pais-patrões ainda jornalistas auto-empresários (desde que a venda de cópias de filmes super 8 a instituições desinformadas já está se tornando um bom negócio, além de uma ótima diversão) (Britto, 1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30).

Enfim, era uma turma composta de pessoas com uma estabilidade financeira tal que lhe permitia produzir filmes Super-8: integravam-na, por exemplo (além de cineastas), estudantes universitários de cursos variados, jornalistas, professores, artistas visuais, escritores, militares, engenheiros, arquitetos, empresários e servidores públicos – e, destaque-se, era comum que alguns indivíduos desempenhassem mais de uma dessas funções concomitantemente. Pertencentes a grupos etários diversos – incluindo, frise-se, o das crianças⁴⁰ –, esses praticantes da arte cinematográfica também eram plurais em suas formas de criar: havia, para além dos que preferiam distanciar-se (mesmo que parcialmente) do profissionalismo e das instituições, aqueles entusiasmados com a profissionalização da bitola e com a reposição do capital empatado na produção do filme. Filmar em Super-8 no estado de Pernambuco (e no Recife, especialmente) significou – afora experimentar e inovar no universo do cinema – uma mistura entre brincadeira, compromisso, seriedade, alianças, conflitos, dedicação e *business*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resultado de um exercício reflexivo e investigativo ainda não de todo amadurecido, este artigo se propôs a analisar alguns elementos concernentes à história do superoitismo feito em Pernambuco/Recife. Uma história que foi, e continua sendo, (muito) bem narrada por estudiosos comprometidos em reconstituir um capítulo importante do conjunto das atividades artístico-culturais desenvolvidas na Recife dos anos 1970-1980 sob o regime militar. Contudo, é um tema que não está esgotado. Primeiro, porque existem, disponíveis, informações e filmes ainda não explorados. E, segundo, porque outras leituras podem (e devem) ser empreendidas a respeito do Super-8 brasileiro – tanto na qualidade de filme como na qualidade de linguagem cinematográfica específica, na qualidade de cinema. Dentre as abordagens possíveis, consideremos as advindas (e as que poderão advir) dos historiadores, que, a despeito de suas contribuições teórico-metodológicas sobre o âmbito superoitista, penso muito ainda terem a colaborar e a complexificar tal campo. Assim seja.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS:

HEMEROGRÁFICAS

Diario de Pernambuco (PE):

GEISEL aprova a tabela de abono salarial. *Diario de Pernambuco*, Recife, 7 dez. 1974. Primeiro Caderno, p. 10.

GEISEL decreta novo mínimo que vigora por 3 anos. *Diario de Pernambuco*, Recife, 30 abr. 1974. Primeiro Caderno, p. 3.

GOVERNO estabelece novo mínimo. *Diario de Pernambuco*, Recife, 30 out. 1982. Secção A, p. A-12.

LEITE, Adeth. INTERDIÇÃO. *Diario de Pernambuco*, Recife, 25 mar. 1975. Segundo Caderno, p. 9.

LUÍZA, Ana. Spencer mostra filmes no Festival de Curitiba. *Diario de Pernambuco*, Recife, 29 mar. 1974. Primeiro Caderno, p. 10.

MÉDICI fixa nova tabela de salário mínimo para todo o País. *Diario de Pernambuco*, Recife, 29 abr. 1973. Primeiro Caderno, p. 13.

MÍNIMO para Pernambuco: Cr\$ 10.200. *Diario de Pernambuco*, Recife, 30 out. 1981. Capa, não paginado.

NOVO mínimo a partir de segunda-feira. *Diario de Pernambuco*, Recife, 30 out. 1982. Capa, não paginado.

NOVO salário mínimo é de 166 mil. *Diario de Pernambuco*, Recife, 30 out. 1984. Secção A, p. A-10.

RÊGO, Luzinara. O triunfo do lazer doméstico (ou como se fazer cinema no Recife). *Diario de Pernambuco*, Recife, 7 set. 1978. Secção D, p. D-30.

SPENCER, Fernando. Breve história do Super 8. *Diario de Pernambuco*, Recife, 20 abr. 1976. Segundo Caderno, p. 8.

SPENCER, Fernando. Cineastas criam “Grupo 8 do Cinema”. *Diario de Pernambuco*, Recife, 27 nov. 1976. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Como se faz um filme em Super 8. *Diario de Pernambuco*, Recife, 24 jun. 1973. Terceiro Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. Cultura / anti - cultura: Kodak, qual é a sua? *Diario de Pernambuco*, Recife, 20 out. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Garoto de 7 anos inscreve filme: “O Pescador”. *Diario de Pernambuco*, Recife, 8 mar. 1975. Segundo Caderno, p. 7.

VEREADOR olindense pede providências para conter a majoração de preços. *Diario de Pernambuco*, Recife, 20 jun. 1973. Primeiro Caderno, p. 5.

Jornal do Commercio (PE):

BRITTO, Jomard Muniz de. Do cordel ao super 8: é o mesmo carnaval ideológico. *Jornal do Commercio*, Recife, 5 nov. 1978. Caderno C, p. 6.

GEISEL aprova abono e no Recife mínimo é de 326,40. *Jornal do Commercio*, Recife, 7 dez. 1974. Capa, não paginado.

MARCONI, Celso. Ainda Curitiba / Premiados. *Jornal do Commercio*, Recife, 26 mar. 1975. Caderno II, p. 6.

MARCONI, Celso. NEM UM GESTO. *Jornal do Commercio*, Recife, 26 nov. 1974. Caderno II, p. 4.

MARCONI, Celso. Spencer/Super 8 meu amor. *Jornal do Commercio*, Recife, 28 abr. 1974. Caderno III, p. 5.

FILMOGRÁFICA

GERAÇÃO 65, *Aquela Coisa Toda*. Direção: Luci Alcântara. Recife. 2008. Vídeo.

BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, O. B. F. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, v. 7, p. 5-24, 1983.

ARAÚJO, L. S. L. C. Cinema em Pernambuco dos primeiros tempos aos anos 1970: um percurso. In: AGUIAR, J.; BEZERRA, J. C.; PESSANHA, M. (org.). *O novo cinema pernambucano*. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Produções, 2014. p. 12-17.

ARAÚJO, L. S. L. C. O cinema em Pernambuco nos anos 1920. In: FELICE, Fabrício. *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso* (coordenação editorial). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007. p. 33, 71-76.

BOSI, Maíra. *Filmes de família e construção de lugares de memória: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e retomado em Supermemórias*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BRITO, F. L. C. B. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. 2013. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

BRITO, F. L. C. B. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Entre o *corpo-militante-partidário* e o *corpo-transbunde-libertário*: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. *História Unisinos*, São Leopoldo (RS), v. 9, n. 3, p. 218-229, set./dez. 2005.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 177-194, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

DARONCO, Marilice; TOMAIM, C. S. Memórias em frames: o suporte 16mm e a experiência de fazer cinema. *Pós*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 110-125, nov. 2016.

FERREIRA, A. F. *O cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Recife: Fundarpe, 1994.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 5-74. jan./abr. 2017.

GIARD, Luce. História de uma pesquisa. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*:

1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 9-32.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2000.

LARSON, Rodger; MEADE, Ellen. *Jovens cineastas*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

MATTEUCCI, Nicola. Resistência. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (org.). *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 1114-1116.

MAUAD, Ana Maria. Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 397-413, maio-ago. 2017.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. “Cinema é mais do que filme”: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MORAES NETO, Geneton. *Expedições à noite morena*: em defesa de um cinema vadio [fazer Super-8 no Brasil dos anos 1970]. Organização, seleção e introdução de Paulo Carneiro da Cunha Filho. Recife: Contraluz, 2021.

MORAES NETO, Geneton. Uma mensagem dentro de uma garrafa jogada ao mar. In: FERREIRA, A. F. *O cinema Super 8 em Pernambuco*: do lazer doméstico à resistência cultural. Recife: Fundarpe, 1994. Não paginado.

MOTTA, R. P. S. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109-137, jan./mar. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2017.

NASCIMENTO, Arthur G. L. *Imagens do Nordeste*: o filme documental e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. 2021. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A Brodagem no cinema em Pernambuco*. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

NUNES, Pedro. Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). *Cinema e memória*: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 134-149.

RIDENTI, M. S. Cultura. In: AARÃO REIS FILHO, D. (org.). *Modernização, ditadura e democracia*: 1964-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 233-283.

SÁ NETO, A. A. F. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, F. W. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

WELLER, F. “Eis o filme” - O formato 16mm e a influência da estética amadora no documentário moderno. *E-Compós*, Brasília, v. 17, n. 2, mai./ago. 2014.

NOTAS

² Nessa orientação, recordemos o pensamento de Roberto Schwarz (1978) quando – ao refletir os momentos de crise como associados à combinação entre antigo e moderno (p. 73-74) – destaca que, “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (p. 62), ou seja, a despeito do *processo cultural* haver sido *represado em 64* (p. 79), “a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer” (p. 62). Como nos lembra Jomard Muniz de Britto, “a força das baionetas não impede o processo cultural” (Geração [...], 2008, 59 min 23 s).

³ Termos cunhados por Jomard Muniz de Britto.

⁴ Em alguns momentos, me reportarei a este estado por meio da sigla PE.

⁵ Ainda que tal marginalidade operasse de modo parcial em alguns casos, como no do cinema Super-8 pernambucano (e, igualmente, no de outros estados brasileiros), que, como veremos neste artigo (mesmo que mui brevemente), mantinha relações próximas a instituições oficiais/a órgãos públicos, a governos e a empresas.

⁶ Neste estudo, não avaliamos a história do cinema de Pernambuco baseada em ciclos, mas, sim, praticada mediante um processo complexo e dinâmico permeado de continuidades e de descontinuidades (no sentido de não linearidade). Por isso, apesar de não ser a única, *movimentação* é a terminologia privilegiada ao se mencionar o cinema pernambucano entre os anos 1973 e 1983. Para críticas aos usos dos vocábulos *ciclos* e *regionais* quando se pensa em cinema do Brasil, veja-se Luciana Araújo (2007, 2014) e Arthur Sá Neto (2010). Para um debate acerca das expressões ao se definir esse decênio, cf. Ferreira (1994, p. 165-175).

⁷ Evidencie-se que, neste artigo, o Super-8 é considerado enquanto cinema, na medida em que compreendemos o cinema como uma categoria mais abrangente que, por isso mesmo, engloba (também) as obras filmicas – mesmo que reconheçamos as diferenças entre filme e cinema e mesmo que entendamos que cinema não se restringe a filme meramente (sobretudo em 35 mm, de arte, comercial, ficcional e/ou documental). Ou seja – pensando-se que “cinema é mais do que filme” (Melo, 2009, p. 12), que o próprio filme é mais do que o filme em si e que filme e cinema, antes, se complementam/concatenam, em vez de mutuamente se excluírem –, vejo o Super-8, ao mesmo tempo, como filme (*i.e.*, as produções filmicas superoitistas *per se* e, p. ex., a imagem do cartaz da obra e os créditos iniciais e finais contidos na própria constituição imagética desses filmes, em seu interior: enfim, a obra filmica em S-8 [em si] juntamente com aquilo *i.* que enreda a sua materialização na qualidade de um conteúdo/de uma ideia em movimento, *ii.* que não integra a sua trama em si e *iii.* que aparece na tela durante a sua exposição ao público) e como cinema (*i.e.*, as várias dimensões [ainda que não tão formais/convencionais, quando se fala de/em S-8] que envolveram o superoitismo, a exemplo da própria câmera S-8 mediante usos particulares/específicos, mas, mesmo assim, direcionados para o âmbito especificamente/objetivamente cinematográfico; das criações filmográficas superoitistas por si, assim como dos seus processos de filmagem, de montagem, de sonorização, de copiagem etc.; dos eventos cinematográficos [e dos lugares] onde tais obras concorriam e eram apresentadas, excluídas e/ou premiadas; dos investimentos/apoios/patrocínios ao Super-8 enquanto movimentação cinematográfica; dos modos através dos quais se operou a circulação desses filmes; da crítica cinematográfica que não ignorou o S-8 em suas páginas; das maneiras pelas quais se preservou tal cinematografia, ainda que precariamente, de modo a nos permitir acessá-la, mesmo passadas algumas décadas e mesmo que a intenção primeva dos cineastas possa não haver sido documentar/filmar e conservar para a posteridade). Por tudo isso, a legitimidade do Super-8 (particularmente do praticado em Pernambuco) como cinema. Por tudo isso, cinema (Super-8) como *prática social* (Turner, 1997), como *atividade* cinematográfica (Melo, 2009, p. 12). Para mais sobre a relação cinema-filme, ler, p. ex., Brito (2013, p. 66-67).

⁸ Destaque-se que: i) uma bitola cinematográfica e, também, o nome do cinema produzido em Pernambuco durante 1973-1983; ii) neste trabalho, tal filmadora será reportada, também, através da sigla S-8.

⁹ Apropriação da proposta de “leitura histórica do filme” de Marc Ferro (1992, p. 19).

¹⁰ Para visualizar tal *slogan*, ver propaganda disponível em: <https://www.ebay.com/itm/402347636321>. Acesso em: 16 jul. 2025.

¹¹ Para visualizar tal *slogan*, ver propaganda disponível em: <https://www.ebay.com/itm/352855607638>. Acesso em: 16 jul. 2025.

¹² Para visualizar tal *slogan*, ver, por exemplo, propaganda de câmera Super-8, datada de 1967, disponível em: <https://www.ebay.com/itm/221247825161>. Acesso em: 16 jul. 2025.

¹³ Nesse aspecto, recomendo a leitura de Ana Maria Mauad (2017), cujo texto discute – dentre outras questões atinentes às práticas visuais –, com base nas análises de Richard Chalfen acerca da fotografia norte-americana, as existências de uma *Kodak culture* (cultura Kodak) e de um *Polaroid people* (povo Polaroid), de forma que, principalmente durante a segunda metade do século XX, “a experiência de ter um filho ou sair de férias associavam-se à compra de uma nova câmera” (p. 402).

¹⁴ Do inglês *frames per second* (fps).

¹⁵ Para definições acerca de alguns vocabulários técnicos utilizados nesse parágrafo e no anterior, assim como acerca de outros termos específicos da área de cinema, importa cf. Rodger Larson e Ellen Meade (1972, p. 147-159).

¹⁶ Periódico aqui citado através da sigla DP. Do mesmo modo, o Jornal do Commercio é mencionado através de uma abreviatura, a JC.

¹⁷ Quanto ao traço revolucionário do S-8, indico, p. ex., a reflexão de Maíra Bosi (2016, p. 40-43).

¹⁸ Utilizo *espaço público* em sentido lato, abrangendo, inclusive, lugares que são privados, mas acessíveis ao público mediante determinados critérios. Ao lançar mão desse termo sob tal acepção genérica, o faço para discernir a veiculação de imagens em âmbitos particulares (e.g., casas) da veiculação de imagens em âmbitos não particulares (e.g., universidades e teatros).

¹⁹ Para uma abordagem do cinema pernambucano em Super-8 como culturalmente resistente, recomendo o *Capítulo 2: o triunfo da resistência cultural*, de Ferreira (1994, p. 83-161, sobretudo p. 117, 124 e 128).

²⁰ Essa ideia – de que os processos de lutas políticas e de lutas sociais não precisavam necessariamente acontecer no terreno do Estado – é corolária do reconhecimento de “que a luta não mais se restringe ao plano da economia política, mas abrange também o da economia subjetiva. Os afrontamentos sociais não são mais apenas de ordem econômica. Eles se dão também entre as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e grupos entendem viver sua existência” (Guattari; Rolnik, 2000, p. 45). Para reflexões concernentes ao conceito de micropolítica, ler, p. ex., Guattari e Rolnik (2000, p. 45-66, 121-123, 127-139).

²¹ Importa considerarmos os argumentos deste parágrafo como relativamente consonantes com o que pensa Guattari acerca das minorias. Ao diferenciá-las das *pessoas-margens/marginais*, Guattari explica que “as minorias são outra coisa, no sentido de que você pode estar numa minoria querendo estar nessa minoria. Há, por exemplo, minorias sexuais que reivindicam a não participação no modo de valores, de expressão da maioria. Podemos imaginar uma minoria que seja tratada como marginal ou um grupo marginal que queira ter a consistência subjetiva e o reconhecimento de uma minoria, por exemplo. E aí teremos um conjunto dialético entre minoria e marginalidade” (Guattari; Rolnik, 2000, p. 122).

²² Sobre o conceito de *guerrilha semântica*, assinala-se a aplicação empreendida por Brito (2016, p. 25).

²³ Moraes Neto (1994, não paginado, grifo próprio), p. ex., salientou que “os que usavam o Cinema Super-8, ora como devaneio, ora como pretensa metralhadora pelo menos se enganavam com fé”.

²⁴ À Certeau (1998).

²⁵ Uso do termo afinado à noção certeauriana enquanto uma “inventividade ‘artesanal’” (Certeau, 1998, p. 46).

²⁶ Vocábulo advindo de Moraes Neto (2021).

²⁷ Curta-metragem superoitista em que um personagem é agredido e é assassinado pela sua câmera S-8. O filme foi uma forma de protesto do diretor Talvani Guedes contra a censura que havia, num festival de cinema em São Paulo, em 1974, interditado seu 36 *Poses e Nenhum Gesto* (1974). Para mais informações acerca deste caso, ver, p. ex., Celso Marconi (1974, p. 4) e Adeth Leite (1975, p. 9).

²⁸ Saliente-se que todos os (maiores) valores referentes aos salários mínimos (aqui citados) foram consultados no site da AUDTEC – Gestão Contábil, permitindo-me confrontar tais dados com os apresentados nos jornais DP e JC. Aos interessados, sugiro visitar a página da empresa, que consta de uma tabela – referente às remunerações do período 1940-2023 – dividida em *Vigência, Dispositivo legal e Valor*. Disponível em: <https://audtecgestao.com.br/capa.asp?inoid=1336>. Acesso em: 22 jun. 2023.

²⁹ Com tal palavra hifenizada – e, portanto, um substantivo composto –, me refiro exclusivamente ao trabalhador assalariado, *i.e.*, aquele que recebe o *salário mínimo* (sem hífen).

³⁰ Ver, p. ex., Napolitano (2017, p. 172) e link disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro80.htm>. Acesso em: 22 jun. 2023.

³¹ Informação disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/hiperinflacao>. Acesso em: 22 jun. 2023.

³² Unificado em 1 de maio de 1984, data em que, igualmente, fixou-se o salário em Cr\$ 97.176,00, em todo o Brasil. Para tanto, *cf.* Decreto n.º 89.589, de 26 de Abril de 1984. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1980-1987/decreto-89589-26-abril-1984-440055-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 jun. 2023. Para mais, veja-se a reportagem disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/06/dinheiro/19.html>. Acesso em: 22 jun. 2023.

³³ Cabe lembrar que todos os valores aqui citados podem ser conferidos nos anúncios divulgados no DP.

³⁴ Nessa propaganda da Lutz Ferrando, não há menção aos valores totais de tais equipamentos. Todavia, o fato de, p. ex., uma filmadora S-8 ser negociada mediante parcelas mensais custando (a partir de!) Cr\$ 126,00 nos indica uma proximidade entre o valor da prestação da câmera e o valor do (maior) salário mínimo vigendo no estado de PE àquela época (Cr\$ 240,00).

³⁵ Ação que se relaciona ao que Amanda Nogueira (2014, p. 33-34 *et seq.*) defende como uma forma de colaboração denominada localmente como *brodagem*. Saliente-se que tal prática colaborativa não corresponde à inexistência de conflitos, de intrigas e/ou de divergências (de naturezas diversas).

³⁶ Conhecido como o “cineasta das três bitolas”.

³⁷ *Isso é que é* (junto com Amin Stepple) e *Conteúdo zero, um Filme para Desentendidos*.

³⁸ Este valor vigorou entre maio de 1973 e abril de 1974. Para tanto, ver, *e.g.*, i) Decreto n.º 72.148, de 30 de Abril de 1973, disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-72148-30-abril-1973-420627-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 1 jul. 2023.; ii) Decreto n.º 73.995, de 29 de Abril de 1974, disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-73995-29-abril-1974-422662-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 1 jul. 2023.; iii) Médici [...] (1973, p. 13); e iv) Geisel [...] (1974, p. 3).

³⁹ Dentre os vários exemplos de vínculos entre os âmbitos do Super-8 (brasileiro, de modo geral, e pernambucano, de modo específico) e das instituições oficiais (sobretudo públicas), citamos um exemplo: “o Grupo 8 [Grupo 8 de Cinema Super 8 de Pernambuco] que vem recebendo em todas suas iniciativas o apoio inequívoco da área oficial (Sudene [Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste], Governo do Estado, Empetur [Empresa de Turismo de Pernambuco] e Instituto ‘Joaquim Nabuco’ de Pesquisas Sociais [IJNPS]) aguarda consulta feita a um grupo industrial na Alemanha para fornecimento de filmes Super 8. Estes filmes poderão ser adquiridos pelos associados da entidade, a preço muito abaixo daquele fixado à vontade do monopólio Kodak” (Spencer, 1977, p. B-8). Ressalte-se que tal agremiação (criada entre fins de 1976 e início de 1977) objetivava, especialmente, reunir os superoitistas que produziam em Pernambuco, promover eventos relacionados à bitola e divulgar as realizações filmográficas (Spencer, 1976, p. B-8). Em outra oportunidade, vale uma análise mais pormenorizada dessa questão que, de certo modo, põe em xeque a noção de marginalidade (quase que absoluta) segundo a qual o Super-8 brasileiro é, geralmente, analisado. Todavia, antecipe-se: é preciso lembrar que, p. ex., para a efetivação de eventos cinematográficos dedicados à Super-8 (mesmo que não exclusivos à S-8) – assim como para a existência de premiações quando das competições – eram necessários subsídios (principalmente financeiros) que não advinham apenas dos recursos econômicos pessoais dos cineastas (e de outras pessoas que, porventura, estivessem envolvidas). Ou seja, empresas (públicas e/ou privadas), universidades (públicas e/ou privadas), governos e órgãos (federais, regionais, estaduais e/ou municipais) figuram como alguns exemplos de patrocinadores (em sentido *lato*) que intercederam (direta e/ou indiretamente e por meio de algumas maneiras) na consecução (p. ex.) de festivais, de mostras e, inclusive, de filmes. Com isso, quero dizer que – a despeito de sua circulação e dos fomentos percebidos serem, de fato, menores, se se compara com o circuito *do* e com os financiamentos direcionados *ao* cinema mais mercantilizado/comercial e mais profissionalizado (em regra, filmado em 35mm) –, o superoitismo não existiu durante uma década (como no caso pernambucano) unicamente em função de marginalidade/alternatividade, de boa vontade, de ideias e de capital provindo dos próprios *filmmakers*.

⁴⁰ É o caso de Trajano Américo Ferreira Caldas (7 anos de idade e filho do cineasta Hugo Caldas), que realizou o documentário *O Pescador* (1975). Inscrito no II Festival Brasileiro do Filme Super 8 – ocorrido em março de 1975, na cidade de Curitiba (PR) –, o curta-metragem superoitista foi premiado e garantiu Cr\$1.500,00 ao jovem cineasta. Para tanto, *cf.*, p. ex., Spencer (1975, p. 7) e Marconi (1975, p. 6).