

**O experimento corpo:
sua representação política e estética no super-8 brasileiro**

*The body experiment:
a political and aesthetics representation in brazilian super- 8*

Luciana Carla de ALMEIDA¹

Resumo

A experiência cinematográfica superoitista, com ênfase no período da ditadura civil militar (1964-1985), apresenta as incursões, confusões e (des)caminhos da produção audiovisual brasileira. O super-8 foi inventado neste intervalo, precisamente no ano de 1965, porém sua disseminação comercial não foi imediata. No Brasil não se registram filmes anteriores aos anos de 1968 e 1969. Este artigo pretende refletir sobre a performance do corpo em duas situações no suporte super-8, o que demonstra a corporalidade como campo expansivo e cinematográfico.

Palavras-chave: Super-8. Experimental. Corpo.

Abstract

The super-8 film experience, with emphasis on the period of civil military dictatorship (1964-1985), turns up the raids, confusion and (mis)direction of the brazilian audiovisual production. The super -8 was invented at this historic phase, precisely in 1965, but its commercial dissemination was not immediate. In Brazil there are no earlier registers about super 8 movies between 1968 and 1969. This paper reflects on the body's performance in two situations in super -8 holder, which demonstrates the corporeality as expansive and cinematographic field.

Key words: Super-8. Experimental. Body.

Introdução

A história brasileira do cinema experimental ainda não foi em grande parte debatida ou estudada. Porém, esses filmes de estética radical estão, recentemente, mais

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECO-Pós (UFRJ). E-mail: lualmeida.se@gmail.com

acessíveis para pesquisadores do cinema como jornalistas, sociólogos e historiadores. Agora se tenta, ainda timidamente, revisitar os autores envolvidos bem como traçar linhas estético-políticas com mais acuidade sobre tais títulos.

Ironicamente, um dos períodos mais tenebroso da política nacional também foi o mais rico na diversidade de criações não só cinematográficas, mas também artísticas: os anos 60 e 70. Um período dos mais profícuos no teatro, na música, no cinema, nas artes e nas formas de ressignificação dos comportamentos sociais.

Politicamente, tratando em termos do Estado, observou-se uma virada dos anos 60 com a derrocada do populismo janguista, o golpe político que resultou na ditadura civil militar de 1964, o avigoramento do modelo desenvolvimentista conservador, a densa inserção do capital estrangeiro e multinacional no país à revelia do alargamento das diferenças sociais.

A modificação deste quadro político e comportamental no campo da vida e da arte foi emblemática no audiovisual. Segundo o pesquisador do cinema experimental brasileiro, Rubens Machado Júnior (2005), a invenção de formas audiovisuais no Brasil compreendeu em uma história abrangente, requer riqueza comparativa necessária à observação crítica e à compreensão das tradições e rupturas. Machado Júnior aponta que os filmes experimentais brasileiros, em sua metade ou dois terços, foram realizados em super-8. (MACHADO JR., 2001).

De certa maneira, este trabalho se prestou a tentar dar uma leitura sobre essa produção, não como tentativa de generalizar uma interpretação, tampouco um método de análise, mas na procura de ler o filme como uma fonte. Aquilo que Marc Ferro (1992) trata das vinculações entre o cinema e a história como um agente, uma contra análise da sociedade, em uma relação entre o visível e o não visível.

Especificamente, os filmes experimentais foram divulgados de maneira restrita em galerias e dois principais painéis à década de 60 a 80: pelo Grife (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais de São Paulo) e na Jornada de Salvador (MACHADO JR., 2001). Estes cineastas e artistas foram os propositores de uma investigação tanto na forma quanto no conteúdo. Foram os inflamadores deste cinema que expandiu a imagem em movimento, naquilo que se pode chama de cinema de dispositivo, cinema expandido (PARENTE, 2008) ou, ainda, filme de artista (COCHIARALLE, PARENTE, 2007).

Esta primeira geração de artistas multimídias tiveram uma estratégia vanguardista e de profunda experimentação. Abaixo, segue a problematização do *corpus* dos filmes dos artistas Anna Maria Maiolino, Paulo Bruscky, dos cineastas Edgard Navarro, Fernando Bélen, Amin Stepple. A análise descritiva destes super-8 segue uma proposição reflexiva do corpo em dois aspectos: como vetor político e de escárnio.

O corpo político

O que pode o corpo? Qual sua potência em estado de representação dos sujeitos? Nos filmes aqui apresentados está presente uma intuição poético-estética do artista-cineasta na confecção do seu corpo como objeto/tema.

No quadro geral do surto superoitista em 1970, foi bastante recorrente o uso do corpo nos filmes feitos por artistas e cineastas. A hipótese levantada é que havia uma proposta de mapear o corpo como sistema e não um produto (GREINER, 2008). O pesquisador Henri-Pierre Jeudy afirma ser o corpo a condição prévia de uma verdadeira experiência estética na vida cotidiana. Apesar de o autor acreditar no estado do corpo mantido como base do idealismo estético, um corpo puro, Jeudy reafirma a defesa pela “ilusão de uma desconstrução dos modelos de interpretação e pelo retorno furtivo da heterologia cultural das imagens do corpo” (JEUDY, 2002, p. 181).

O corpo é mais essencial do que todos os fenômenos de consciência para a sobrevivência da humanidade (JEUDY, 2002, p. 171). O corpo é metabolizador por excelência das dimensões interior e exterior: escárnio, carnavalização, cidade, espaço, urbe, ataque, ocupação, metalinguagem, subjetividade e cotidiano. Durante a ditadura civil militar, o cerceamento exacerbado das produções criativas emancipou o confronto súbito de mentalidades.

As agruras do corpo físico é pauta na criação artística da italiana radicada no Brasil, Anna Maria Maiolino. A artista visual, nascida em Scalea na Itália, viveu maior parte de sua vida na América do Sul. Durante os anos 60 se aproximou do movimento artístico que posteriormente seria conhecido como “Nova Objetividade”, com gravuras figurativas e fortemente narrativas. Em 1965, parte deste trabalho foi exposto no 16º Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No ano de 1966, participou da importante coletiva Opinião 66 e em 1967 integrou a exposição “Nova Objetividade Brasileira” de

curadoria de Hélio Oiticica - marco da efervescência artística no Brasil pós 1964. Na década de 70, o trabalho de Maiolino recebeu influência da tematização contemporânea do corpo, o que levou radicalizar formalmente o uso de novos suportes. Neste momento, os filmes super-8 foram constantes na sua produção. Anna chegou a participar de diversas mostras, entre elas estavam a Expo-Projeção 1973 (Som, Audiovisual, Super-8 e 16 mm), em São Paulo; o 1º Festival do Filme Super 8 (1974), em Curitiba (onde levou o seu importante “In Out, Antropofagia”); o Festival Internacional do Filme Super 8 (1974) em Paris e a Brazilian Super-8 Millennium.

O questionamento dos sentidos proposto por Maiolino está na representação do gesto em desespero no super-8 intitulado “X” (Rio de Janeiro, 1976). O filme de pouco menos de três minutos é mudo e longamente inquietante. Nele, um olho ocupa toda a tela e em um jogo entre quem olha e quem é olhado. A câmara se caracteriza como o meta olho, àquele que observa o olhar da personagem angustiada. O olho em *super close up* desvela-se através de uma renda negra enunciativa do luto. Na montagem intercalam-se imagens desta íris inconstante, tensa e lacrimosa. As imagens de gotas de sangue ao chão entrecortam imagens de navalhas em movimento suspensivo. O olho se fecha, move-se rapidamente, se aterroriza e chora. Ao fim do curta-metragem uma mancha de sangue torna-se na letra “x” negra ao fundo de tela completamente tomada pela cor vermelha. Maiolino estabelece relações entre a gestualidade do olhar e o olho como corpo em estado catalisador da violência.

É na experiência da agressão que reside o fato poético. A arte e o cinema resguardam o exercício do tempo, do espaço e do processo. Na sanha de investigação por novas práticas artísticas entre o sujeito e o objeto, o artista e inventor Paulo Bruscky priorizou em sua obra a pesquisa empírica como princípio. Desde 1969, Bruscky concentra suas realizações no campo da arte conceitual e experimental ao fazer verdadeiros estudos envolvendo o espaço e o ambiente em intervenções e materiais diversos, como *happenings*, carimbos, arte correio, *copy art* (eletrografia) e áudio arte. A partir de 1970 ingressa no coletivo “Fluxus” onde extensamente realiza invenções com o suporte super-8.

Uma das criações inventivas de Paulo Bruscky foi o “xerofilme”, cristalizado no trabalho “Xeroperformance” (Recife, 1980). No filme há a montagem de fotogramas

que seriam originalmente uma série de fotocópias justapostas que evidencia o relacionamento corpóreo do artista com a máquina (FIGUERÔA, 1994).

Bruscky performa o seu corpo em uma máquina fotocópia e realiza uma montagem em esquema de animação. Primeiramente o registro da feição de Paulo Bruscky é copiado dezena de vezes em preto e branco e, posteriormente, montado em uma sequência que sugere o dilaceramento do seu próprio rosto/máscara. Percebe-se a feição/identidade do artista envolta de amarras e barbantes. Na trilha, o som de gritos abafados em uma alusão histórica ao cerceamento da fala.

Com as cópias de sua face em registro de dilaceramento, juntamente montadas de forma fragmentada, imprime-se uma atmosfera febril e nervosa. Tal trabalho valida a expressividade do corpo ao extremo, pois a fala (a palavra) perde sentido frente à censura e a tortura. Vê-se o corpo do artista em tentativa de transmutação da sua circunstância social e política. O corpo é o fiel depositário de agressões e desatinados gestos do próprio criador/criatura.

“O gesto abre a esfera do *éthos* como a esfera mais própria do homem”, diria o filósofo italiano Giorgio Agamben. A raiz do *éthos*, tanto no sentido de “caráter” como no de “modo de vida habitual”, propõe uma vocação “ethográfica” do cinema, que exprime, melhor que quaisquer outros meios, a variedade de *modos* de ser para o julgamento ético.

O corpo social é local privilegiado da enunciação do seu próprio discurso. Toma-se o corpo “não como corpo individual, mas como corpo social, corpo coletivo, corpo global”, mas na busca de refletir nele a experiência do outro ou torná-lo índice de um desconforto difuso e amplo (AGAMBEN, 2008). O pessoal é político. O corpo representa o suporte da ideia, no caso da obra ou onde se faz na obra, seja enquanto momento ou atemporalidade seja enquanto casa (o corpo é casa). O corpo passa ser apresentado automaticamente como objeto e suporte que acolhe a ação. A corporeidade dá figura a uma engenharia de choque intermitente.

O corpo escárnio

Filmar também é uma forma de buscar por uma nova ética de existência e manifesta-se como contestação política, esculacho do *status quo*. A vocação tropicalista

e pós-tropicalista foi uma expressão desta crise. A carnavalização foi tomada como sinônimo de anarquia, liberdade para agir de encontro às normas sociais, na extravagância e pelo exagero. A carnavalização pode ser admitida como uma manifestação popular de caráter social e político. Uma das características mais evidentes do carnavalesco é o confronto. Ora pelo exagero de determinadas perfis dos personagens, ora por atitudes atípicas ou por subversão da ordem vigente. O objetivo final é chamar atenção, “sacudir” o senso comum. Sobre isso, Celso Favaretto afirma:

O carnaval caracteriza-se, sobretudo, pela inversão de hierarquias, através do exagero grotesco de personagens, fatos e clichês. Abole a distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério, entre o alto e o baixo, etc., relativizando todos os valores. Na visão carnavalesca de mundo, a realidade está em constante transformação, pois instala um espaço de jogo em que as dissonâncias e contrastes permanecem como uma luta contínua de forças contraditórias. [...] (FAVARETTO, 1979, p. 92)

Beth Brait (2008) ao tratar sobre conceitos-chave da carnavalização em Mikhail Bakhtin, comenta que, no estudo de uma cena passada no inferno por figuras medievais do literato François Rabelais a inversão de papéis sociais, a excepcionalidade, o inacabamento dos personagens, bem como a representação do “baixo” e do grotesco são justificativas dadas pelo linguista para a natureza carnavalesca dos elementos. A identificação com as camadas populares se dá justamente por causa da elevação do “baixo”, do vulgar, da destronação e ridicularização do “nobre” e do importante.

Assim, a carnavalização constitui na oportunidade de vencer os medos, as angústias, a opressão e a desesperança, modificando a realidade e interagindo com ela de forma alegre, cômica e teatral, despertando o estranhamento divertido e engraçado (o riso). O humor anárquico atinge a todos em uma grande desconstrução da realidade dominante. Ainda sendo o objetivo maior o de inverter papéis e confrontar, percebe-se uma valorização do “baixo”, a inversão dos papéis ao ponto de se transformarem em “culto”. A carnavalização se “desenvolve” e ganha destaque na com o surgimento da Tropicália — movimentação artística ocorrida no final da década de 1960 que englobou diversas modalidades da cultura (música, teatro, artes plásticas e cinema) e atuou como resistência e protesto ao regime militar —, adicionando os elementos sensoriais, imagéticos, cinéticos e metacríticos tão caros ao cinema moderno (BASUALDO, 2007).

É desta “cine-sensação” tropicalista ou postura política que Edgard Navarro exercitou sua apropriação artística dos signos de uma cultura dita primitiva e moderna. No ano de 1977, Edgard Navarro realizou “O rei do cagaço” (Salvador), considerado pelo pesquisador Rubens Machado Júnior (2001) sua obra máxima.

O trocadilho do cangaço com cagaço remete ao mito Lampião como o “bandido herói”, personagem que vingou a não aceitação da ordem pelo combate. Este anti-herói nordestino do filme de Navarro agora não é mais do cangaço, mas adepto ao ato ou efeito de defecar. A escatologia foi utilizada como elemento propulsor da criatividade artística e como arma de choque para sacudir o olhar acomodado dos espectadores. O *super close up* de um ânus que expela enorme quantidade de fezes é a imagem nuclear deste filme. Através de uma sintaxe truncada, misturando material procedente do inconsciente urbano ao de seu próprio inconsciente, Navarro traça um caótico painel da cidade de Salvador, em que um pária, portador de curiosa perversão, se empenha em enxovalhar os mais caros monumentos da cultura, tradição e moral.

O transeunte-personagem, que é o próprio diretor, mantém uma atitude tipicamente iconoclasta, doentia e - por que não dizer? - criminosa. No rádio circula a notícia de que as autoridades competentes mobilizam seus efetivos, mas não conseguem localizar e detê-lo “O Rei do Cagaço”, para além dos limites do filme, continuará aquela cruzada insólita no afã de cumprir seu escatológico destino: jogar cocô na sociedade. O ato de expelir filmado de forma explícita estabelece uma relação de proximidade e repulsão com espectador através da sujidade. O argumento do curta-metragem traça, por fim, a história paródica de um cidadão que descobre a força política dos seus próprios excrementos e passa a fazer atentados com suas excrecências. Inicialmente, suas vítimas urbanas são transeuntes conformados. Em uma sequência, vemos o sujeito atirar as fezes dentro dos carros em meio ao trânsito.

Progressivamente, a personagem ganha contornos políticos mais nítidos ao evacua em várias instituições soteropolitanas: no hospício e no quartel da Polícia Militar. Para Julia Kristeva (1982) o abjeto se torna repulsivo porque manifesta uma confusão de limites. O abjeto pontua, fratura e fragmenta a suposta unidade dos sujeitos hegemônicos e do corpo político da nação.

A abjeção está relacionada à perversão. O sentimento de abjeção que se experimenta baseia-se no superego. O abjeto é perverso porque não

desiste, nem assume uma proibição, uma regra ou uma lei, mas transforma-os de lado, engana e corrompe; usa-os, se aproveita deles, para melhor negá-los. (KRISTEVA, 1982, p. 15)

No ano de 1979 surge a produtora “Lumbra Cinematográfica” (junção das palavras luz e sombra ou ainda referência à palavra “lombra” gíria que se refere ao efeito do uso da maconha). Ela foi formada por Edgard Navarro, Fernando Bélen, Pola Ribeiro e José Araripe Jr. Para Navarro a ideia “no princípio era apenas uma identidade de motivações comuns que nos uniam para fazer um cinema em que se pretendia deflagrar de tudo” (CRUZ, 2005).

Nesta aglomeração de agitadores culturais destaca-se Fernando Bélen, então estudante de medicina na Universidade Federal da Bahia. Bélen começou a fazer cinema no formato super-8 quando cursava o Colégio Central, escola pública tradicional em Salvador. Lá, funda o grupo Soyuz e realiza para a feira de ciência o filme “Anônima Fragmentação”. Fernando Bélen dirige, no ano de 1973, “Viva o cinema”, curta-metragem censurado e apreendido pelo regime autoritário.

O filme mostra um calendário com a data do AI-5 seguido de imagens de filmes velados em várias tonalidades. Em seguida, Bélen realiza uma série de cinco filmes conceituais que vão do “Experiência I” ao “Experiência V”. No “Experiência I”, Bélen monta várias partes do corpo de uma mulher nua e conclui com o carimbo “mulher”. No “Experiência II” tematiza o contexto político filmando um periquito verde amarelo em sessão de tortura. Tal filme foi extraviado pós-apreensão feita pela censura.

Em 1980 realizou “Ora Bombas, ou a pequena história do pau-brasil” (Salvador), filme alegórico sobre o episódio da explosão do Rio Centro. O personagem central? A genitália dilacerada no incidente. A cartela com os créditos do filme aparecem inicialmente com a trilha sonora de Elba Ramalho na canção “Nó Cego”. Na letra ouvimos um proto-manifesto ao baque do maracatu: “É você a pessoa que deu/Um nó cego em peito/De apaixonado? É você/O mascarado que me trancou/Nessa noite sem amor? É você amigo?/É você o inimigo?/É você o perigo? É você, É você a garra de fome/Que atormenta o presente?/É você que mente muito? Que me engana/Que me rouba da vida”. Utilizando da estética *pop art*, a montagem em fragmentos anuncia colagens e um cartaz de propaganda apresenta o título do filme. Em *off* ouve-se “se

avermelhando um clarão como um incêndio anunciado no apocalipse de São João. Porém não era nada disso. Era corisco”.

Segue a locução em tom circense: “Senhoras e senhores, a Tv Piranha em um furo de reportagem entrevista a mais importante personagem da nossa história atual, contemporânea: a genitália dilacerada”. Apresenta-se, neste instante no filme, um pênis enfaixado e machucado. Aqui, o riso pode unificar outras experiências como as do sacrifício, do erotismo, da angústia e do êxtase. O riso e o risível é o experimento da transgressão da ordem social ou da linguagem normativa, o humor torna-se o desmistificador da ideologia dominante (ALBERTI, 1999).

As perguntas são feitas na voz em *off*. A câmera volta-se para o close do pênis e testículos, um microfone anuncia a entrevista. O pênis se balança ao som da canção. A voz em *off* questiona: “Senhora genitália é verdade que a senhora está envolvida em atos de terror institucional?” Sobe o som da música “Nó Cego” como resposta, o diretor usa literal do verso da música. Volta a voz em *off*: “Senhora e senhores por motivo de Estado Maior estamos interrompendo esta excitante entrevista! Continuando com nossa programação anormal, fique agora com nossos super-heróis”.

Bélens aqui realiza uma edição estilizada de imagens televisivas que vão desde Cid Moreira na bancada do Jornal Nacional a fotografia de várias lideranças políticas, como Margaret Thatcher até Mao Tse Tung. O filme se encerra ao som da música de composição de Robertinho do Recife e Jorge Mautner, a canção “Encantador de Serpentes”. Neste roque-marcha ouve-se uma cítara indiana: “Sobe cobra, a cobra tem que subir/Lá na Índia todo mundo sabe é mandinga do faquir/Saber tocar a flauta e fazer a cobra subir/Por isso eu toco essa guitarra e tento conseguir/Um jeito, uma manobra de fazer subir a cobra/Um jeito, uma manobra de ver subir a cobra”. Na sequência final, o pênis ferido é enfaixado em uma *stop motion* cômica.

Entre os clássicos dos superoítistas experimentais, verdadeiros manifestos contra *slogans* e “mitos” criados pelo Estado de Exceção (1964-1985), sobressai-se o filme “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Recife, 1978). É com esse título que Amin Stepple defenestra a máxima republicana de “Governar é construir estradas”. Nascido em Campina Grande (Paraíba), Amin Stepple Hiluey estudou jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco, curso interrompido em 1976 quando vai para o Rio de Janeiro fazer dois anos de curso livre de cinema no Museu de

Arte Moderna. De volta para Pernambuco, formou-se como jornalista em 1980 onde realizou vários filmes em super-8 com seus colegas de universidade.

No filme “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Recife, 1978) o personagem central empurra seu fusca na estrada errada e, na medida em que perde suas vestes na tentativa de fazer seu carro voltar a funcionar, *slogans* da ditadura civil militar são ditos em *off* carregados de ironia durante o esforço físico inglório realizado pelo motorista. O tema da nudez corpórea ressalta, mais uma vez, a chacota como operador na relação conteúdo e forma.

No início do filme há locução radiofônica: “Dá meu dinheiro de volta! Que país é esse que só tem ladrão?” A montagem com corte abrupto e ligeiro mostra em plano americano um homem obeso vestido com calças brancas, camisa verde a empurrar um fusca rosa. Segue a locução em *off*: “O teatro de Marrocos do Recife apresenta, numa homenagem ao milagre econômico brasileiro...”. A fala se insere no ponto de corte onde é apresentada a imagem em câmera lenta narra uma verdadeira saga enfrentada por Zé e seu fusquinha que não funciona.

O locutor retoma a fala e anuncia o título do filme: “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha, um filme de Amin Stepple, fotografia de Wilson Ortiz com Bujão. Agradecimento especial a Lima”. *Fade out*. Depois a tela negra a imagem retorna com o Zé já sem a camisa. Retorna a voz em *off*: “... e a Wolskvagem do Brasil, no qual não seria possível a realização desta obra!”. O corte brusco transfere a narrativa para outro momento. Volta locução: “Pensamento do dia: governar é construir estradas! Sugestão da Confeitaria Planalto: bolinho esquadrão da morte à moda da casa. Maneira de preparar. 40 bilhões de dólares da dívida externa, 60% de inflação ao ano, 30 milhões de menores abandonados, 50 milhões de maiores também abandonados, dez mil exilados. Leve ao forno por banho-maria durante quinze anos deixe o bolo crescer, espere um pouco de estabilidade para depois ser repartido”. *Fade out*.

Na sequência a imagem apresenta Zé sem calção, sem camisa, sem calçado e de cueca. A locução enfatiza o texto: “Hoje vamos estudar a palavra corrupção. Segundo o dicionário Aurélio significa ato ou efeito de corromper, significa também decomposição, putrefação, devassidão, depravação, perversão, suborno”. *Fade out*. Suspensão do plano até o espectador observar o gordo Zé completamente nu. Ou seja, seu esforço em fazer o fusca voltar a funcionar não obtém êxito. Assim, o locutor entra

com sua fala final: “Anúncio de classificado: vende-se Wolks 64, cor verde amarelada, em péssimo estado de conservação, pneus recauchutados, placa traçada, sem rádio e sem TV. Motivo: viagem de turismo. Tratar com Zé Fusquinha na Rua Ninguém Aguenta Mais, Recife”. Sobe som da “Cavalgada das Valquírias” de Richard Wagner, enunciando o clima de desespero e finitude. No penúltimo plano Amin Stepple apresenta o *close up* da bunda do Zé Fusquinha. O final: mostra o logotipo da Volkswagen em plano de detalhe e assim se encerra o filme.

A temática da modernidade *versus* tradição está presente em toda *mise en scène* em tom de performance e permeada de falas poético-provocativa e poético-zombeteira. Stepple evidencia a transgressão imanente, pelo modo cômico, sobretudo, construído pela montagem. Os elementos de cena reforçam tal interpretação, pois a cor rosa do veículo e o personagem gordo desengonçado imprime o tom de excesso. Toda ação do filme está disposta de costas para o espectador, o que nos remete a intenção crítica e sardônica ao fim do projeto desenvolvimentista da ditadura civil militar.

Stepple partilha com seu espectador a paródia que o “Milagre Econômico Brasileiro” (1968-1973), literalmente, não “pegava” e estava de costas para população. Amin produz em “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Recife, 1978) uma alegoria risível sobre a trajetória do subdesenvolvimento, a modernidade conservadora que aposta nas obras faraônicas e na instalação do capital internacional como solução final.

Considerações finais

Toda a ideologia de “questionamento do corpo” dos anos 1960-1970 é significativa. A revolta contra a autoridade das representações e das referências morais é dedutível (JEUDY, 2002, p. 110). Pois se acreditava no poder da transgressão e do que era proibido. Representava-se o rompimento dos limites como única tentativa de liberação e o corpo era o lugar (e não só o instrumento) idealizado para todas as expressões de antimoralismo (JEUDY, 2002, p. 112).

Esta geração de artistas e cineastas superoítistas propiciou condições de uma pauta que questionava os costumes e normais da época. Na sua produção cinematográfica ficou resguardado o corpo com as forças revolucionárias do Eros e, por

fim, suas próprias contradições (HOLANDA, 1992). Na discursividade experimental do super-8 havia uma aposta: a possibilidade de revolução ou transformação social viria através da transformação individual de *modus* de estar no mundo. Transgredir era preciso:

A transgressão é um gesto relativo ao limite: e aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. (FOUCAULT, 2009, p. 32)

O dispositivo visual superoitista trouxe à tona uma transversalidade híbrida, fragmentada e não linear. A desconstrução do corpo evidenciou uma implosão sutil destas instâncias de representações: experiência, subjetividade, estética e afetividade. A experiência superoitista, na historiografia do cinema brasileiro, deixou marcado estratégias de (re)configuração que circunscreveram o corpo em uma reflexão e desdobramento poético/estético entre limites.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o Gesto**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. In: *Artefilosofia*, n. 4, jan. 2008. Ouro Preto: Tessitura, 2008.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Editora FGV, 1999.

BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália - Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin e outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.

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

COCHIARALLE, Fernando; PARENTE, André. **Filmes de artista: Brasil 1965-80**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2007.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós Editora, 1979.

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

FIGUERÔA, Alexandre. **O cinema super-8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Governo do Estado de Pernambuco/ Secretaria de Educação, Cultura e Esportes/ FUNDARPE/ Cia Editora de Pernambuco. Recife, 1994.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2. ed. [Tradução de Inês Autran Dourado]. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2009.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem- CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

KRISTEVA, Julia. **The power of horror: an essay on abjection**. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MACHADO JR., Rubens. “O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70”. In: Axt, Gunter. Schüler, Fernando. (Orgs.) **4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005, p. 217-231.

_____. (Org.) **Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro – poetas, artistas, anarco-superoitistas**. Catálogo da mostra promovida pelo Itaú Cultural, de 8 a 25 de novembro de 2001. Disponível <
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5244> Acesso 09 mar, 2015.

PARENTE, André. (Org.). **Cinema de artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição**. In: Araújo, Carolina; D’Angelo, Martha; Vinhosa, Luciano (editores). Poiésis, Niterói, n. 12, p. 11-14, nov. 2008.