

Produção em super 8 nos anos 1970: memória audiovisual como objeto afetivo¹

Ana Clara Campos dos SANTOS²

Christina Ferraz MUSSE³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O presente trabalho pretende estudar a produção de cinema por meio das câmeras super 8, populares na década de 1970. No Brasil, a produção cultural era sufocada pelo governo militar, levando os artistas a produzirem filmes, música e literatura à margem da cultura popular. Com pesquisas sobre as produções marginais, chegamos à I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, realizada em 1979, ano em que o AI-5 já havia sido revogado e em que a produção cultural e contracultural estava em alta. Para resgatar algumas produções, usamos a metodologia da história oral e dos estudos sobre memória, o que nos permitiu uma análise de comparação entre o uso do equipamento de super 8 e da fotografia analógica e os meios digitais de produção de dados utilizados hoje. Com a análise, concluímos que a relação de afetividade entre criador e objeto de criação pode ter se perdido com o tempo.

PALAVRAS-CHAVE: audiovisual; super-8; memória; cultura marginal; anos 1970.

1. Introdução

Em um país como o Brasil, que hoje tenta entender a questão do golpe militar de 1964, com a Comissão da Verdade, a memória é um tema que tem se tornado frequente em discussões. Quase 30 anos após o fim do regime militar tenta-se resgatar essa parte do passado, que de certa forma foi apagado dos registros oficiais. Livros e filmes têm sido produzidos para gerar reflexão sobre a situação vivida na época e para externar vozes que ficaram caladas. Livros como *Repressão e Direito a Resistência: Os Comunistas na luta contra a ditadura (1964-1985)* e filmes como *A Memória que me Contam* são exemplos de obras lançadas em 2013 que revisitam o período da ditadura.

A produção cultural da década de 1970 foi reprimida fortemente, principalmente pela censura do Ato Institucional nº 5 (de 1968 a 1978), mas a partir de

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – IX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Comunicação Social da UFJF, email: anaclaracs91@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do PPGCOM/UFJF, mestre e doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, email: musse@terra.com.br

1975, a população queria se expressar e ter sua voz ouvida. Naquele período, foram desenvolvidos a poesia e o cinema marginal, de artistas que não se encaixavam na produção em massa de cultura popular, ficando à margem do mercado.

Nosso objetivo com o presente trabalho é trazer à tona as impressões de quem também viveu aquela década e que utilizava o cinema para contar histórias, mais especificamente na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Uma mostra dedicada somente à bitola de super 8, em 1979, reuniu quatorze cineastas amadores para exibirem seus trabalhos. Esperamos, com este artigo, destrinchar as histórias de vida e dos filmes.

Para nossas pesquisas, fazemos uso da metodologia de história oral para contar uma história recente que nem sempre está contada em documentos oficiais e, quando registrada, não traz as características humanísticas da memória. Opiniões pessoais e trajetórias são resgatadas e estudadas com conceitos de autores como Verena Alberti, Jô Gondar, Michael Pollak e Andreas Huyssen.

Por meio da história oral, podemos nos guiar por histórias de vida diversas, carregadas de memórias. Assim, conseguimos conhecer o passado mais a fundo, para entender melhor o presente e correlacionar os dois tempos. No Brasil, essa retomada da memória de 1964 a 1985 tem relação direta com a memória da luta pela redemocratização e a punição pelo desrespeito aos direitos humanos ocorridos na época.

2. Cultura de massa x Movimento marginal

Após o Ato Institucional nº 5, grande parte das produções culturais se tornou um produto mercadológico. A indústria cultural havia transformado as artes plásticas, a música, o teatro e o cinema em objetos de consumo. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004), a década de 1970 teve duas gerações: a primeira estava exposta à influência pós-Tropicalista e a segunda, marcada pelo contato com a produção cultural dentro do clima político dos anos 1970.

O movimento pós-Tropicalista valorizava a marginalidade urbana e o comportamento subversivo, mas prezava pela competência na produção de arte. Tornara-se uma forma de contestação do sistema, mas também havia desilusão com a esquerda política e uma preocupação em intervir na cultura de massa. Já na literatura, a poesia marginal relacionava a marginalidade não a uma manifestação política, mas a uma forma de transformação interior e individual de cada pessoa. A literatura não é

engajada, nem tenta ofender o sistema diretamente: os poetas eram contra as instituições tradicionais da família e da igreja, por exemplo, e o envolvimento maior com drogas e sexo era para aproveitar melhor o momento.

De acordo com Hollanda, o cinema, que na década de 1960, era o meio cultural mais crítico à sociedade, agora era o que mais abastecia o sistema. A maioria das produções era de filmes ufanistas ou com conteúdo erótico, sem críticas ao sistema e à sociedade, muitos deles financiados pelo próprio governo. Segundo Ana Maria Bahiana (2006), os artistas do movimento cinematográfico marginal, a “Marginália”, geralmente utilizavam a bitola de super 8⁴ e tinham propostas tropicalistas, mostrando em suas produções uma preocupação com assuntos urbanos cotidianos, como a violência. A marginália ou cultura marginal começou a fazer parte da vida de diversos jovens a partir de 1968, até meados da década de 1970. O movimento era associado ao conceito do desbunde e seguia um caminho de transgressão contra a cultura oficial da época.

O movimento marginal em Juiz de Fora foi representado inicialmente por jovens que escreviam para o suplemento Arte e Literatura, do *Diário Mercantil*⁵, de 1968 a 1972, mesmo sendo o jornal oficial e de maior tradição na cidade. A cultura oficial era marcada por uma alienação, enquanto a marginal tinha interesse em que a administração pública implementasse a cultura. Havia críticas à Universidade, à Prefeitura, os meios de comunicação "oficiais", ao público da cultura oficial, ao governo, e às culturas oficiais (MUSSE, 2008).

3. Produção em Super 8

Uma forma de se revelar talentos no teatro, na música popular, literatura e cinema, sem ser com produções dedicadas ao grande público ou aos engajados, era com os circuitos alternativos (HOLLANDA, 2004). No campo cinematográfico, foram vários os circuitos em que se exibiam pequenas produções em super 8. Na década de 1970 o super 8 ganhou ampla divulgação como movimento cultural, tendo até festivais dedicados somente às produções com a bitola.

⁴ O formato super 8 era diferente do tradicional 8mm: a área de exposição era maior, o que tornava a imagem de melhor qualidade, e foi um dos primeiros filmes a possuir uma versão com faixa magnética para áudio.

⁵ Jornal tradicional da década de 1970, em Juiz de Fora. Foi citado por um dos entrevistados como sendo a mídia oficial da cidade na época.

A I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 foi um desses eventos. O organizador da mostra, o falecido jornalista Décio Lopes, publicava na editoria de cinema do jornal *Diário Mercantil*. Ele teve papel fundamental na divulgação e no incentivo à produção cinematográfica, fato que remete à ideia de Christina Musse de que “talvez possamos realmente creditar à imprensa um fator de estímulo e desenvolvimento da cultura, numa cidade como Juiz de Fora” (MUSSE, 2008, p.175).

O formato se populariza por causa de duas características: “seu baixo custo de produção e sua maior liberdade de pesquisa e experimentalismo” (ROCHA, 2011). Era geralmente utilizado em filmagens caseiras, mas alguns filmes também eram produzidos por jovens e artistas que queriam passar uma mensagem, uma ideologia, ou simplesmente documentar eventos. Segundo o jornalista Décio Lopes,

Nesta década floresceu no mundo um novo surto de criatividade cinematográfica, com o advento das filmadoras e aparelhagens Super-8, cujos custos reduzidos em relação aos materiais profissionais facilitou a produção fílmica. Juiz de Fora e a Zona da Mata têm servido de inspiração e cenário para inúmeras realizações superoitistas (Diário Mercantil, 1979b).

A I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 tinha como principal finalidade promover cineastas superoitistas de Juiz de Fora e da Zona da Mata, de onde vinham muitos jovens para trabalhar na cidade. Poderiam ser exibidos todos os gêneros de filmes amadores, fossem documentários, experimentais, de ficção, científicos, didáticos ou familiares, criados por pessoas de todas as idades e profissões, produzidos na cidade ou não. Dessa forma, a criatividade cinematográfica e os resultados do movimento poderiam ser mostrados ao público:

O objetivo da Mostra, comentaram eles [Antonio Walter Sena Júnior e Antonio Guedes, que produziram um dos filmes da mostra], é incentivar as iniciativas locais sufocadas pela falta de apoio e pelo monopólio dos grupos fechados que fazem super-8 na cidade [...] O importante, explicam, não é a qualidade dos filmes, mas reunir o pessoal que está interessado em desenvolver esta atividade (Diário Mercantil, 1979c).

Na semana da mostra, dos cinco cinemas locais, três apresentavam filmes enfocando o tema sexo, o que demonstra como era a cultura de massa na época. No cinema Festival: *Black Emanuelle*; no São Luiz: *Tem Alguém na Minha Cama*; e no

Palace: *Desejo Selvagem*. No cinema Excelsior era exibido o filme *Sol Vermelho* e no Central, as produções *S.O.S. a 15 Mil Metros* e *Nas garras de Shaolin*. Comprovamos, dessa forma, que os filmes com temas eróticos ou de aventura eram as produções mais consumidas na época, em Juiz de Fora. Mesmo assim, a cidade tinha suas programações alternativas, demonstrando haver produção cultural.

Os cineastas amadores que exibiram seus filmes na mostra nada tinham a ver com a cultura de massa. Os custos do super 8 eram reduzidos em relação aos filmes de 16mm e 35mm, mas ainda assim, o equipamento cinematográfico era caro, acessível à classe média. Eram usados geralmente para filmes caseiros e pequenas produções experimentais. Era algo totalmente analógico, sendo preciso fazer todo um trabalho artesanal de montagem manual e a exibição era feita com projetores.

A mostra foi realizada de 18 a 21 de dezembro de 1979. Foram exibidos 25 curta-metragens, produzidos por 14 autores diferentes. A pesquisa inclui a procura dos produtores para falar sobre a ambiência da época, sobre as temáticas dos filmes e do processo de produção dos mesmos.

O governo militar já se encontrava disposto a efetuar uma abertura política lenta e gradual. Um dos fatores que enfraqueceu a ditadura foi que no ano de 1978 o presidente norte-americano Jimmy Carter havia visitado o Brasil e deixado clara sua insatisfação com a política brasileira de direitos humanos e com o Acordo Nuclear Brasil-Alemanha. Naquele ano também foi revogado o Ato Institucional nº5.

4. Sociedade Alternativa em *Contatos Imediatos*

De acordo com Hollanda (2004), no início dos anos 70 chegaram ao Brasil as informações sobre a contracultura: os narcóticos, a psicanálise e o rock eram os temas da linha *underground*, trazidos principalmente pelos jovens de Nova Iorque e Londres, locais de grande atividade contracultural. A identificação dos artistas dessa vertente não é mais com o "povo", e sim com as minorias: negros, homossexuais, etc.

O filme *Contatos Imediatos de IV Graal* foi produzido por Antônio Walter Sena Júnior (conhecido como Toninho Buda) e Antônio Guedes, e é aclamado por

Toninho como único filme de propaganda da Sociedade Alternativa⁶, movimento da contracultura popular entre os jovens da época.

Toninho conheceu a ordem iniciática Ordo Templi Orientis (O.T.O.⁷), em 1976. Segundo ele, toda ordem iniciática é uma espécie de escola, e fazia parte das atividades compor músicas que tivessem os ensinamentos da O.T.O., como o fez Raul Seixas, na música *Sociedade Alternativa*, composta em 1974. Cada seguidor divulgava a sociedade à sua própria maneira:

Nós começamos a produzir coisas como propaganda da Sociedade Alternativa [...] nós fazíamos panfletos, desfiles na rua [...] Fazíamos performances diversas, gostávamos – era uma coisa até desonesta – mas nós gostávamos de tomar o evento dos outros [...] na melhor palestra, no melhor momento, no maior público, a gente aparecia (BUDA, 2013).

Geralmente, as performances de Toninho e de seus amigos eram filmadas. Sobre seus filmes, Toninho disse que o objetivo era guardar as películas produzidas em Super 8 de lembrança, pois nunca os havia mostrado para um grande público, apenas entre amigos. Quando ficou sabendo da mostra que seria realizada na cidade, Toninho escreveu um roteiro e montou o filme *Contatos Imediatos do IV Graal* na ilha de edição disponibilizada para os participantes do evento.

O filme conta a história de dois seres extraterrestres (interpretados por Toninho e Guedes) que visitam regularmente a Terra, vindos de uma galáxia distante. Os extraterrestres fazem uma visita ao planeta, vêem que a situação não está muito boa e decidem consertar a humanidade, que reage por meio de cinco batalhas: 1ª) A universidade; 2ª) O casamento negro; 3ª) Na cidade; 4ª) Batalha rural contra a resignação bovina; 5ª) No templo da loucura. Os extraterrestres, que passam por todos esses locais divulgando a Sociedade Alternativa, conseguem cumprir sua missão de tornar a Terra um planeta melhor de se viver e, assim, retornam à galáxia de onde vieram.

Baseando-nos nas entrevistas feitas com Toninho Buda, podemos chegar à conclusão já definida por diversos autores como Halbwachs (1990) e Pollak (1989): a

⁶ O movimento abrange todas as maneiras alternativas de ver o mundo. Isso inclui medicina, religiões (que não envolvem as opções cristãs), família (os filhos são da comunidade e não do casal), sexo, política e música (principalmente o *rock and roll*) alternativos.

⁷ O.T.O.: Ordem iniciática fundada em 1904, na Alemanha. Foi a primeira a aceitar como base filosófica e mística a Lei de Thelema, que chama para que cada pessoa assuma a responsabilidade por seus atos e consequências e a responsabilidade por seu próprio autoconhecimento.

de que nossa memória é uma construção social que selecionamos a partir de nossas relações com o grupo no qual estamos inseridos devido a relações de afinidade, afetividade e identificação. Dessa forma, as memórias de Toninho sobre as décadas de 1970 e 1980, estimuladas na oralidade das entrevistas, sempre o levam de volta à sua participação na Sociedade Alternativa. Por isso, sua identidade como participante de um movimento de contracultura da época é sempre fortalecida com seus relatos.

Contatos Imediatos criticava a instituição da Universidade, a noção de pecado e os dogmas das igrejas em geral; continha cenas de sexo e nudez (a contracultura era a favor da emancipação sexual) supostos rituais satânicos e uma mensagem anticlerical – que, na realidade, é o escárnio de Toninho e Guedes com toda e qualquer religião. Com um público jovem, porém conservador, o filme causou choque na sociedade e a reação da plateia juiz-forana não foi das melhores: “Queriam bater na gente, chamar a polícia [...] O pessoal ficou indignadíssimo com o negócio” (BUDA, 2012).

5. Música brasileira registrada em *Gil no Sport*

De acordo com Holanda (2004), o Tropicalismo e o pós-Tropicalismo eram marcados por certa desconfiança com a militância de esquerda no país. Esse descrédito unia-se à crítica aos bons costumes, o bom comportamento pregado na época. As performances tropicalistas, principalmente de Gilberto Gil e Caetano Veloso, eram influenciadas por forte erotismo e subversão dos valores tradicionais. A cultura de esquerda também tinha seus representantes, que costumavam usar códigos para criticar o sistema burlando a censura, como Chico Buarque fazia em suas canções. Ainda segundo Holanda (2004), os artistas que não faziam isso em suas músicas eram chamados de alienados, como Gil e Caetano.

Aos 19 anos (em 1970), Márcio Assis, achava que a instituição da Universidade não lhe inspirava, pois era uma época em que não acreditava na vida acadêmica e nos rumos que o país tomava. Decidiu, então, viajar para França, Inglaterra e Estados Unidos para descobrir o que estava acontecendo pelo mundo. Em Nova York, comprou seus equipamentos de fotografia, que usaria profissionalmente em Juiz de Fora.

Quando voltou ao Brasil, morou no Amazonas e retornou para Juiz de Fora somente em 1973. Trabalhou como fotógrafo em jornais alternativos (seu trabalho sempre fora da linha *underground*) e gostava de fazer registros fílmicos e fotográficos para guardar em seu arquivo pessoal.

Assis resolveu usar a super 8 para registrar a presença do cantor Gilberto Gil no palco, sua voz e sua música, no show de 1979, no Sport Club Juiz de Fora. Ele filmou a performance completa da música *Marina* e alguns trechos do show. Para Assis, foi importante registrar a passagem de um ícone da liberdade brasileira, assim como eram Caetano Veloso, Milton Nascimento e Chico Buarque: “A cultura de uma maneira geral, mas principalmente a música, era muito refinada [...] É um tempo em que eu senti que a gente tinha um acesso muito direto à *alma* brasileira” (ASSIS, 2013).

Inicialmente, o filme seria guardado apenas em seu arquivo pessoal, porém, ao saber da mostra, Assis inscreveu seu filme, com o título *Gil no Sport*. Para Assis, era importante fomentar o movimento superoitista em Juiz de Fora, por isso o interesse em divulgar o filme. Assim como ele, outros produtores encontraram na mostra um lugar para exibir suas produções, onde haveria um público para seus trabalhos e troca de ideias entre os produtores.

Não tinha premiação, que eu me lembre, mas era interessante o movimento, não é? [...] Por isso o meu interesse em ter feito o filme e depois divulgar, ter colocado nessa mostra [...] No caso desse show eu fiquei muito ligado em ter o registro da presença do Gil no palco. Naturalmente, ter o registro da voz e da música é mais completo do que a fotografia estática (ASSIS, 2013).

Assis diz que sempre ficou à margem na política e na cultura – apesar de ter participado de manifestações na rua e compartilhado da indignação que reinava no momento, nunca foi militante. Para ele, independentemente da ditadura, a cidade de Juiz de Fora sempre foi muito repressiva para com seus filhos criativos. Sua geração se rebelou contra isso, e a forma de se protestar era através das imagens:

Esse meu trabalho, essa minha afinidade com a câmera, com o registro da imagem é exatamente esse: é a parte que eu posso fazer para tornar o lugar onde eu vivo melhor. Apresentar o meu ponto de vista, a maneira como eu enxergo [...] A preocupação maior é o registro. Que isso fique gravado aí para a memória. Não só para a memória, mas como naquela época tinha o papel de fazer as pessoas pensarem, sentirem, refletirem (ASSIS, 2013).

A entrevista com Márcio Assis nos remete à importância da história oral, destacada por Alberti (2004) e Bosi (2003) como uma forma de entendermos a complexidade de um acontecimento ou de uma época por meio de visões de mundo diversas, carregadas de emoções e opiniões, e nos permitem compreender o passado – não o oficial, mas o sentido e vivido no dia-a-dia das pessoas. Além disso, nos mostra a relação do registro de imagens com a memória nas décadas anteriores.

6. O uso da imagem como registro de memória e objeto afetivo

Ambos os entrevistados para este trabalho disseram que aprenderam com a família a registrar tudo. Toninho Buda disse que fazia os filmes apenas para guardar e que sua obsessão até hoje é documentar: “Documentar tudo. Isso é uma coisa que eu aprendi com o meu pai [...] Eu aprendi isso com ele. Eu sempre fui obsessivo por guardar minhas coisas” (BUDA, 2012). Márcio Assis também conta que sua paixão pela fotografia nasceu com o pai: “Eu tomei gosto pela fotografia, pelo registro e imagem, através do meu pai. Meu pai sempre teve como *hobbie* a fotografia e o cinema. Meu pai tem um arquivo dele muito grande em filme 16mm” (ASSIS, 2013).

Com Toninho Buda e Márcio Assis, a produção de arquivos era diferente do que vemos hoje, pois vivemos sempre o presente, mas registrando tudo o que se passa à nossa volta, não havendo reflexão sobre o que mais nos interessa documentar. De acordo com Andreas Huyssen, atualmente tudo é musealizado, pois existe em nós o medo do esquecimento:

Se o sentido de tempo vivido está sendo renegociado nas nossas culturas de memória contemporâneas, não devemos esquecer de que o tempo não é apenas o passado, sua preservação e transmissão. Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis (HUYSSSEN, 2004, p.37).

Hoje, a facilidade e a acessibilidade são muito maiores do que naquela época, com câmeras a baixo custo ou mesmo de telefone celular. Pierre Norá (1984) nos diz que a memória acaba se tornando uma espécie de prova, que é guardada em arquivos. Segundo ele, memória não é espontânea, por isso necessitamos de objetos, os

chamados “lugares de memória”, para que nos lembremos de certos fatos ou acontecimentos. A obsessão atual que temos pelos registros pode ser explicada por isso.

Tendemos a transformar tudo em documento, o tempo todo, quantas vezes acharmos necessárias. O mesmo momento pode ser filmado ou fotografado de vários ângulos, para escolhermos a melhor opção. Poucas pessoas revelam as fotos que tiram. Alguns registram as fotos em mídias digitais, mas com isso perde-se o ritual de contato humano que se dá ao abrir um álbum de fotografias para exibi-las a outrem.

Já na década de 1970, com o super 8, era necessário o uso do projetor para exhibir filmes a um grupo de pessoas interessadas. Hoje, muitas fotografias e vídeos caseiros são colocados na internet, disponíveis ao acesso de pessoas do mundo todo, facilitando a disseminação de vídeos e filmes, mas sem o contato direto com o público – algo possível com os circuitos alternativos. De certa forma, a preocupação em registrar pode nos tirar a emoção de viver e aproveitar aquele momento, intervindo em nossa memória e nossa própria visão sobre o acontecimento.

O trabalho artesanal de revelar um filme e as dificuldades das produções de material daquela época parecem ter criado uma relação de afetividade do sujeito com o fruto de seu trabalho, bem maior que a de hoje, quando registramos tudo o que pudemos e apagamos o que, com o tempo, nos deixa de ser útil ou motivo de orgulho. As películas tinham tempo reduzido para registrar uma imagem, o número de fotografias a serem tiradas era limitadíssimo, em comparação às câmeras digitais. O custo ainda era alto, atraindo as pessoas que tinham mais interesse e condições de comprar um equipamento.

Era muito caro, naquela época. Tanto a fotografia quanto o super 8, todo o dinheiro que eu tinha, foi nisso: investir em equipamento. Era bem artesanal, não é? A magia do laboratório de fotografia é incrível. Você tem que mexer com toda aquela química, aqueles banhos. E ali também tinha o toque. Isso que eu acho que foi se perdendo, ficou muito automatizado hoje. Quero dizer, o olhar se igualou muito [...] Todo mundo olha, e apesar de estar registrando, está registrando do mesmo jeito (ASSIS, 2013).

Toninho também fala sobre suas experiências com o super 8, nas quais os obstáculos enfrentados na era analógica podem ser ilustrados com trechos de suas entrevistas: “Nós conseguimos comprar – nós não tínhamos dinheiro não – nós conseguimos comprar uma máquina de Super 8 mais barata, que era sem som. E o filme

custava muito caro, era um filmezinho assim, que durava três minutos e meio” (BUDA, 2013). O filme era mandado para ser revelado em São Paulo, demorando de trinta a quarenta dias para voltar. Chegando novamente a Juiz de Fora, era necessário que se conseguisse um projetor para exibir o filme, objeto que também não era tão comum. “E o maior medo era o projetor mascar... Que aí estragava, pô, e aí? Só tem essa cópia. E às vezes acontecia” (BUDA, 2012). Em suas entrevistas, Toninho Buda também demonstra orgulho por ter produzido filmes em super 8:

Nas escolas de Comunicação hoje, eu não sei se ainda dão aula de Super 8, se usa Super 8. Porque Super 8 é *cinema*, não é? Super 8 não é vídeo, Super 8 é técnica cinematográfica. É filme, mesmo, igual de cinema, só que com uma bitola estreitinha, assim, sem ser aquela bitola de cinema (TONINHO, 2013).

No ramo da psicanálise, Jô Gondar (2005) nos diz que a memória é uma lembrança escolhida, consciente ou inconscientemente de fatos que estavam esquecidos, por questão de não evocarmos essas memórias. O que nos faz recordar ou não de algum acontecimento é o sentimento que nos leva à noção de identidade: “Orgulho... Se é este o motor do esquecimento [...] o que está em jogo é a manutenção de uma imagem ou representação de si mesmo”. Toninho Buda sentia orgulho em ter sido um cineasta e por ter tido a oportunidade de usar a película, como ele mesmo disse em entrevista: “Porque o Super/8 era *cinema*. Você até se considerava um cineasta” (BUDA, 2012).

Também de acordo com Gondar (2005), “se tivéssemos que, em uma palavra, resumir o que na memória não se reduz à representação, diríamos: afeto, ou melhor, forças que nos afetam, e também forças pelas quais afetamos” (GONDAR, 2005, p.25). Percebemos que as memórias dos entrevistados resgatam relações de prazer e afinidade com o ato de *fazer, produzir* cinema. Dessa forma, explica-se o apego dos entrevistados a essa forma de registro: pelo afeto e carinho dedicados a estes objetos.

7. Considerações finais

Muitas das produções culturais da época são resgatadas hoje através da memória dos que viveram o governo militar, período em que havia forte repressão cultural e de manifestações da massa.

Com este trabalho, pudemos ter um panorama geral da cultura marginal da década de 1970, assim chamada por se estabelecer e divulgar em circuitos alternativos, à margem da cultura oficial da década. Diversos cineastas se rendiam à cultura oficial e produziam filmes sem qualquer crítica política ou social. Ao mesmo tempo, alguns circuitos marginais de cinema eram representados por artistas que faziam filmes com a bitola super 8, de baixo custo, se comparada às demais.

O super 8 possibilitou às pessoas produzirem seus próprios filmes: caseiros, ficcionais, ou experimentais, como no evento realizado na cidade de Juiz de Fora, a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8. Tal evento foi-nos contado por dois personagens que exibiram seus filmes na mostra, as produções: *Contatos Imediatos de IV Graal* e *Gil no Sport*. As memórias dos personagens e as temáticas de seus filmes nos põem a par do espírito vivido na época, de liberdades individuais e culturais conquistadas em meio à repressão.

Atualmente, produzir uma fotografia ou um filme é algo muito mais fácil e acessível, devido às tecnologias digitais, que nos levam a registrar tudo o tempo todo, por medo do esquecimento. Porém, concluímos que na era analógica cria uma relação de maior afetividade e paixão em produzir aquele documento. Isso se dá pelo fato de as películas fotográficas e cinematográficas serem registros físicos, materiais, bastante limitados e com diversos obstáculos – talvez porque quanto maior a dificuldade, melhor é o sabor da conquista daquilo que temos perseverança em conseguir.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ASSIS, Márcio Alcântara de. **Gil no Sport**. Juiz de Fora. 29 jun 2013. Entrevista concedida a Ana Clara Campos dos Santos.
- BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BUDA, Toninho. **Contatos Imediatos de IV Graal e Sociedade Alternativa**. Juiz de Fora. 13 mar 2013. Entrevista concedida a Ana Clara Campos dos Santos.
- BUDA, Toninho. **Sociedade Alternativa e I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8**. Juiz de Fora. 25 jul 2012. Entrevista concedida a Christina Ferraz Musse e Eduardo Chain.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em Trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GONDAR, Jô. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

_____. Quatro proposições sobre memória social. In: **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LOPES, Décio. Apesar das férias, censura é proibida em todo filme em cartaz. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 19 dez. 1979a. p.05.

_____. É Super 8! **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 16 dez. 1979b. p.07.

_____. Grupo esotérico exhibe os *Contatos Imediatos* e desfila pela cidade. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 21 dez. 1979c. p.07.

MUSSE, Christina Ferraz. **Imprensa, cultura e imaginário urbano**: exercício de memória sobre os anos 60-70 em Juiz de Fora. São Paulo: Nankin, Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2008.

NORÁ, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo, dez. 1993. pp.07-28.

TROPICÁLIA. Desenvolvido por: Ana de Oliveira. Apresenta informações sobre o movimento denominado Tropicália. **Ruídos pulsativos**: Marginalia. Disponível: < <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia> >. Acesso em: 05 jul. 2013.

ORDO TEMPLI ORIENTIS. **Ordo Templi Orientis**. 2010. Disponível em: < <http://www.otobr.com/oto.php> >. Acesso em: 18 fev. 2013.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, nº 10, 1992. p.200-212.

_____. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, nº 3, 1989. p.3-15.

ROCHA, Flávio Rogério. **Ivan Cardoso e Torquato Nosferatu**: O Super 8 Terrir Na Marginalia 70. 2011. Disponível em: < <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=5078> >. Acesso em: 21 jun.2013.