

FORMAÇÃO DO CINEMA DOCUMENTÁRIO NO BRASIL E SUPER-8 NO MARANHÃO (1950-1980)

Formation of documentary cinema in Brazil and Super-8 in Maranhão (1950-1980)

Formación del cine documental en Brasil y del Super-8 en Maranhão (1950-1980)

Lucas Victor Quaresma Barbosa¹
Márcia Milena Galdez Ferreira²

Resumo: O presente trabalho pretende traçar a história do cinema nacional, especialmente documentário, no Brasil e no Maranhão, colocando os diversos desafios enfrentados pelo cinema documentário brasileiro frente ao imperialismo norte-americano, no âmbito externo, e burguesia no âmbito interno, considerando que o cinema brasileiro só se torna eminentemente nacional, ideológica e discursivamente, a partir do Cinema Novo. Nesse sentido, argumentamos que, enquanto o movimento citado funda o cinema definitivamente nacional, a bitola Super-8, enquanto continua as características ideológicas do cinema nacional, expande suas fronteiras geográficas Brasil adentro, democratizando o acesso ao fazer-cinema em todo o Brasil.

Palavras-chave: Bitola Super-8. Imperialismo norte-americano. Cinema nacional.

Abstract: This paper aims to trace the history of national cinema, especially documentary cinema, in Brazil and Maranhão, highlighting the various challenges faced by Brazilian documentary cinema in the face of US imperialism abroad and the bourgeoisie domestically. It considers that Brazilian cinema only became eminently national, ideologically and discursively, with the Cinema Novo movement. In this sense, we argue that, while the aforementioned movement founded definitively national cinema, the Super 8 format, while maintaining the ideological characteristics of national cinema, expanded its geographic boundaries within Brazil, democratizing access to filmmaking throughout Brazil.

Keywords: Super-8 gauge. American imperialism. National cinema.

Resumen: Este artículo busca trazar la historia del cine nacional, especialmente el cine documental, en Brasil y Maranhão, destacando los diversos desafíos que enfrentó el cine documental brasileño frente al imperialismo estadounidense en el exterior y la burguesía en el

¹ Graduação em História pela Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, Maranhão, Brasil. E-mail: Lucasvictorqbarbosa@gmail.com; Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0402992893130473>; Orcid iD: <https://orcid.org/0009-0006-1105-4655>.

² Doutora em História Social. Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, Maranhão, Brasil. E-Mail: Milenagaldez@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5280441501940287>; Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2912-0471>.

país. Considera que el cine brasileño solo se volvió eminentemente nacional, ideológica y discursivamente, con el movimiento Cinema Novo. En este sentido, argumentamos que, si bien dicho movimiento fundó definitivamente el cine nacional, el formato Super 8, si bien mantuvo las características ideológicas del cine nacional, expandió sus fronteras geográficas dentro de Brasil, democratizando el acceso a la producción cinematográfica en todo el país.

Palabras clave: Escala Super-8. Imperialismo norteamericano. Cine nacional.

Introdução

É de conhecimento geral, pelo menos entre os estudiosos da história do cinema, que há um problema crônico no que se refere ao cinema nacional, frente ao cinema estrangeiro. Dados levantados pela Ancine (2023) mostram que, em 2023, apenas 3,2% do total do público brasileiro foi aos cinemas assistir filmes nacionais. *Nosso Sonho* (2023, direção de Eduardo Albergaria), por exemplo, obteve pouco mais de 500 mil ingressos vendidos. *Barbie* (2023, direção de Greta Gerwig), no Brasil, ganhou mais de 10,7 milhões de pessoas no cinema. Esses dados em comparação, por si sós, mostram a desproporção que os *blockbusters* norte americanos têm frente a produção interna no mercado endógeno.

Diante do sucesso de filmes como *Ainda Estou Aqui* (2024, direção de Walter Salles), tendo ganhado oscar de melhor filme estrangeiro e encerrado suas participações em salas de cinema com quase 6 milhões de espectadores (Gshow, 2025); e de *Agente Secreto* (2025, direção de Kleber Mendonça Filho), tendo ganhado prêmio de Melhor Diretor e Melhor Interpretação Masculina no Festival de Cannes, fica impensável não colocar a problemática em debate. O retorno da Cota de Telas reflete bem o momento em que estamos vivendo.

A Ancine, a partir do final de 2024, estabeleceu, com a Lei 14.814/2024, a Cota de Telas, fixando um número mínimo de filmes a serem exibidos nas salas de cinema brasileiras (Cota, 2024), para que produza, de alguma maneira, resistência e se incentive a formação de público para o cinema brasileiro, embora os espectadores de *Ainda Estou Aqui* sejam uma comprovação de que existe, sim, plateia para o cinema nacional.

Quando se fala de documentário, o público reduz ainda mais, embora não signifique que seja pequeno, considerando o gênero. 50.171 pessoas assistiram, até 2023, *Retratos Fantasma* (2023, direção de Kléber Mendonça Filho), constando entre os 20 filmes de maior público naquele ano, dados da Ancine (2023), sendo este um dos dois documentários a figurarem solitários no ranking.

A nível de Maranhão, o documentário é um dos gêneros mais produzidos, tanto entre longas quanto curtas metragens. Observando a seleção, por exemplo, da Mostra Competitiva Maranhense do Festival Guarnicê de Cinema de 2025, temos 6 produções de longa metragens, sendo 5 delas, documentários (Serra, 2025a). Na seleção de curta-metragens do estado, de 12, 7 são documentários (Serra, 2025b). Esses dados demonstram a proeminência que o gênero ganha no Maranhão, muito em função, acreditamos, da própria formação do cinema no estado, relacionado às máquinas Super-8 e à necessidade de produzir discursos que representam pessoas, histórias e acontecimentos históricos relevantes para o povo maranhense. O Super-8, aliás, forma o próprio Festival Guarnicê, anteriormente chamado de I Jornada de Super-8.

Nesse sentido, urge pensar sobre o cinema nacional, refletindo sobre o documentário como especificidade de gênero, considerando que, aquilo que é problema do mercado cinematográfico no geral, afeta, também no particular, o gênero documentário. Indo ainda mais longe, pretendemos pensar sobre como a formação e consolidação do cinema nacional afeta particularmente o Maranhão. Portanto, nos perguntamos: quais os entraves internos e externos para a formação do cinema no Brasil? Como isso afeta a produção de documentários, no particular? O que é e o que dá conteúdo para o cinema eminentemente nacional? Quais foram os acontecimentos determinantes para a democratização geográfica do fazer-cinema no Brasil, pensando o Maranhão em particular?

“Não há, talvez, em toda a história um exemplo tão gigantesco de alienação cultural”

Mesmo o cinema em sua infância, pelos idos dos anos 1900, o Brasil sempre foi importador de filmes estrangeiros. Poderíamos dizer que por falta de demanda, já que a primeira produção nacional foi feita em 1909. Fato é que, até a Primeira Guerra Mundial, o consumo se dá principalmente de filmes europeus, e depois, de produções norte-americanas. Em 1921 esse problema já era observado. Amador Santelmo já escrevia que em matéria de cinema, o Brasil era, além de analfabeto, máquina de enriquecer filmes estrangeiros (Sodré, 1984)

Foram inúmeras as tentativas de fazer desbancar o mercado nacional de cinema. Alberto Cavalcanti, firmado como cineasta em Londres, passando pelo Brasil, em 1958, fala que o cosmopolitismo é o mal do Brasil, e que nosso absurdo consumo de filmes *hollywoodianos* não deixa nossa produção fluir. Atores tem, mas falta capital e trabalho de equipe (Sodré, 1984).

Ele não estava errado. Vamos acompanhar o que constata Sodré (1984):

o problema da fundação de uma indústria cinematográfica nacional só pode ser colocado após a *Revolução* de 1930. E até a legislação, não por coincidência, assinala essa mudança de condições. Ela é praticamente inaugurada em 4 de maio de 1932, com o Decreto-lei 21.240, que nacionalizou o Serviço de Censura Cinematográfica para Educação Popular. Dez anos depois, sob o Estado Novo, apareceu o Decreto-lei 4.064 de 29 de janeiro de 1942, que criou, no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), o Conselho Nacional de Cinematografia. Dez anos depois, o Governo encaminhou ao Congresso Nacional um anteprojeto de lei, criando uma autarquia industrial, com atribuições para indicar medidas de fomento à indústria, comércio e arte cinematográficos. [grifos nossos, identificando uma terminologia que já podemos dizer ter sido superada pela historiografia, que utiliza, ao invés de *revolução*, o termo *golpe*, referindo-se a um Golpe de Estado] (Sodré, 1984, p. 81).

Ainda com todas essas leis, decretos e instituições vinculadas à burocracia estatal, o cinema nacional não andava, por interferência principalmente norte-americana. O que comprova isso, segundo Sodré (1984) é que, para além dessas leis, os cineastas precisavam de muito esforço para aplicar leis de incentivo à produção e distribuição de filmes nacionais. Primeiro, tentando por um filme nacional em cartaz a cada quadrimestre, posteriormente avançando para a proporção de um filme nacional para cada oito importados. Além disso, em cada programa especializado em cinema deveria ter o que se chamou de “complemento nacional” na divulgação.

No plano da produção, a Universidade do Brasil criou a Escola Nacional de Cinema, desenvolvendo cursos de estudo e estética cinematográficas vinculados às faculdades de filosofia. Um grande avanço, sim, poderia-se dizer. Porém, um grande ano de produção de filmes nacionais como 1953, rodou apenas 34 filmes brasileiros e 578 importados, sendo 344 dos Estados Unidos. Alex Viany (*apud*. Sodré, 1984), buscando entender já na década de 1950 a problemática em torno do cinema nacional, comenta que os Estados Unidos têm criado um grande monopólio através do domínio do campo da distribuição, fazendo com que usasse de métodos lícitos e ilícitos para, não só promover os seus filmes, como boicotar o cinema nacional.

Esses métodos, investigados em pesquisa recente, são sintetizados por Butcher (2019), a partir do momento em que filiais de companhias do cinema dos Estados Unidos da América são instalados em solo nacional, a partir de 1915:

a formação de uma rede de distribuição de amplitude nacional, constituída com a contribuição de profissionais que detinham profundo conhecimento do mercado brasileiro, contratados como subgerentes (Angelino Stamile, na Universal, e Alberto Rosenvald, na Fox); a proximidade com a imprensa, por meio da disponibilização de farto material e da contratação de repórteres e críticos como publicistas; e a busca de uma nova dinâmica de forças em que o exibidor teve cada vez menos controle sobre a publicidade e as formas de exibição dos filmes (Butcher, 2019, p. 219-220).

Podemos dizer, diante desse quadro, que a importância política de um movimento nacional como o Cinema Novo³ vai além da estética cinematográfica, ou mesmo de posicionar o Brasil diante da produção cinematográfica mundial: era uma mobilização a favor de melhorias na *indústria* cinematográfica brasileira. Quer dizer, em 1964 filmes como *Vidas Secas* (1964, direção de Nelson Pereira dos Santos) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, direção de Glauber Rocha) ganhavam grandes premiações em um festival como o Cannes, na França, e não podiam continuar trabalhando diante das condições que tinham no mercado interno (Sodré, 1984).

Dessa forma, Alex Viany (1966 *apud*. Sodré, 1984) intervém no debate:

Limitando o lucro das películas estrangeiras [através de maiores taxações de impostos] e ratificando a margem atual de 50% dos filmes nacionais, poder-se-á atingir dois objetivos: melhorar a situação financeira das exibidoras – que assim poderão cobrir eventuais prejuízos com a arrecadação obtida com as fitas de qualidade inferior – e oferecer a oportunidade ao cinema do Brasil de competir com o alienígena (Viany, 1966 *apud*. Sodré, 1984, p. 88).

Estas são propostas para melhorar um quadro alarmante da história do cinema brasileiro, se se tem em mente, como afirma Nelson Werneck Sodré (1984) que de 1909 até 1969 só foram produzidos mil filmes eminentemente nacionais. Só no ano de 1953 importou-se de filmes estrangeiros pouco mais da metade do equivalente à produção nacional.

Por que é importante tratar desse tema? Porque isso diz respeito às condições de produção do cinema nacional e à mobilização de consciência histórica (Rüsen, 2001) baseada em uma das maiores formas de cultura de massa existentes. De forma desleal, utilizam de nossos canais de distribuição, relegando o cinema nacional à marginalidade, muitas vezes usando para circulação pequenos grupos de pessoas.

³ Movimento cinematográfico brasileiro dos anos de 1960 caracterizado por forte crítica às desigualdades sociais do Brasil, mobilizado pela icônica frase de Glauber Rocha: “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça.”

No final, estamos dizendo que, o que está sendo criada, é uma cultura e ideologia provenientes de outra realidade:

Por longos e longos anos, foram familiares aos brasileiros padrões de comportamento inteiramente diversos dos aqui vigentes, e hábitos, e normas, e regras. Por longos e longos decênios, nossas crianças adoraram heróis estrangeiros, sentiram-se fascinadas por seus feitos, incorporaram impressões e sentimentos deles derivados à sua cultura. Por longos e longos decênios, as massas brasileiras aprenderam histórias norte-americanas, cultuando feitos norte-americanos, adotando posições norte-americanas. E, por tudo isso, há longos e longos decênios, vêm pagando, e pagando caro. Nossos jovens mal conhecem Rondon, mas certamente estão familiarizados com a conquista do oeste norte-americano; mal conhecem os comandantes que, à frente de nossos pracinhas, estiveram em Monte Castelo e em Montese, mas estão perfeitamente a par do papel de Eisenhower e dos MacArthur; mal sabem os nomes das *tribos* que viviam em nosso litoral, mas distinguem claramente apaches e comanches. Pior do que isso: assimilam padrões culturais de uma civilização em crise, angustiada entre o sexo e a violência. Esse tem sido o papel de descaracterização cultural que o cinema norte-americano vem desenvolvendo, há mais de meio século, no Brasil. Não há, talvez, em toda a história um exemplo tão gigantesco de alienação cultural. [grifos nossos, novamente enfatizando um termo superado pela historiografia. Nesse caso, pode-se utilizar os termos *etnias* ou *nações*] (Sodré, 1984, pp. 91 e 92).

Ouro verde e alavanca do progresso

Como se não bastasse esse quadro, nós ainda precisamos delimitar ainda mais a produção cinematográfica brasileira, dessa vez especificando para o documentário. Falamos assim, da perspectiva de classe que eles ganham à medida em que são produzidos. Isso para dizer que: o cinema brasileiro, falando em termos de um cinema popular, sempre teve limites impostos no nível externo e no nível interno: do primeiro, como já explanados, pela imposição principalmente norte-americana sobre o mercado cinematográfico nacional; do segundo, observamos o mercado interno, em que a produção é voltada para os olhos da burguesia, pautados sobretudo nos ditames positivistas da ordem e do progresso.

Olhemos, por exemplo, a produção *No Paiz das Amazonas* (1922, dir. Silvino Santos). O premiado filme mostra principalmente o porto de Manaus, com seus movimentos que vem da fase da borracha, passando por diversas atividades econômicas, como a pesca, até a extração da castanha-do-pará. Estamos falando de um documentário que tenta mostrar o estado do Amazonas a partir do viés do progresso, principalmente quando nos demos conta de que o patrocinador do filme é um grande industrial, o J.G. Araújo. Cenas do processamento da

amêndoa, por exemplo, são mostradas em detalhes, em sua própria fábrica (*Blog História Mundi*, 2015)⁴.

Exemplos como esse, também podemos encontrar no filme *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* (1929, dir. Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny), um filme que representa a cidade de São Paulo a partir de sua industrialização, acompanhado por uma sinfonia que indica, pelo menos a maior parte do tempo, alegria, no sentido de mobilizar orgulho aos trabalhadores pela metrópole que ela se tornou. É claro que um filme como esses é pouco preocupado com as questões sociais, relacionadas às condições de trabalho, etc. O próprio discurso mobilizado com o documentário, a partir da sinfonia, indica isso:

Uma Cine Sinfonia é uma interação entre imagens na montagem, à maneira de notas em uma partitura, buscando instituir ao cinema o modelo de dinamismo e autonomia formal que a música já tinha. Ao trazer para a projeção o ritmo próprio das orquestras, sem uma preocupação narrativa, os realizadores buscavam construir elogios poéticos – e evidentemente abstratos – às cidades, pano de fundo de suas obras (Cruzeiro, 2015).

Assim, o elogio à cidade é, na verdade, um elogio a quem diz tê-la produzido e a quem é dito responsável pelo progresso dela: o baronato do café, que financiou o filme. A estes, o intertítulo elogia, quando diz que eles são o *Ouro Verde e Alavanca do Progresso*.

Podemos dizer, então, diante desses exemplos, que os filmes, financiados pelo Estado e pelos detentores do capital, eram na verdade formas de autopromoção internas e externas, como uma propaganda.

Películas da fase do Estado Novo podem atestar isso. Através do INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, de direção de Humberto Mauro, vários filmes foram veiculados com caráter técnico e cientificista, no sentido de engrandecer as descobertas científicas do Brasil e enaltecer o progresso da ciência, além de enfatizar a exuberância da fauna e flora nacionais:

Até o fim da segunda guerra, o documentário brasileiro foi principalmente o filme educativo, oficial, turístico ou então cinejornal, como pontuou a pesquisadora Hilda Machado. Durante os anos 30 e 40, a produção de filmes de não-ficção teve um caráter basicamente estatal. Continuava, segundo Bernadet, em Mendes Catani (1990, p. 194) quase que “[...] exclusivamente ligada a uma elite mundana, de que os cineastas são dependentes [...]” (Rodrigues, 2010, p. 66).

⁴ Com isso, não pretendemos minimizar a produção de um filme como este, numa época em que nem mesmo os governantes a nível federal sabiam muito sobre o que ocorria no Norte do país, tendo uma imagem relacionada a uma vida na selva, sem grandes contribuições para a economia nacional no sentido capitalista. Este filme foi rodado no Rio de Janeiro e até chegou a ganhar prêmios em Paris.

Após o Estado Novo, o INCE passou a financiar principalmente filmes relacionados ao Brasil rural, quase como um retorno a “onde tudo começou”, às origens do próprio Brasil. E talvez, a principal contribuição que o cineasta à frente do INCE deixa para a geração formada a partir de 1950 é olhar a câmera como instrumento, no sentido de fazê-la de objeto de conhecimento (Rodrigues, 2010, p. 66).

Flávia Rodrigues (2010) comenta que, a partir do fim de 1950, o que resta são retrospectivas de filmes estrangeiros, que serão consumidos principalmente pelas classes economicamente privilegiadas, os que têm condição econômica para o seu consumo. Muitos destes serão os futuros documentaristas do Brasil, aqueles que irão produzi-los a partir da década de 60. Eis que nasce um novo tipo de cinema.

Brutalidade desnecessária e o grande número de palavras

A partir de 1962, segundo Rodrigues (2010), o Itamaraty juntamente à Unesco promoveram um curso de cinema com o documentarista sueco Arne Sucksdorff, num período de quatro meses. Essa é, definitivamente, a porta de entrada para equipamentos que facilitam muito a produção cinematográfica no Brasil: falo da película 35mm, gravador Nagra⁵ e mesa de montagem⁶, equipamentos que permitem maior mobilidade no *set* de filmagem, gravação de som direto etc. Isso, vinculado à situação política do país, vai fazer efervescer a sétima arte no Brasil.

A juventude do cinema, que naquela época ia estudar fora do país, trazia consigo as maiores referências da época relacionadas ao cinema verdade, como o Neorrealismo Italiano⁷ e a *Nouvelle Vague*⁸ e trazendo a influência de teóricos e realizadores do cinema, podendo citar Eisenstein e sua teoria da montagem, Jean Rouch com seu documentário participativo, entre outros (Rodrigues, 2010).

E, com isso tudo, o já citado Cinema Novo tinha uma dupla função: primeiro, garantir que os assuntos tivessem força política que refletisse a época e mobilizar o público ideologicamente; e, segundo, criar, a partir daquelas referências, a estética cinematográfica

⁵ Gravador à base de fita magnética, vantajoso pela sua portabilidade.

⁶ Mesa de Montagem é um facilitador do ato de montar o filme.

⁷ Movimento cinematográfico surgido na Itália no final da Segunda Guerra Mundial, que caracterizava-se por usar de recursos cinematográficos que tentavam ao máximo aproximar a ficção da realidade, muitas vezes chegando a parecer um documentário.

⁸ Movimento do cinema francês dos anos de 1960, que tinha como objetivo a transgressão das regras do cinema comercial, caracterizado por retratar o cotidiano francês, amor livre, entre outros temas.

apropriada à realidade brasileira. Bernadet (2003, *apud*. Rodrigues, 2010) afirma haver duas fases distintas no Cinema Novo: a primeira, identificada mais em registrar as tradições populares; e a segunda, mais preocupada com os problemas sociais e com a linguagem. Muitos destes nascem dentro das universidades, produzido pelo CPC, o Centro de Cultura Popular, vinculado à UNE, União Nacional dos Estudantes. Destes, podemos citar o *Cabra Marcado Para Morrer*, filme de ficção não finalizado por Eduardo Coutinho por conta da ditadura empresarial militar de 1964, rememorado posteriormente como documentário homônimo pelo próprio documentarista.

A possibilidade de gravação com som direto era destaque para a realização de documentários a partir de entrevistas, sendo muito utilizado esse recurso, como forma de “dar voz” àqueles que não tem vez na mídia, num recorrente processo de tentar visibilizar essas pessoas invisíveis perante os olhos do governo (Rodrigues, 2010).

Nisso tudo, o mais interessante é a estética cinematográfica que primeiro nasce como um defeito, mas depois se torna o próprio belo da imagem cinematográfica nacional: falamos da estética da fome. Os tremores da câmera, a luz estourada por conta da pouca manipulação das luzes, que na maioria das vezes era de fonte natural, criou esse termo: a estética do subdesenvolvimento, aquilo que transforma o que é um defeito em uma qualidade.

O cinema nacional não passou despercebido por vários conservadores que viam naquele movimento um desserviço, uma afronta ao poder constituído. A estética da fome, na verdade, traz à tona ao mundo (considerando a proporção internacional que filmes cinemanovistas ganharam naquela época) o Brasil como ele é: subdesenvolvido. O presidente do Sindicato dos Exibidores do antigo estado da Guanabara, certa vez, interveio no debate:

os atuais filmes brasileiros, em que são abordados os problemas sociais, principalmente os do Nordeste, afugentam uma grande camada de público, em virtude da clara tendência esquerdista, da brutalidade desnecessária e o grande número de palavrões (Ferrez *apud*. Sodré, 1984, p. 88).

Assim, podemos dizer que o Brasil estava diante de um tipo de cinema que ia, em seu conteúdo, de encontro àquilo que pretendia a classe dominante, na medida em que vai perdendo o controle sobre a produção cinematográfica em voga no Brasil.

A partir de 1970, um novo tipo de equipamento, criado em 1965, gerou um *boom* cinematográfico no Brasil, muitas vezes marginalizado pela academia, mas que tem grande

influência na formação do cinema em vários estados, como o Maranhão e a Paraíba: falo da bitola Super-8⁹.

(D)efeito técnico

A produção de filmes em Super-8 é muito maior do que a de 16mm e 35mm, muito provavelmente pela curiosidade de várias pessoas na experimentação da produção de filmes, mas sem a condição necessária para uma produção cara como poderia ser. Assim, suas produções ficam sempre relegadas ao alternativo, muitas vezes àquilo que não aconteceu, não somente entre os pesquisadores, mas também pelo público cinéfilo.

Essa máquina chega ao Brasil em meados de 1970, e sua capacidade de transporte, por ser leve, faz com que prontamente um cenário se expanda no contexto do cinema, fazendo com que diversas pessoas tenham suas experiências cinematográficas também produzindo. Machado Jr (2013) comenta que era um movimento primeiramente subterrâneo e silencioso, mas logo começou a se enfatizar na sociedade, de forma que os primeiros festivais específicos para filmes feitos em Super-8 não demorassem a aparecer. O primeiro surge logo em 1973, do Grife, e durou até pelo menos 1980.

Embora seja um novo formato com novos suportes, talvez possamos considerar os filmes produzidos em Super-8 como uma continuidade do Cinema Novo, já que tinha o mesmo caráter transgressor, preocupado com a sociedade e com a formação do cinema brasileiro, levando até mais a sério os ditames cinemanovistas de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

Estes filmes eram veiculados principalmente a partir de cineclubes, e é interessante observar, segundo a pesquisa e experiência própria de Machado Jr (2013), que esses espaços eram locais não só de assistir e veicular os filmes feitos em Super-8, mas também debatê-los

⁹ Nota-se a importância do equipamento cinematográfico para a evolução do próprio documentário tanto em sua linguagem quanto ao acesso de mais pessoas para a produção de filmes. Antes do cinema falado, a única possibilidade de fazer documentário como gênero era do tipo poético, criando associações visuais entre planos e ângulos e associando ritmicamente as imagens à música, que não era acoplada ao filme, mas apresentada ao vivo no cinema. O próximo tipo de documentário, o expositivo, só foi possível a partir da possibilidade de gravação de sons, para registrar a Voz Over. Mais na frente, próximo tipo de documentário, o observativo, só foi possível a partir da possibilidade de gravação de som direto juntamente a um equipamento de filmagem que ganha mais mobilidade. É claro que juntamente aos equipamentos, os autores carregavam consigo uma epistemologia que os fizessem inovar na linguagem. Ver Da-Rin (2004).

Observo aqui, também, que, embora as inovações fossem produzidas, não se objetivava com isso criar mais um modo documental. Esses modos são percebidos e analisados por Nichols (2016).

criticamente, fazendo desses materiais mediadores de debates e de análise crítica cinematográfica e da realidade brasileira:

O cineclube seria não só o *Sistema de veiculação* (eventual circuito de fitas engajadas ou nacionais), mas a *Formação* de críticos, cineastas e público, aptos a debater em seus diferentes círculos de participação, dos pequenos núcleos de atividade ao público maior das sessões (Machado Jr, 2013, p. 39).

Dessa forma, o objetivo não é só a formação do cineclube em si, mas também a crítica da própria formação e epistemologia da imagem. Machado Jr. (2013) afirma que apontam nessa direção estados como Rio de Janeiro, Paraná, Minas Gerais, São Paulo, Goiás e Estados da região Nordeste.

É relevante discutir a questão da importância do movimento Super-8 para a história do cinema nacional, pois embora não tivessem disponíveis os meios de circulação hegemônicos (e tanto não cabia quanto aparentemente tinha até um certo preconceito entre os superoitistas em relação aos filmes que por ali circulavam), dificultando sua distribuição, eles mesmos como produtores criavam seus próprios meios de circulação através de festivais específicos para o suporte, pensando justamente um espaço em que, até então, poderia não ter a disponibilidade em nenhum outro local. Fazendo isso, juntamente à proposta de pensar esses espaços como formadores de críticos e de leitores da linguagem cinematográfica, eles colaboram para a formação da consciência histórica do país, usando o cinema como ferramenta.

Nesse sentido, pensamos que seja relevante, também, refletir a que público esses filmes eram feitos: universitários, militantes partidários, artistas, as massas em geral? O quanto esses espaços conversavam, pelo menos minimamente, com os trabalhadores, sem acesso aos conhecimentos que circulam entre os universitários?

Indo adiante, ainda é uma grande discussão considerar ou não essa onda de produção em Super-8 como um movimento ou apenas como a possibilidade do momento de fazer cinema. Murilo Santos, um dos maiores cineastas maranhenses que inicia sua produção a partir da bitola Super-8, como afirma Rodrigues Bogéa (2023), o desconsidera como movimento, já que não era unificado, não tinha uma linha ideológica, ou algo que tornasse coesa aquela série de produções.

A nível de Maranhão como estado, podemos até considerar, mas a nível nacional, principalmente nos locais onde o cinema de 35mm estava desenvolvido, podemos dizer, sim, que era um movimento. Isso por vários motivos: o cinema Super-8 era um ciclo específico

dentro do cinema nacional, em que se dava relevância a certos temas que não eram tão bem vindos no 35mm, como a própria realidade social do Brasil; os cineclubes, que se conformavam como um meio de circulação alternativo aos outros, como a TV ou pelas grandes distribuidoras; e até a preferência pelo próprio formato *em si*, ou seja, do interesse pela luz estourada, pelo aspecto violeta que sobressai nas imagens, enfim, pelo que Machado Jr (2013) chama de *defeito técnico*, que se torna *efeito técnico* na medida em que aquele efeito se torna proposital. Existe, nesse sentido, até uma diferenciação de formato não somente em sua técnica e estética cinematográficas, mas também no nível de transgressão que ela possui:

uma das principais polarizações que se davam ali era entre o pessoal superoitista e os do 16 mm, os quais correspondiam grosso modo à tradição recente do documentário engajado, e/ou à tradição (não tão recente) da esquerda mais ortodoxa. Já os do 35 mm nem se exprimiam muito nesse foro; sabe-se que eram filmes mais caros, financiados em geral pelo Estado, sobre temáticas mais sedimentadas, incontestavelmente nacionais, como o patrimônio histórico, o perfil de luminares pátrios etc. Dentre os superoitistas baianos mais iconoclastas estava sem dúvida a turma de Edgard Navarro, Fernando Bélens, José Araripe Junior e Pola Ribeiro, o qual ainda se diverte ao recordar o que na época eles repetiam, e continuam achando muito engraçado lembrar: “A gente dizia assim, que o pessoal do 35 mm está preocupado em *construir monumentos*, o pessoal do 16 mm está interessado em *questionar monumentos*, e nós superoitistas chegamos para *jogar merda nos monumentos*” (Machado Jr, 2013, p. 50).

O que são notáveis nestes festivais são as categorizações que dão conta de gêneros como Ficção, Documentário, Animação e Experimental. Quer dizer, quatro categorias que dão conta de uma série enorme de produções, e uma delas é o documentário, significando certa relevância dentro do cenário do Super-8. Machado Jr (2013) revela:

O surto superoitista coincide com a Ditadura, do seu pior momento às “Diretas Já”. Na pesquisa que fiz, levantei cerca de 600 títulos de filmes supostamente experimentais em Super-8, realizados entre 1969 e 1985. Deles, cheguei a ver uns 400, para selecionar os 120 do panorama *Marginália 70*: o experimentalismo no Super-8 brasileiro, promovido pelo Itaú Cultural entre 2001 e 2003. Dasquelas quatro categorias usuais, ou institucionais, talvez só o número de animações pudesse ser comparado aos experimentais; a quantidade de documentários e ficções seria provavelmente umas dez vezes maior (Machado Jr, 2013, p. 46).

É preciso ir aos arquivos para identificar como são produzidos esses documentários. Rodrigues Bogéa (2023) analisa, por exemplo, o documentário *Tambor de Mina* (1979), de Euclides Moreira Neto, feito no modo expositivo, ou seja, com uma exposição narrativa dos fatos imagéticos montados em cena. É relevante pensar nisso, já que essa produção de Super-8

ainda tem uma maneira que hoje já pode ser considerada institucional ou até arrogante de produção, mas na época os filmes direcionados à camada popular também eram assim feitos. O fato é que, essa larga escala de produção documental feita por Super-8 mostra uma preocupação profunda com a sociedade e as coisas que a envolvem, principalmente quando se trata de um Brasil em plena ditadura empresarial-militar.¹⁰

E, aliás, é importante frisar que o Super-8 possibilita a formação do cinema em vários lugares. Pioneiro, não necessariamente por ser o instrumento que possibilita as primeiras produções, mas por ser o que possibilita uma cena cinematográfica. Esse parece ser, definitivamente, o caso do Maranhão¹¹.

Maranhão 77

O Maranhão, assim como o Brasil, era marcado pela disputa entre o cinema nacional contra o cinema estrangeiro. Assim, como afirma Caldas (2016), muitos eram os cinemas aqui na ilha, chegando a mais de cinco. Seria relevante, nesse sentido, uma pesquisa para identificar quais eram os filmes exibidos nesses cinemas; quantos deles eram nacionais ou se sequer eram exibidos; quem era o público consumidor desses cinemas, já que, exceto os que se encontravam nos bairros do João Paulo, Monte Castelo e Anil, na capital maranhense, todos eles se encontravam no Centro ou próximo dele, ou seja, mais próximos das áreas outrora nobres da cidade. É relevante pois é importante também entender a quem o Cinema Novo influenciava no Maranhão.

Assim, observamos como relevantes as indagações de Rodrigues Bogéa (2023):

¹⁰ Há opiniões que afirmam que a produção independente no Brasil se divide em duas: a de 16mm, com os documentaristas, e a Super-8, com os experimentalistas. Fato é que, não é porque é um documentário que não abre espaço para o experimentalismo. Na verdade, é a partir dos experimentalismos que se busca um discurso que mais se aproxime do espectador, na tentativa de fazê-lo adentrar a uma concepção de mundo. Pode estar aí uma das explicações para o tanto de documentários feitos com a Super-8 nas décadas de 70 e 80. Ver Amorim (2013).

¹¹ Quando falo que não são exatamente pioneiros no sentido de serem os primeiros, queremos dizer, de fato, que desde 2011 o Maranhão aponta para a produção cinematográfica baseada no gênero que posteriormente seria chamado de documentário. No dia 18 de maio de 1911, Silva (2017) comenta que os donos do Cinema São Luiz exibiram um filme sobre a Festa de São Benedito, filmado 23 dias antes, na procissão, pelos próprios donos do cinema. O segundo filme seria exibido em 20 de maio do mesmo ano, intitulado “Transporte dos restos mortais de João Lisboa, em 26 de abril de 2011”.

Numa seara ainda a ser desbravada, esse terreno pantanoso de influências sempre remetidas ao cinema novista, ao cinema marginal e à estética da fome é necessário colocar em perspectiva as influências que nem sempre são dessa origem. Há que se ter em vista, também, o que circulava na cidade nessa época. As pessoas viam filmes do cinema novo? Circulavam ideias do cinema marginal? A estética da fome realmente teve alguma influência na realização dos filmes super 8 em São Luís? São questões a serem remetidas a futuras pesquisas dentro da historiografia do cinema maranhense (Rodrigues Bogéa, 2023, p. 76).

Ainda assim, consideramos observar que, conforme Caldas (2016), os principais produtores de cinema dessa época eram de classe média, principalmente universitários, ou seja, um público que poderia ter acesso aos filmes produzidos pelo cinema novo.

Dessa forma, um grupo de artistas teve a ideia da criação do LABORARTE, o Laboratório de Expressões Artísticas, trabalhando no incentivo de produções artísticas locais e à cultura popular, criando também um cineclubes para discussão de filmes e incentivo à sua realização.

Assim, afirma Caldas (2016), é a partir de 1975 que há uma virada de chave, quando Murilo Santos ganha o primeiro lugar no Festival Nacional de Cinema, ocorrido em Aracaju, com o filme *Os Pregoeiros de São Luís* (1975, direção de Murilo Santos), resultado da parceria entre o LABORARTE e o cineclubes universitário Uirá, vinculado à Universidade Federal do Maranhão.

Essa virada pode ser comprovada a partir da documentação pesquisada por Rodrigues Bogéa (2023), em que se vê entre os anos de 1973 e 1976 uma produção ainda tímida, totalizando ainda nesse momento apenas 10 filmes. Mas a partir de 1977 surge o *boom* da produção cinematográfica maranhense, tendo sido possível principalmente a partir do equipamento Super-8. É interessante observar, que o equipamento da máquina Super-8 era disponibilizado pela Universidade Federal do Maranhão, fazendo com que mesmos aqueles que não tinham condições financeiras para acessá-lo pudessem tê-lo por empréstimo de forma gratuita na universidade, e assim produzir seus filmes (Rodrigues Bogéa, 2023). Só neste ano de 1977, pode-se ver 19 filmes produzidos, sendo apenas um em 16mm, quase o dobro dos três primeiros anos de produção em bitola Super-8.

Nesse ínterim, um acontecimento muito interessante e que merece relevância nesse trabalho foi a formação da I Jornada de Cinema Super-8, em 1977, que ocorreu no Museu Histórico e Artístico do Maranhão. É relevante pois, assim como aconteceu em outros locais, apesar da quantidade de cinemas existentes na Ilha de São Luís, nenhum deles tinha espaço para produções em Super-8. Quais motivos podemos citar? Apenas supomos que: a qualidade

do Super-8 não permitia a entrada nestes cinemas; o amadorismo da produção não era, nesses espaços, bem-vindos; pode ser que, assim como no antigo Estado da Guanabara, os exibidores não quisessem pôr em cartaz filmes nacionais, bem como com temáticas sociais; a preferência destes para a exibição de filmes norte-americanos... Posso listar várias suposições.

O fato é que a produção foi tamanha que recebeu a relevância de um festival específico, que vai culminar no ainda existente Festival Guarnicê de Cinema. O festival tem importância tamanha que o Fernando Moreira (*apud.* Silva, 2017), o Assessor de cinema do Departamento de Assuntos Culturais da UFMA, disse na apresentação do evento:

A Universidade do Maranhão, sempre na vanguarda dos movimentos que engrandecem a cultura, se orgulha em apresentar à comunidade ludovicense a I JORNADA MARANHENSE DE SUPER-8, congregando os cineastas amadores do Estado para uma apresentação da obra que vem realizando quase anonimamente, sem a divulgação que merece todo trabalho de arte. Para eles, é o reconhecimento público, da valorização do mérito [...] (UFMA, 1977, p. 1 *apud.* Silva, 2017)

Sobre a questão do prêmio dessa primeira edição, permita-nos fazer um adendo. O ano de 1977 foi crucial para o cinema no Maranhão, como comprovam os primeiros dados já citados (Rodrigues Bogéa, 2023), acrescida a importante publicação de pesquisa inédita, produzida por Euclides Moreira Neto, chamada Primórdios do Cinema em São Luís (Silva, 2017).

Aliás, ele mesmo ganha o primeiro e o segundo prêmios Funarte, dado pelo festival. Falando sobre o primeiro especificamente, é apresentado o filme *Mutação* (1977, direção de Euclides Moreira Neto), que tem assim apresentado seu argumento: “O filme aborda aspectos do telhado de São Luís, sendo tomados pelo mato que, não encontrando área disponível para crescer, flora em telhados e paredes, depredando o patrimônio histórico da cidade”. (Silva, 2017, p. 58). Chamamos atenção para esse argumento justamente porque, salvo as qualidades estéticas do filme que não podemos avaliar, ele tem certa característica institucional, sem muita relevância social, em uma época que estavam sendo produzidos aos montes filmes com tal aspecto, o que nos leva a perguntar por quê¹².

¹² Na minha perspectiva, essa é uma questão relevante na medida em que a ditadura, mesmo que em seus momentos finais, estava instaurada. Com o grande número de documentários de relevância social, o ganhador é justamente aquele com aspecto menos nocivo, vamos assim dizer. E a preocupação com a ditadura era, sim, uma realidade, de forma que logo nessa 1ª jornada são realizadas, como afirma Silva (2017), discussões acerca da produção do cinema em São Luís, na incerteza de sua continuidade ou não.

Quando dizemos que estavam sendo produzidos *aos montes*, é observando que, entre 1973 e 1981, de 97 filmes produzidos, apenas 22 eram ficção, ou seja, 75 produções foram feitas a partir do gênero documental, demonstrando uma grande preocupação com os discursos do mundo histórico e com sua mobilização. Desses 97 filmes, apenas 3 foram produzidos em 16mm. Podemos destacar a produção de Murilo Santos nessa seara, que tem uma enorme filmografia de 14 filmes entre 1973 e 1979, sendo 3 de ficção, observando os documentos obtidos por Rodrigues Bogéa (2023).

Podemos destacar, desse recorte temporal, uma grande importância que o cineasta dá à cultura popular maranhense, na medida em que os títulos sugerem os assuntos por ele abordados: *A Festa do Divino* de 1973, *A Festa de Santa Tereza e Dança do Lelê*, ambos de 1977, *Tambor de Crioula* de 1978 (filmado em 16mm).

Aparentemente, há, em sua produção, uma virada de chave, no sentido de olhar para além da cultura popular maranhense em relação aos problemas agrários que a população rural está enfrentando.

Assim, podemos falar do primeiro filme que vai nesse sentido, observado através da interpretação do título do filme: *Peleja do Povo Contra o Homem que Queria Cercar o Mundo* (1979, direção de Murilo Santos), fazendo referência aos conflitos agrários que o povo enfrenta no meio rural, que ganha seu auge a partir da década de 1980 e, nos dias atuais, têm apontado novamente para uma crescente.¹³ A partir de então cada vez mais em sua obra, aparecem filmes com essa preocupação. Podemos falar, por exemplo, de *Quem matou Elias Zi?* (1982), *Bandeiras Verdes* (1988), *Fronteiras de Imagens* (2009) e *Em Busca do Bem Viver* (2016).

Conclusão

Tendo feito esse percurso, o objetivo deste artigo é, sobretudo, traçar na síntese da história do documentário brasileiro a função social do cinema em geral e do documentário em particular; a importância das imagens para a construção de memória social e consciência histórica e como tudo isso foi sendo mobilizado pela burguesia e pelas camadas médias e baixas no tempo, tendo diferentes fins quando usados pelos industriais e pelo Estado, por um lado, e pelas classes populares, do outro, bem como a quem interessava realmente a formação do

¹³ Enfatizamos que, até aqui, as análises são feitas a partir dos títulos da documentação presente na dissertação de Rodrigues Bogéa (2023). Assim, só podemos falar de virada de chave com certeza a partir da visualização desses filmes que ainda não sabemos se estão perdidos, ou se existem produções não presentes neste catálogo. Portanto, com bases nessas limitações, faço as afirmações acima.

cinema nacional, em detrimento ou em disputa com um cinema estrangeiro que atua aqui com um papel alienador de nós mesmos, de nossa cultura, em favorecimento a uma cultura forasteira que foi paulatinamente adentrando à nossa, usando como uma de suas formas o aparato cinematográfico.

Assim, podemos ver a formação do cinema nacional associada às linguagens, as diferenciações e brigas entre formatos, defeitos/efeitos estéticos, e tudo isso associado a uma preocupação quase que intrínseca com a sociedade brasileira, lutando muitas vezes contra elogio ao monumento histórico feito pelo cinema de 35mm¹⁴.

Vejamos que a *estética da fome* começada no Cinema Novo e continuada com os superoitistas refletia esteticamente, discursivamente, e retoricamente aquilo que era a concepção de mundo dos cineastas, no sentido de sua epistemologia, e a partir disso, aquilo que eles pensavam sobre o Brasil, levado ao extremo com a estética do Super-8.

Se conclui, por último, que embora o cinema novo tenha se tornado ideologicamente o cinema nacional por excelência, com um novo modo de fazer cinema, é a bitola Super-8 que assume o papel de nacionalizar o cinema geograficamente no Brasil, dando espaço para sua formação no Maranhão e em outros estados.

Referências

AMORIM, Lara. Cinema e as condições de produção da imagem em Super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre acervo imagético e memória. In. AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema e Memória: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa, PB: Editora da UFPB, 2013.

ANCINE. **Mercado Cinematográfico – Informe Anual de 2023**. Brasília: ANCINE; Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 2023. 94p. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-mercado-cinematografico-2023.pdf>. Acesso: 28 ago. 2025.

BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípios de uma hegemonia**. Niterói: Tese (doutorado), Programa de Pós Graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense, 2019. Disponível em: https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2019/12/Tese_Pedro-Butcher_ARQUIVO-FINAL.pdf. Acesso: 20 nov. 2025.

¹⁴ Exceto pelo filme de Euclides Moreira Neto, *Mutações*, que, nem elogia e nem questiona o monumento, mas tenta, de alguma forma, protegê-lo. Por isso que, quando Murilo Santos afirma que o Super-8 no Maranhão não pode ser considerado um movimento, ele o faz a partir da consciência da heterogeneidade das pessoas que faziam cinema nesse suporte e, portanto, dos temas abordados.

CALDAS, L. A. O. **Superoitismo no Maranhão**: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências 1970/80. São Luís: Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós Graduação em História/cch, Universidade Federal do Maranhão, 2016. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/2282>. Acesso: 20 nov. 2025.

COTA de tela. Brasília: gov.br, 2024. disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/cinema/cota-de-tela#:~:text=A%20Cota%20de%20Tela%20é,complementando%20cada%20sessão%20de%20cinema..> Acesso em: 28 ago. 2025.

CRUZEIRO, V. **São Paulo** - Sinfonia da Metrópole. Não São As Imagens: 8 jul 2015. Disponível em: <https://naosaoasimagens.wordpress.com/2015/07/08/sao-paulo-sinfonia-da-metropole-1929/> acesso: 01 nov 2023.

DA-RIN, S. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário cinematográfico. Rio de Janeiro, RJ: Azougue Ed., 2004.

GSHOW. **Ainda estou aqui encerra trajetória nos cinemas com quase 6 milhões de espectadores e tem estreia marcada no globoplay**. Rio de Janeiro: GSHOW, abr 2025. Disponível em: <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/ainda-estou-aqui-encerra-trajetoria-nos-cinemas-com-quase-6-milhoes-de-espectadores.ghml>. Acesso em: 28 jun. 2025.

MACHADO JR, R. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In. AMORIM, L. S de; FALCONE, F. T. **Cinema e Memória**: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa, PB: Editora da UFPB, 2013.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. – 6ª ed. – Campinas, São Paulo: Papirus, 2016.

RODRIGUES BOGÉA, D. C. **Tambor de Mina**: a Casa de Nagô sob a perspectiva da etnografia de tela em um filme de Super-8. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/17530>. Acesso: 20 nov. 2025.

RODRIGUES, F. L. Uma Breve História do Cinema Documentário Brasileiro. Juiz de Fora, MG: **Revista CES**, v. 24, 2010. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/cesRevista/article/view/664/522>. Acesso: 20 nov. 2025.

RÜSEN, J. **Razão Histórica**. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília, DF: Editoria UNB, 2001.

SERRA, Fabiana. **Festival Guarnicê de Cinema divulga seleção oficial para mostras competitivas**: filmes de longa-metragem e videocliques. São Luís: Guarnicê48, 2025a. Disponível em: <https://guarnice48.ufma.br/festival-guarnice-de-cinema-divulga-longas-e-videosclips-selecionados-para-mostras-competitivas>. Acesso: 28 ago. 2025.

SERRA, Fabiana. **Festival Guarnicê de Cinema divulga curtas-metragens selecionados para mostra competitiva**. São Luís: Guarnicê48, 2025b. Disponível em: <https://guarnice48.ufma.br/festival-guarnice-de-cinema-divulga-curtas-metragens-selecionados-para-mostra-competitiva>. Acesso em: 28 ago. 2025

SILVA, S. S. **Produção Cinematográfica no estado do Maranhão**: o festival Guarnicê de cinema como principal janela de exibição e histórico fomentador da cadeia produtiva. São Luís, MA: Monografia (graduação) – Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Maranhão, 2017.

SODRÉ, N. W. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 12º ed. –São Paulo, SP: DIFEL, 1984.

O documentário “No Paiz das Amazonas”. História Mundi, 25 fev 2015. Disponível em: <https://histormundi.blogspot.com/2015/02/o-documentario-no-paiz-das-amazonas.htm>. Acesso: 01 nov 2023.

Recebido em: 29 de agosto de 2025

Aceito em: 15 de novembro de 2025
