



NÚCLEO DE ESTUDOS DE GÊNERO
CADERNO ESPAÇO FEMININO

IMPRESSÕES CRÍTICAS: LUZANIRA RÊGO (1977)

CRITICAL VIEWS: LUZANIRA RÊGO (1977)

IMPRESIONES CRÍTICAS: LUZANIRA RÊGO (1977)

Katharine Nataly Trajano Santos

RESUMO

Este trabalho debate um dos escritos da jornalista Luzanira Rêgo publicado no Diário de Pernambuco (1977) sobre a produção de filmes Super-8 em Recife, a crítica feita por e para setores progressistas e alguns diálogos acerca da disputa de narrativas no Cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: História. Mídia. Luzanira Rêgo. Cinema Pernambucano.

ABSTRACT

This paper discusses one of the writings published by journalist Luzanira Rêgo in the Diário de Pernambuco (1977) about the production of Super-8 films in Recife, the criticism made by and for progressive sectors and some dialogues about the dispute over narratives in Brazilian Cinema.

KEYWORDS: History. Media. Luzanira Rêgo. Pernambuco's Cinema.

RESUMEN

Este trabajo analiza uno de los escritos de la periodista Luzanira Rêgo publicado en el Diário de Pernambuco (1977) sobre la producción de películas en Super-8 en Recife, las críticas hechas por y para sectores progresistas y algunos diálogos sobre la disputa por las narrativas en el cine brasileño.

PALABRAS CLAVE: Historia. Medios de Comunicación. Luzanira Rêgo. Cine Pernambucano.

* * *

Introdução

Apesar das páginas de jornais e outros espaços midiáticos serem comuns à escrita da História, nos últimos anos a historiografia brasileira têm lançado outras e mais críticas problemáticas ao seu uso e análise. O trabalho seminal de Sônia Meneses (2011), assim como a sua fala proferida junto a Arthur Lima de Ávila, Marcelo Rangel e Valdeir Araújo em um dos Diálogos Contemporâneos do 32o. Simpósio Nacional de História, lançam fagulhas sobre as ligações entre a história pública, a pós-verdade e os feitos midiáticos “revisionistas” e de negacionismo que circulam a agenda conservadora em nosso país; além disso, nos convidam a fazer o mesmo.

Luzanira Rêgo: Esse foi o nome de uma das jornalistas que encontrei dentre as páginas periódicas do final dos anos 1970 enquanto pesquisava a Recepção cinematográfica de Pornochanchadas e filmes afins em Recife - Pernambuco. No jornal mais antigo de nossas vizinhanças no sul global, o Diário de Pernambuco, a repórter Luzanira, advinda da Universidade Católica de Pernambuco, se destacava por suas publicações. Ainda que sob a objetividade e profissionalismo exigido à sua profissão, especialmente em início de carreira, as cadências de seus escritos e a sua originalidade política não passaram despercebidos, inclusive entre as críticas que recebeu de intelectuais do período, como Fernando Spencer, um de seus colegas de redação.

Aqui, retomo alguns trechos de um episódio sobre o cinema que liga a atuação da jornalista (progressista) à uma crítica ao cenário de produção cinematográfico do período que fez com que recebesse o apelido de “patrulheira ideológica”, assim como aconteceu com a historiadora Beatriz Nascimento, em período próximo. Se, por um lado, tecemos críticas à posicionalidade midiática, ainda mais em tempos de golpe e retrocessos, acredito ser importante recuperar atores sociais e trajetórias que construíram narrativas *outras*, dentro e apesar do contexto em que viviam. Inclusive,

denunciando-o, a partir de incongruências e tensões publicamente colocadas por figuras de prestígio social, cultural, político e econômico.

Cinema nacional: um “problema de governo” e de “identidade”

Anteriormente ao golpe militar de 1964, o país já assistia ao *fazer* cinematográfico com propostas entrelaçadas à denúncia de desigualdades e conflitos sociais. Os movimentos de resistência ganharam fôlego no início da década fazendo surgir um projeto político-cultural que pretendia “desalienar” a população através da produção cultural. No campo cinematográfico, as chanchadas e a influência norte-americana eram responsabilizadas pela pobreza intelectual brasileira, imprimindo uma visão causal, quase fatalista, aos consumidores cinematográficos no período.

Em 1968, o general Costa e Silva decreta o Ato Institucional nº 5 (AI-5) institucionalizando coerções que violavam direitos básicos individuais e coletivos; no que concerne às produções culturais, foram criados mecanismos de controle e fiscalização, assim como a sofisticação da censura já existente. Lembremos que, desde que o golpe foi estabelecido, o cinema passou a ser em esfera federal um dos maiores “problemas do governo” (RAMOS, 1983, p. 15).

Todavia, como José Mario Ortiz Ramos (1983, p. 45) pontua ao retomar as idéias cinemanovistas de Glauber Rocha, é preciso ter em consideração que concomitantemente se pensava no cinema independente “como uma forma específica de industrialização cinematográfica” (com respaldo político e econômico estatal), e no cinema ‘de autor’, “um ponto constante do cineasta e marca registrada do Cinema Novo”. A influência cultural estrangeira, para Glauber, deveria ser superada, assim como as obras oriundas dos grandes estúdios.

O historiador Alberto da Silva (2016) discute, mais longamente, como as vias esquerdas e revolucionárias (principalmente a elite) trouxeram ao

cinema figuras do *rural* como espaço privilegiado da cultura brasileira - o nordestino (vivendo no campo ou migrando para a periferia das grandes cidades) passou a ocupar diversas tramas. Em busca, ainda, de uma identidade brasileira, filmes como “*São Paulo Sociedade Anônima*” (Luís Sérgio Person, 1965) reforçam as dicotomias e assimetrias existentes, dessa vez nas áreas urbanas. Focando nos aspectos da urbanização que, assim como a primeira tentativa de homogeneização, acaba por diluir o papel e o discurso da mesma elite que se pretende moderna, mas segue conservadora e colonial.

Entre destruir, criar e recriar a dita identidade cultural brasileira contemplamos as possibilidades do cinema em face à tamanha centralização cultural que perpassa toda a ditadura refletida na criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), em 1969, e nos filmes realizados com financiamento próprio ou de setores privados no país sob a sanção de censores do regime. A Embrafilme, inclusive, começa a organizar os pólos de produção e distribuição, predominantemente no Rio de Janeiro, assim como incorporar os Conselhos existentes e fomentar o desenvolvimento de obras - curtas e longas metragens -, criando projetos, co-produzindo e fomentando premiações.

O espaço no setor de distribuição da Embrafilme aumentou o alcance de novos cineastas e regiões; a distribuição possibilitou, em Recife - Pernambuco, no ano de 1975, a exibição de *O palavrão, uma ação moralista*, comédia de Cleto Mergulhão exibida no cinema Art-Palácio, assim como foi com a obra *Luciana, a Comerciária* (1976) de Mozart Cintra. (FIGUEIRÔA, 2000).

Outro marco cinematográfico do nosso estado neste período foi o Ciclo Super-8, auxiliado pela bitola Super 8. Um dos principais lançamentos da indústria cenográfica internacional em 1970, permitiu o desenvolvimento de curtas e médias metragens em Pernambuco realizado por nomes como Jomard Muniz de Brito, Geneton Moraes Neto, Fernando Spencer, Celso Marconi,

Walderes Soares, Paulo Menelau e Kátia Mesel, entre outros/as, circulando em mostras/festivais do circuito nacional e estadual.

No entremeio da ditatorial, entre 1973 e 1983, se produzem em tais bitolas mais de 200 obras feitas de forma independente, a maioria autofinanciada. Segundo a pesquisadora de cinema pernambucano Amanda Mansur Nogueira (2014, p. 797), o ciclo superoitista se dividia em dois grupos distintos de cineastas: os “conversadores” que defendiam a profissionalização do cinema e as representações sobre o povo pernambucano (caso de Fernando Spencer e Osman Godoy, a exemplo) e o grupos dos “anarquistas”, em sua maioria universitários, que eram influenciados pela estética experimental (incluindo Amin Stepple, Geneton Moraes Neto, Paulo Cunha e Jomard Muniz de Britto).

Em comum, todos os setores de produção e distribuição (privados, públicos e mistos) partilhavam o desejo de combater as bilheterias internacionais que possuíam lugar cativo nas programações semanais dos cinemas em todo o país. Aí se verificava também um jogo de disputa interno com as medidas protecionistas do Instituto Nacional de Cinema (INC) que, posteriormente e ainda nos 1970, seria absorvido pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme).

Apenas entre 1975-1980, as leis de proteção, com a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais (curtas e longa-metragens) e distribuições mais abrangentes, fazem com que as obras brasileiras passassem a ser consumidas de 17.7% (1975) para 30.8% (1980) do público, enquanto o filme estrangeiro tem queda de 82.3% (1975) para 69.2% (1980), segundo estudo organizado pela Fundação Japão e com autoria de Jo Takahashi (1985). Os anos 1970, até hoje, comporta uma vasta, descentralizada e plural produção fílmica, que cruza o país e que, paulatinamente, é recuperada pelos estudiosos da história social do cinema e da recepção deste.

Nesse mesmo período, obras ufanistas e adaptações cinematográficas de sucessos literários brasileiros cresciam em número. Parte disso se deve ao empenho do governo ditatorial em construir uma imagem do país ao exterior, inclusive fazendo usos estratégicos de obras artísticas e do turismo. A Embrafilme buscava imprimir neutralidade e democracia promovendo filmes baseados nos livros de Jorge Amado e Nelson Rodrigues, forjando um *star system* fortemente ligado à televisão e, pontualmente, produções contestatórias ao que a moral e os bons costumes defendiam – o cinema feminista, psicanalítico e contestador feito por Ana Carolina e suas personagens revolucionárias (*Os homens que eu tive*, 1973; *Mar de Rosas*, 1977; *Das tripas coração*, 1982) é outro exemplo da relação ambígua mantida pela estatal mista.

Fora do Sudeste, em Pernambuco, Kátia Mesel e Adelina Pontual foram realizadoras interligadas as Associações Brasileiras de Documentaristas (ABD) que conseguiram angariar incentivos para realizar curtas-metragens, a partir da Lei do Curta que ainda tomava corpo em Pernambuco. Posteriormente, nos anos 80, o grupo Vanretrô (formado por alunos da Universidade Federal de Pernambuco em 1985) com a participação de Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Solange Rocha, Andréa Paula, Samuel Paiva, Cláudio Assis, Paulo Caldas, Lirio Ferreira e André Machado, integraram a equipe do curta-metragem *Henrique* - projeto aprovado por Assis na Embrafilme.

Nesse sentido, é preciso notar que o fomento de curtas pela Embrafilme auxiliou a ampliação do mercado de audiovisual para mulheres, já que muitas se inseriram nesse tipo de produção; por meio da chamada “Lei do Curta” era possível que realizadoras recebessem 5% da renda bruta da bilheteria e os seus trabalhos fossem levados para outros espaços fora do cinema, como televisão, escolas, etc. (NONATO, 2018). Katia Mesel, em especial, nos anos 1970-80, já havia produzido/participado de 20 documentários filmados em

Super-8, com destaque para “*Viva o Outro Mundo*” (1972), “*El Barato*” (1972), “*Feira do Caruaru*” (1974), “*Iaô de Oxum*” (1975), “*Itamaravilha*” (1976), “*Pedra Do Ingá*” (1976) e “*Banguê*” (1978), em Pernambuco. O último foi seu primeiro super-8 sonoro.

Todavia, situamos que cineastas pernambucanos/as ainda pediam a aplicação mais ampla desta Lei na década seguinte: em 1984, encaminham à Embrafilme a *Carta de Olinda*, assinada pela seção pernambucana da Associação Brasileira de Documentaristas junto à Associação Pernambucana de Cineastas (ABD; Apeci), fundada em 1979. Esse terreno de disputa pelo fomento da estatal mista, contudo, começou há muito e esteve presente na trajetória de cineastas e autores já atuantes e que se seguiram posteriormente, no período da Retomada.

De “delírio” à crítica

Sob tal contexto, podemos pensar, como afirma Katia Maciel, que se vemos se delinear a realização de um cinema para um “público ainda por vir, com uma política de invenção de personagens de um novo Brasil” (2000, p. 49), a ideia de autoria e da criação dessas figuras é também um campo de tensão em termos de recepção.

Podemos vislumbrar tais pontos na crítica de Beatriz Nascimento (1942-1955), *A senzala vista da Casa Grande* (1976), publicada no jornal *Opinião* ao longa-metragem *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) - financiado pela Embrafilme. Ela traz que a dificuldade de Diegues em situar a branquitude acaba como um desserviço ao movimento negro - que desde os anos 1950 se engajava no meio artístico e audiovisual (dentro e fora do eixo RJ-SP) por representações positivadas de pessoas negras e outras não-brancas. Na narrativa do filme, *Xica*, interpretada pela atriz Zezé Motta, utiliza de sua sensualidade para subverter, por meio do “deboche” e da ostentação, à ordem colonial.

No trabalho de Margarida Adamatti (2016), a autora discute que a cineasta e historiadora Nascimento já percebia o esvaziamento da discussão racial ali - tônica que é uma das primeiras a trazer ao debate e que, posteriormente, é colocada como “patrulha ideológica” em resposta vinda do próprio Diegues. Em seu artigo, Beatriz chama atenção que Diegues, Glauber Rocha e Nelson Pereira reforçam um *delírio* sobre as figuras negras e nordestinas. Sobre o filme *Xica*, especialmente:

Repete, como já dissemos, Casa Grande e Senzala. Os portugueses no filme, desde João Fernandes, passando pelo intendente, até o frouxo inconfidente são opressores, exploradores, mas complacentes com os negros, escravos, sentimentais (o pai do ‘Inconfidente’ e João Fernandes) e, acima de tudo, bons apreciadores dos jogos do amor. Os negros, escravos e quilombolas são passivos, rebeldes inseqüentes (bandidos salteadores) e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor (...) O conflito racial (que não consegue transpirar satisfatoriamente) só parte das pessoas menos dotadas (...) Em suma, o ethos português colonizador é de humanidade e reconhecimento da pessoa dos negros: uma escravidão amena e divertida (NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. Opinião, Rio de Janeiro, 15/10/1976)

Ao pontuar o delírio cinemanovista, Beatriz Nascimento interpela questões de raça, classe e, podemos também pensar gênero, já que este será interligado à construção dos comportamentos conservadores sobre sexo que circulavam naquele momento. É entre os anos 1970-80, que o *sexploitation* – interligado ao *exploitation* americano (forma de elaboração que buscara colocar nas telas temas populares ou polêmicos através de produções de baixo-custo) se volta à tendência ‘libertária’ pregada pela contracultura sexual e a insurgente liberação da pornografia. Em seu conteúdo estavam temáticas voltadas às sexualidades, suas práticas, à moral e à heteronormatividade cisgênera.

Sergipana, historiadora, poetisa, cineasta e crítica, articuladora nos movimentos de esquerda, da imprensa independente e do movimento negro, Beatriz era chamada de censora pelo “aliado” alagoano, Diegues, cuja construção quase mítica de figuras nordestinas, assim como do fazer revolucionário, consagrou-se. É interessante que vemos acontecer no estado

de Pernambuco algo semelhante: Fernando Spencer, ao ver o Super 8 ser apontado como apenas um lazer da classe média/alta recifense, recupera a fala de Glauber Rocha sobre esta mesma patrulha ideológica - que, como vimos, está no campo progressista, das esquerdas, mas não da censura ou do governo ditatorial. É com estes, inclusive, que ambos os movimentos cinemanovista e superoitista se alinham em troca de seu desenvolvimento e afirmação, mas também para chamar de censura as críticas aos seus modos de realização e postura ética. Em Recife, também foi uma mulher progressista acusada de censura: a jornalista Luzanira Rêgo (1955-2007).

Luzanira, ainda jovem, começou a publicar no Diário de Pernambuco (DP) - no acervo da Hemeroteca Digital, desde 1977, localizamos algumas reportagens suas. As questões culturais e sociais eram centrais às suas produções, indo desde a memória sobre o Cangaço, aos trabalhos de Capiba, até as discussões sobre o uso da sociologia, o crescimento das religiões protestantes em Pernambuco, a fome no Nordeste e o esquecimento de figuras da comunicação estadual como Mário Souto Rêgo.

Ela teve passagem, ainda, pelos editoriais do *Jornal do Brasil* (RJ), *Jornal do Commercio* (PE), *Manchete* (RJ), *O Globo* (RJ), entre outros, além de ser “(...) a primeira correspondente da BBC de Londres, no Recife, função que acaba de assumir após fazer a cobertura da libertação dos últimos presos políticos de Pernambuco, matéria ditada pelo telefone, mas que lhe valeram elogiosas referências (...)” (BARRETO, Paes Aldo. Diário de Pernambuco, Recife, 06/03/1980). Em 1983, sua voz foi ouvida em Londres, quando fazia um “(...) relato sobre a estiagem que assola o Nordeste”. (LEITE, Waldimir Maia. Diário de Pernambuco, Recife, 28/08/1983).

Destacamos também a sua reportagem sobre os anticoncepcionais, seus usos e efeitos colaterais, pouco debatidos na época, mas amplamente aceitos no discurso midiático, da revolução sexual e da saúde pública, ocultando as testagens que aconteciam, sob aval e com financiamento do estado, por meio

da BEMFAM (Sociedade Civil do Bem Estar), nos corpos de nordestinas: a sua manchete “*Quantos menos filhos, melhor (ou de como dar lucro às indústrias farmacêuticas e usar mulheres como cobaias)*” (RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 11/09/1977) sinaliza uma posição bastante necessária e corajosa para o período, sendo esta uma pauta também feminista. Noutra matéria do mesmo ano, a jornalista discute os usos medicinais de ervas e raízes em tratamentos oncológicos, entre “*curandeirismo ou ciência*” (RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 05/10/1977).

A polêmica que envolve Rêgo e Spencer data do ano seguinte (1978), se iniciando com a reportagem que a primeira realizou sobre o movimento superoitista entrevistando alguns de seus integrantes. Ela convida Jomard Muniz de Britto, Amin Stepple, Geneton de Moraes Neto, Fernando Spencer e Raimundo Vidarico do Nascimento. Ao serem questionados sobre o que entendiam ser o Super-8, as opiniões não eram tão próximas quanto aparentavam ser nas discussões de Spencer publicadas no DP.

Geneton, por exemplo, acreditava se tratar da “cura do ócio dos filhos da classe média”, enquanto Jomard Muniz de Britto reforçava que ia desde as “classe médias triunfantes” até as “suas parcelas auto-dilaceradoras, destrutivas e degoladas”, enquanto Amin Stepple a define como um modo criativo e anárquico na realização de filmes em curtas-metragens naquele período. (RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978). Luzanira destacava quão custoso era tal ofício superoitista, economicamente falando, já que um filme de tempo médio de 5 minutos custaria cerca de Cr\$ 3 mil, fazendo tal prática se perpetuar entre profissionais liberais que, como hobby e nas horas vagas, filmavam na bitola de n.8.

Sobre a definição homogeneizante de *movimento superoitista*, Geneton é categórico em sua fala:

A condição básica para que exista um movimento, a meu ver, consiste na tomada de consciência de um conjunto de idéias, em comum ou em conflito, juntamente com o debate a partir desses atritos e aproximações, mas isso nunca houve entre nós. Movimento dá idéia de um grupo de pessoas reunidas em torno de um objetivo comum, mas o que existe no Recife são pessoas fazendo filmes e não um autêntico movimento super 8. *Não há uniformidade de temática* na produção de filmes super 8 e que realmente configure a existência de um movimento cultural. (MORAES NETO, Geneton, 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978, grifo nosso)

Na passagem grifada acima são justamente as temáticas que unem, para Moraes Neto, um movimento cinematográfico e a sua consolidação - compreendendo também os espaços de pluralidade de opiniões que devem existir neste. Amin Stepple, por sua vez, compreende a diversidade do super-8 naquele período através da divisão entre dois grupos: "um que se preocupa em refletir um questionamento cultural mais profundo e uma discussão política e cultural da realidade", sendo assim mais anárquico, formado por ele próprio, Jomard Muniz de Britto, Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha; no outro lado "estariam os que "compõem o Grupo de Cinema Super8 de Pernambuco - Grupo 8", mais interligado à sua institucionalização e apropriação comercial. (STEPPLE, Amin, 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978).

A publicação de Rêgo foi ao público no dia 7 de setembro - data comemorativa relacionada à Independência brasileira. Porém, a discussão superoitista pretendida pelo Grupo 8 parecia tão farsante quanto a nossa própria independência - e ecoa, na fala de Amin Stepple, questionando o exercício cinematográfico em tempos de censura:

Defendo um cinema político, militante, para o Super 8. Filmes que não apenas contemplem a fome, mas que sintam-na; que não apenas registrem a dor da tortura, mas sofram-na; que não se limitem a presenciar todas as formas de injustiças sociais, mas combatam-nas; Não acredito num cinema bem comportado, não pensante, submisso. Para mim, cinema é uma ação humana e como tal, deve ser rebelde, insurrecional. Temos que criar a estética do salário-mínimo, do bóia-fria, da língua cortada de medo. (...) O cinema super 8 deve ignorar a censura (.). Não tendo contingências de mercado, o super 8 deve ser um cinema forçosamente clandestino, santuário de resistência à *opressão cultural imposta ao povo brasileiro*. Submeter um filme não profissional aos prazeres

mundanos da censura é compor, cinicamente, com o terror oficializado. *A única posição lúcida dos superoitistas brasileiros é decretar, por conta própria, o fim da caquética senhora.* (STEPPLE, Amin, 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978, grifos nossos)

Novamente, na fala de Stepple, está a superação da opressão cultural do povo brasileiro pelas vias clandestinas superoitistas que, por conta própria, romperia com a censura, os censores e o regime. Spencer, que é chamado de “burocrata da cultura” por Jomard, entende as queixas de Stepple, mas discorda - para ele, é preciso recuperar o investimento feito nas fitas que, por vezes, são apreendidas pela Polícia Federal e proibidas de circular. Spencer reitera:

Não faço um cinema submisso, mas filmes que depois possam ser adquiridos por instituições culturais e compensar de algum modo, o investimento feito. Qualquer artista, qualquer brasileiro, não pode ignorar a censura ao fazer uma obra, não pode desprezá-la. (SPENCER, Fernando, 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978)

O trabalho de Luzanira Rêgo se encerra com outra polêmica: a da censura ideológica debatida pelos cineastas que se inscreveram no “*II Festival do Super 8 de Pernambuco*” - a acontecer em novembro do mesmo ano – devido à pré-seleção que as obras passariam, uma espécie de curadoria do Grupo 8. Jomard Muniz comenta que essa postura se interligava à “sensibilidade ferida dos mais legítimos representantes da sociedade patriarcal repressora” que, por trás de critérios estéticos e técnicos, estava “encobrendo uma atitude policialesca, castradora, repressiva” - para ele, a *meta-censura*. (BRITTO, Jomard Muniz de., 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978).

Quatro dias depois, na coluna *Imagem & Som*, Spencer retoma a discussão sob o dramático título *Tomada de posição*, alinhado junto à imagem de Bernardo Bertolucci no set, com os braços enfaixados em decorrência da fratura de seus cotovelos. Na legenda, Spencer frisa que, ainda com os braços engessados, o cineasta retomava a direção do filme “*A lua*” (1979). Desabitual

da organização gráfica da coluna, o título e a imagem estão centralizados na cópia que Spencer faz da entrevista de Glauber Rocha ao jornal *O Estado de São Paulo*, citando as patrulhas ideológicas. Antes de copiar o texto, Spencer ressalta:

(...) em resposta à fúria dos falsos intelectuais, (algumas bonecas) que andam por aí pichando e censurando aqueles que, afinal de contas, têm o direito de pensar, adotar a linha de trabalho que entendam. Nos durões de nova censura ideológica, grupos de mentalidade repressiva/opressora ele entrou de sola chamando-os de 'patrulhas ideológicas'. E eles na verdade são. Agem igual a censura policialesca. Ambos são nefastos ao processo de criação. Opressores como a outra censura, pois querem impor o que acham que é o certo. (SPENCER, Fernando, Diário de Pernambuco, Recife, 11/09/1978)

Numa atitude bastante ressentida, Spencer se coloca como o profissional que, no exercício de sua função, e, apesar de todos os ataques que o maculam, segue desenvolvendo o seu trabalho; podemos pensar, assim, a utilização da figura de Bertolucci que talvez tenha sido uma referência para o autor. Por outro lado, a citação de Glauber Rocha, o uso pejorativo do termo “bonecas” e o inflamar de uma “outra” censura marcam a postura defensiva do crítico, que, como Beatriz Nascimento (1976) falava sobre os cinemanovistas, partia de fantasias para construir uma identidade, fixando-a ou ficcionalizando-a. E entre se perceber ou negar tal contexto situacional, existe uma estratégia. O autor continua:

A entrevista coletiva concedida pelo pessoal que faz cinema Super 8 no Recife, publicada na quinta-feira passada, está muito bacana. Definiu posições, dividiu grupos (já sabemos nós do Grupo 8 que somos do cinema bem comportado). Agora, esperamos que um novo grupo surja no Recife, cheio de idéias (inclusive capaz de salvar o Brasil cultural e a nossa província). Novos parâmetros, enfim, como se deve fazer cinema, dentro do figurino estabelecido por esses 'patrulheiros da censura ideológica'. Eu, particularmente, fico na minha. Fazendo meus filmes, não como lazer burguês, mas profissionalmente, independente do Grupo 8 ou de outros meios que me promovam. Deles não preciso. Não me interessa fazer cinema para rodinhas de amigos, festinhas ao som do rock, de blues e soul. Interessa-me, isto sim, um cinema sério, que reflita a nossa realidade cultural e social. Se ainda não o consegui, paciência. A vontade e as intenções são as melhores. Ficar submisso a esses policiais da cultura, nunca. Faço o cinema que gosto, sem compromisso com ninguém. Eles que fiquem na sua. Nesta coluna não fazemos polêmica. As posições já foram definidas. Com clareza e sem receio. (SPENCER, Fernando, Diário de Pernambuco, Recife, 11/09/1978)

Abaixo da longa passagem de Rocha, onde este se coloca como cineasta que está ao lado do povo, pensando em sua diversão, não em seu saber ou no exercício de ensinar, as críticas ao monumento - e não movimento - cinemanovista, como diz, estava na patrulha que tolhia a criatividade, dirigindo cineastas a determinadas tendências. O papel da crítica, por um próprio crítico como Spencer, era diminuído a mero agenciamento e opinião pessoal; assim, nesse sentido, ela não seria dialógica, mas subjetiva, partiria de princípios que, sempre, serão individuais. Individualizar as questões foi uma tática de ambos os cineastas; Spencer, após fechar as aspas glauberianas, continuava a falar sobre a reportagem de Luzanira Rêgo como se fosse uma tragédia pessoal, desassociando todo um trabalho realizado na institucionalização do ofício cinematográfico junto ao governo pernambucano do período.

Outro aspecto dos delírios ufanistas e superoitistas está, ainda, nesta última fala de Spencer, nos fazendo questionar: quem eram as “bonecas”? Além de Luzanira, acreditamos que o ataque se refira a Jomard Muniz de Britto. Além de realizar o primeiro filme erótico pernambucano noticiado nas páginas do mesmo DP, Jomard foi responsável por situar a questão da identidade brasileira e seus moralismos, construindo na *Recifernália* do período uma crítica contundente às normas de gênero e sexo, mas sobretudo uma narrativa sensorial e poética a partir da dissidência destas normas.

Comentários finais

Dedicar maior espaço às opiniões de grupos descentralizados na construção do Super-8 utilizando, inclusive, a efervescente crítica cultural já conhecida (mas marginal) de Jomard Muniz de Britto numa matéria de destaque no DP em plena data de comemoração da Independência em tempos de ditadura, foi a maneira de Luzanira Rêgo em desestabilizar algumas das narrativas oficiais, partindo de Pernambuco. Jomard havia sido preso, em 1964, por

trabalhar junto a Paulo Freire. No início dos anos 1960, trocou correspondências com Glauber Rocha, algumas delas vieram à público.

Um ano antes da publicação aqui trabalhada, em 1977, o cineasta lançava “*O palhaço degolado*”: rodado em Super-8, com a Casa da Cultura como pano de fundo, é uma crítica ferrenha à violência ditatorial, ao movimento Armorial e a Gilberto Freyre. Dirigido e tendo como intérprete central ele mesmo, não há uma demarcação de gênero ou da sexualidade daquela pessoa que usa roupas e maquiagem circense. Concordamos com a colocação de Tiago dos Santos de Sant'ana (2016): Jomard era e propunha, desde aquele período, *um queer à brasileira* - ao *gongar* os seus contemporâneos. E tal postura segue, até hoje, seu pensamento e produções.

Nesse mesmo texto, Luzanira Rêgo subverteu, mais uma vez, o discurso público sobre temas periféricos, no uso furcuz desta mesma mídia impressa que apoiava a ditadura, assim como o questionar de figuras centrais como Spencer nas narrativas sobre o cinema, para pensar que as suas maneiras de produzir certas verdades e repetí-las à saturação como um exercício memorialístico ocultava propositalmente incongruências no âmbito social e político.

Nesse sentido, a partir do trabalho sobre o movimento superoitista, localizamos tal produção não apenas como uma crítica sagaz, mas uma leitura da própria prática artística e suas capilaridades. Pela impossibilidade de negar as colocações da autora, Spencer acolheu o criticismo de sua reportagem enquanto ataque e, como forma de defesa, seu único reconhecimento, quase implícito ao falar das divisões internas do Grupo 8, era também o de seu papel como mediador cultural e sua posição privilegiada entre as normas sociais: ele continuaria a fazer o cinema que gostava, “sem compromisso com ninguém”.

Não se trata, contudo, de inteirarmos um revanchismo ou binariedade de visões de mundo nessas discussões tão inflamadas. Afinal, ambos Spencer e Rêgo trouxeram nos trabalhos realizados no Diário de Pernambuco (e em outras plataformas e materiais) a defesa pela cultura e seus fazedores, cada qual ao seu modo. Localizar esse atrito é dimensionar suas diferenças em termos existenciais, filosóficos, até mesmo geracionais, sobretudo profissionais. Luzanira Rêgo denunciou mazelas, o negacionismo do período sobre a “Revolução de 1930” e a trajetória golpista, assim como as colonialidades expressas nas paisagens, na intelectualidade e nas artes pernambucanas. O cinema foi apenas um de seus artifícios, como tantos outros foram até a sua partida precoce, em 2007. Para Spencer, ele era a sua própria vida, trajetória, jeito de estar no mundo que se findou em existência corpórea em 2014. Que possamos aprender com ambos, dialógica e historicamente.

Referências

ADAMATTI, Margarida. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 23, n. 3, 2016.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO: jornal impresso diário. Coluna Aldo Paes Barreto, Recife, 06 de mar. 1980.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO: jornal impresso diário. Coluna Luzanira Rêgo, Recife, 07 de set. 1977.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO: jornal impresso diário. Coluna Luzanira Rêgo, Recife, 11 de set. 1977.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO: jornal impresso diário. Coluna Fernando Spencer, Recife, 11 de set. 1977.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO: jornal impresso diário. Coluna Waldimir Maia Leite, Recife, 28 de ago. 1983.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Editora FCCR, 2000.

MACIEL, Kátia. *Poeta, herói, idiota: o pensamento de cinema no Brasil*. Rio de Janeiro: N Imagem, 2000.

MANSUR, Amanda. Cinema em Pernambuco: a doutrina dos afetos. *In*: Atas IV Congresso da Associação Argentina de Cinema e Estudos Audiovisuais, Cidade Autônoma de Buenos Aires: ASAECA - Associação Argentina de Cinema e Estudos Audiovisuais, 2014. *Anais [...] Buenos Aires: Associação Argentina de Cinema e Estudos Audiovisuais, 2014.*

MENESES, Sônia. *A operação midiográfica: A produção dos acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de São Paulo e o golpe de 1964.* Niterói: UFF, Tese de Doutorado. 2011.

NASCIMENTO, Beatriz. *A senzala vista da casa grande.* Rio de Janeiro: Opinião, Rio de Janeiro, 1976.

RAMOS, José. O. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SANT'ANA, Tiago dos Santos de. *Outras cenas do queer à brasileira: o grito gongadeiro de Jomard Muniz de Britto no cinema da Recinfernália.* Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016.

SILVA, Alberto. *Genre et dictature dans le cinéma brésilien - Les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor.* Paris: Éditions Hispaniques, 2016.

TAKAHASHI, Jo. (org). Fundação Japão: *Cinema brasileiro: evolução e desempenho.* São Paulo: Fundação Japão, 1985.