

## CRIAÇÕES SUPEROITISTAS NO ESTADO DE PERNAMBUCO DURANTE A DITADURA MILITAR (1973-1983)

Gabriel Bandeira Alexandre\*

A Recife (assim como outras regiões brasileiras e não brasileiras) dos anos 1970 e 1980 é notabilizada por agitações culturais nos campos da música, do teatro, da literatura, da pintura, da escultura, da fotografia e do cinema, em que todas essas formas de produções artísticas conviviam com as violências próprias de governos militarizados e autoritários, as quais afetavam, além da cultura, a política, a economia e a vida social. Não foi, porém, uma particularidade desse período e dessa cidade, haja vista que, em momentos anteriores, em outros pontos do Brasil e do exterior e, mesmo, em diferentes processos ditatoriais, o âmbito artístico-cultural foi alvo de experiências inovadoras por parte de artistas e de não artistas. Nesse sentido, evocando Motta (2018), pensamos a crise política e institucional instaurada em 1964 – e conservada até os anos 1980 – como um momento de *criatividade* e de *ruptura*, particularmente na esfera cultural<sup>21</sup>.

Nesse contexto setentista/oitentista – de pré-“abertura política”, de Ato Institucional n.º 5 (AI-5), de políticos nomeados em vez de eleitos, de ecos dos tropicalismos pernambucano (*Pernambucália*) e/ou recifense (*Reci[n]fernália*)<sup>22</sup>, de contestações as mais variadas e de

---

\* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH-UFPE). Bolsista CNPq. E-mail: gabriel.bandeiraa@ufpe.br

<sup>21</sup> Nessa orientação, vale recordar os dizeres de Jomard Muniz de Britto quando de sua participação em um documentário sobre os escritores pernambucanos que compuseram o grupo literário *Geração 65*, surgido à época do Golpe civil-militar (1964), em Jaboatão dos Guararapes (PE): “a força das baionetas não impede o processo cultural”. Tal fala pode ser verificada no filme *Geração 65, Aquela Coisa Toda* (2008), dirigido por Luciane Ferreira de Alcântara Bonfim/Luci Alcântara, especificamente a partir dos 59m23s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=342-idraJJ0> e em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3110>. Acessos em: 16 out. 2022.

<sup>22</sup> Termos cunhados por Jomard Muniz de Britto, presentes, por exemplo, em sua obra *Escrevivendo* (1973); em textos publicados em jornais, como o *Abismos da Pernambucália*, publicado no Caderno III, do Jornal do Commercio (MARCONI, 1973, p. 2) e o *Dostoiévski, Ariano e a pernambucália*, publicado no Caderno Ilustrada, da Folha de São Paulo (VELOSO, 1999); e em seu filme *Recinfernália* (1975).

governadores de Pernambuco, bem como de prefeitos do Recife, vinculados à Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e ao sucessor Partido Democrático Social (PDS) –, os atos de criar e de romper se configuraram como importantes elementos a partir dos quais as produções artísticas e culturais manifestaram-se. À margem dos oficialismos estatais e institucionais e, por vezes, de outros movimentos à esquerda, exemplos como o movimento Udigrudi, o Grupo de Teatro Vivencial Diversiones, o movimento de Arte postal ou Arte correio (*mail art*), com Paulo Bruscky e, especialmente, o denominado Ciclo Super-8<sup>23</sup> (tema deste trabalho) são relevantes expressões do que se conhece como contracultura e como marginalidade nos terrenos artístico e cultural de Pernambuco. Assim, não só como desejo particular – qual o de Jomard Muniz de Britto (1973) ao querer realizar treinamentos de comunicação e de criatividade<sup>24</sup> –, mas também como necessidades social, cultural, política, estética e econômica, a inovação/criação e o rompimento acompanharam parte dos artistas pernambucanos.

Insisto na referência a esses dois atos (o de inovar, de criar e o de romper, de transgredir), pois, no tocante às realizações filmicas das décadas de 1970 e de 1980 em Pernambuco, ambos se constituíram como importantes práticas, embora não as únicas, que garantiram a sobrevivência – ou uma espécie de renascimento, como pontuou Ferreira (1994)<sup>25</sup> – do cinema pernambucano. Explicarei: a câmera em formato Super-8, lançada pela Kodak durante os anos 1960, de fácil manejo e com um custo inferior (se comparada aos modelos 16 mm e 35 mm), foi criada e utilizada inicialmente para fins não profissionais, estando seu uso previsto, por exemplo, a filmagens de eventos sociais, de festividades públicas ou de solenidades particulares: enfim, eram produções de imagens em movimento para usufruto privado e realizadas por pessoas com médio e com alto poder aquisitivo.

No Recife, durante as décadas de 1970 e 1980, no entanto, a câmera Super-8 foi alvo de mudanças em seus usos, na medida em que, alguns poucos empenhados em fazer cinema com essa bitola, utilizaram-na a fim de criar e de experimentar cinematograficamente (ou,

---

Discussões historiográficas sobre a *Pernambucália* (ou tropicalismo pernambucano) podem ser vistas em Castelo Branco (2007a), em Luna (2010), em Aretakis (2016) e em Brito (2016, p. 122-142, 2018).

<sup>23</sup> Denominação mais à frente problematizada.

<sup>24</sup> COUTINHO, Valdi. O que Jomard está querendo. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 jun. 1973. Arte nova, p. 11.

<sup>25</sup> A ideia de um renascer advém de uma fala do cineasta e jornalista Amin Stepple que, ao conceder entrevista a Ferreira (1994, p. 180) em março de 1989, afirmou: “o Super-8 em relação ao Ciclo do Recife é a segunda dentição do cinema pernambucano”. Convém lembrar que Paulo Cunha, ao prefaciar o livro *Cinema pernambucano: uma história em ciclos* (2000), também de Ferreira, indica que “cinematograficamente, nascemos e morremos tantas vezes. Recomeçamos” (CUNHA FILHO, 2000, p. 8).

inclusive, de tentar encaminhá-la a um *modus operandi* mais estandardizado)<sup>26</sup>, rompendo com a finalidade doméstica para a qual o equipamento havia sido concebido<sup>27</sup>. Acerca disso, merecem destaque duas questões.

Primeiro, essa ruptura não significou uma interrupção no processo de feitura de imagens caseiras: coexistiram realizações de filmes *privados* e os destinados à *audiência pública*; segundo, as produções superoitistas circularam de forma não comercial para um público reduzido<sup>28</sup>, situando-se majoritariamente em festivais, em mostras e em jornadas de cinema, a exemplo daquela que – além de seu pioneirismo, no Nordeste, ao aceitar a presença do Super-8 em eventos cinematográficos desde sua primeira edição, em 1972 – atuou como um dos principais estímulos (ou, talvez, o principal) no processo de fabricação de imagens superoitistas para além do consumo privado: a *II Jornada Nordestina de Curta-Metragem*, realizada em 1973, em Salvador (BA)<sup>29</sup>. Não sem razão, 1973 é considerado o ano inicial da movimentação superoitista em Pernambuco, cuja produção, operante até 1983, é composta de mais de 200 filmes em Super-8, entre curtas (preponderantemente), médias e longas-metragens. Nem revolucionários, nem mártires, nem heróis, como pontua Ferreira (1994); mas, certamente, com toques de coragem, de afetividade<sup>30</sup>, de criatividade, de transgressão e de condições históricas favoráveis, os cineastas envolvidos com o Super-8 demonstraram que foi possível, apesar das precariedades técnicas, econômicas e políticas, movimentar a cinematografia pernambucana.

Aliada a esse breve debate acerca da relevância das práticas de criar e de romper utilizando a Super-8, retomo, agora, a ideia de *sobrevivência*, anteriormente mencionada. Adoto

---

<sup>26</sup> A respeito disso, importa cf. Ferreira (1994, p. 53, 2003, p. 327-328).

<sup>27</sup> Observa-se que, entretanto, mesmo antes dos anos 1970, houve uso do Super-8 para além do sentido doméstico, apesar de ser exemplo incomum.

<sup>28</sup> Além de uma posição político-cultural adotada por parte dos superoitistas (o ato de não participar do circuito comercial) e de o Super-8 não representar a melhor opção, especialmente no tocante à esfera técnica, para se fazer cinema comercializável – os filmes em formato curta-metragem (o mais aplicado quando se filmava com a Super-8, devido, preponderantemente, à rentabilidade técnico-econômica), de modo principal os do gênero documentário, segundo Bernardet (2009, p. 38-39), não têm mercado e nem público específicos, pois os espectadores pagam para assistir ao filme de ficção com longa duração. Os curtas, nesse sentido, *vêm de lambuja*.

<sup>29</sup> Em 1972, intitulava-se *I Jornada Baiana de Curta-Metragem*, representando, durante os anos seguintes, um espaço importante para os exercícios da resistência e da liberdade de expressão. Neste primeiro momento, reservou-se a aceitar, para a Mostra Competitiva (aquela que garantia premiações e, conseqüentemente, era um tipo de fomento às produções alternativas), filmes da Bahia realizados nos formatos 16 mm e Super-8. A partir de 1973, através de um processo de ampliação estrutural do evento, a referida Mostra constituiu-se, também, de filmes em 35 mm (juntando-se às bitolas 16 mm e Super-8), além de abranger filmagens de todo o território nacional. Foi nesse período que se tornou *Jornada Nordestina de Curta-Metragem*. Foi nesse momento que, igualmente, Pernambuco, com 11 filmes inscritos e sete aptos a competir, destacou-se na segunda colocação em número de participação, antecedido pelo estado da Bahia. (MELO, 2009; FERREIRA, 1994).

<sup>30</sup> A questão da afetividade está fundamentada nas reflexões de Nogueira (2014) a respeito da categoria *brodagem* no cinema pernambucano.

o termo *sobrevivência* próximo à noção de *continuidade* por compreender que, nesse estado, a produção de imagens em movimento não foi interrompida em nenhum momento de sua história, tampouco ocorreu de modo abrupto. Mediante o emprego de tal expressão, considero a filmografia de Pernambuco como componente de um processo histórico através do qual *ciclo* ou *surto* são classificações que se distanciam desse entendimento. Explico o porquê.

Convencionou-se, nos estudos sobre o cinema brasileiro, o uso do conceito *ciclo regional* para definir os períodos das produções cinematográficas afastadas dos centros dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, durante o século XX. Diante disso, a história do cinema pernambucano, por exemplo, é dividida em dois ciclos, a saber: o *do Recife* (1923-1931) e o *Super-8* (1973-1983). Não por acaso, ao se refletir sobre essa cinematografia, evocam-se termos como *improfícuo* e *vazio* (em referência ao período posterior a 1931)<sup>31</sup>, *começo* e *renascimento* (em alusão à movimentação superoitista dos anos 1970)<sup>32</sup>. Se pensarmos, unicamente, em termos de filmes longas-metragens do gênero ficção, houve, de fato, como diz Cunha Filho (2014, p. 11), um *refluxo produtivo*; ou, como defende Ferreira (2000, p. 30), uma *longa jornada de sombras*, entre os anos 1931-1973, principalmente por motivos financeiros<sup>33</sup>. Entretanto, ao analisar o cinema pernambucano a partir do nexos *ciclos-surtos*, depreende-se que suas atividades cinematográficas se restringiram às realizações ficcionais, desconsiderando-se de sua história as filmografias não ficcionais de antes dos anos 1920 e dos períodos 1930-1960, como alerta Araújo (2007, 2014).

É, portanto, reconhecendo as limitações histórico-cinematográficas ao se conceber a filmografia de Pernambuco associada a uma *ciclicidade* (com repentinos começos e fins), que opto tanto pela expressão *sobrevivência/continuidade* quanto pelo termo *movimentação*<sup>34</sup>. Ao

---

<sup>31</sup> Aqui, me refiro, especialmente, aos utilizados por Nogueira (2012, p. 68) e por Ferreira (1994, p. 25), embora ambos reconheçam a existência de atividades cinematográficas a partir do lançamento, em 1942, *d'O coelho sai* – primeiro longa-metragem sonoro de ficção produzido em Pernambuco –, realizado por Newton Paiva e por Firmo Neto.

Para outros textos de iguais autorias, sobre o período pós-1931 até o início da década de 1970, cf. Ferreira (2000, p. 30-35) e Nogueira (2009, p. 19-22).

<sup>32</sup> Aqui, me refiro, especialmente, aos utilizados por Ferreira (1994, p. 180) e por Cunha Filho (2000, p. 8).

<sup>33</sup> Como nos lembra Rezende (2016, p. 110, p. 120), a Recife dos anos 1920 ficou conhecida como a *Hollywood do Brasil, a capital do cinema brasileiro*. Tal apreciação nos revela o principal porquê de se considerar o período pós-1920, especificamente pós-1931, como um hiato na produção filmográfica pernambucana. Reforço, contudo, que a cinematografia do estado não esteve circunscrita ao ficcional.

Por seu turno, Ferreira (2000, p. 26-29) utiliza a expressão *Recifewood*, ao escrever sobre a influência dos filmes norte-americanos no cinema pernambucano, durante a década de 1920.

<sup>34</sup> *Movimentação* foi o léxico que, conforme Ferreira (1994, p. 175), Geneton Moraes Neto e Jomard Muniz de Britto preferiram, em vez de *movimento*, ao se referir ao período de produção superoitista. Neste trabalho, apesar de não ser a única, *movimentação* é a terminologia privilegiada ao se mencionar o cinema pernambucano

lançar mão da ideia de continuidade para pensar o cinema pernambucano, não pretendo advogar por uma história linear e homogênea, como se tal cinematografia fosse construída mediante uma linha temporal evolutiva: é tão somente por entender que o cinema em Pernambuco – pré-1920 e pós-1930 – não parou de forma permanente e nem ficou sem atividades cinematográficas por longos lapsos temporais<sup>35</sup>, uma vez que sua existência, durante a maior parte do século XX, fundamentou-se na feitura de filmes não ficcionais<sup>36</sup>.

À vista disso, no presente estudo, não avaliamos a história do cinema pernambucano baseada em ciclos ou em surtos, mas, de outro modo, praticada mediante um processo complexo e dinâmico permeado de continuidades e de descontinuidades (no sentido de não linearidade). Mais que isso, foi uma história tecida por *movimentações*, cuja aquela representada pelos cineastas mobilizados em torno do Super-8 consiste em uma dentre outras (ocorridas no decurso das décadas anteriores e posteriores) e cada qual composta por especificidades históricas, econômicas, culturais, sociais e estéticas.

Assim, estou em conformidade com Bernardet (2009, p. 37-44) quando pontuou que o sustento das produções nacional e local brasileiras, histórica e maioritariamente, adveio dos

---

entre os anos 1973 e 1983. Por outro lado, não renuncio o sufixo *ismo* ao utilizar o vocábulo *superoitismo*, pois, embora não reconheça a existência de um movimento em Pernambuco (baseado em ideias e princípios comuns que orientassem as experiências filmicas em Super-8), penso que os superoitistas (incluindo os de outros estados) se *movimentavam* em volta do compartilhamento de um objetivo geral, que era o de experimentar cinematograficamente através da Super-8. Para um debate acerca das expressões ao se definir esse decênio, cf. Ferreira (1994, p. 165-175).

Convém salientar que, mais adiante, encontram-se os dados biográficos de Jomard Muniz de Britto (nota nº 24) e de Geneton Moraes Neto (nota nº 25), ambos realizadores dos filmes que, neste trabalho, privilegiei em minhas análises.

<sup>35</sup> Aqui, aludo ao Ferreira (1994, p. 25, grifo meu) quando escreveu que “a história do cinema em Pernambuco é feita de ciclos de intensa produção intercalados por períodos **sem atividade**”.

<sup>36</sup> De acordo com Sá Neto (2010, p. 121), “o filme de não-ficção coloca em xeque a própria noção de ciclo regional, pois ao contrário das ficções, que em geral se resumem a algumas poucas produções realizadas nos anos 1920, os cinejornais, os documentários, os institucionais, os filmes de família eram produzidos de forma contínua ao longo desta década e mesmo posteriormente”. Desse modo, “[...] a ideia de ciclo regional em si mesma essencializa a ficção como o suprassumo da produção cinematográfica e relega necessariamente a não-ficção a um papel secundário. Ressalta-se que se focarmos na não-ficção, em alguns lugares a produção teve continuidade mesmo com o advento do som, o qual sabidamente encareceu a feitura dos filmes, além de torná-la muito mais complexa tecnicamente” (*ibidem*, p. 121).

Para críticas aos usos dos vocábulos *ciclos* e *regionais* nos estudos de cinema, ver Araújo (2007, 2014) e Sá Neto (2010).

No âmbito próprio da ciência histórica, vale conferir os trabalhos de Nascimento (2015, 2021) acerca do cinema de não ficção em Pernambuco, especialmente durante a época anterior à movimentação superoitista, incluindo a produção filmica que antecedeu à dos anos 1920. Nesses estudos, cumpre destacar, encontram-se elucidações concernentes aos tipos de filmes não ficcionais presentes na filmografia pernambucana desde as primeiras décadas do século XX, como os *documentais*, os *naturais*, os *cinejornais* e os de *atualidades*: categorias que o autor, ao mesmo tempo que enquadra “num conjunto imagético da produção que busca uma ‘aproximação com o real’” (NASCIMENTO, 2015, p. 36), considera como expressões do filme documental – nesse último aspecto, atentemos apenas para as três últimas classificações mencionadas, ou seja, exclusivamente os *naturais*, os *cinejornais* e os de *atualidades* enquanto espécies do gênero documental (*idem*, 2021, p. 22-23).

filmes não ficcionais, haja vista que a película de ficção *era o sonho, o desejo, a vontade, mas era a realidade dos outros*. Atentando para a realidade da fabricação de imagens em movimento em Pernambuco e, especificamente, no Recife, a movimentação Super-8 é, aqui, compreendida menos como uma retomada ou um recomeço que uma sobrevivência e uma permanência do cinema nesta *periferia da periferia, nesta pequena cidade pobre da América Católica*, como declarou Cunha Filho (2000, p. 8).

No que diz respeito à literatura sobre o Super-8, a produção de trabalhos nacionais que utilizam essa bitola, na qualidade de objeto de estudo central, ocorre desde os anos 1970, com, por exemplo, Tavares (1978). Durante as décadas posteriores, outros estudos foram desenvolvidos, a exemplo de Vieira (1984); de Lira (2021)<sup>37</sup>; de Nunes (1988); de Seligman (1990); de Cruz (2005); de Castelo Branco (2004, 2007b, 2011), de Lima (2007), de Brito (2013, 2016, 2019, 2020a, 2020b), de Santos Filho (2012) e de Luz (2021)<sup>38</sup>; de Melo (2009); de Silva (2012); de Amorim e Falcone (2013), ao organizar um livro com textos acerca do Super-8 na Paraíba, em cuja composição inclui um texto de Machado Júnior (p. 34-55)<sup>39</sup>; de Caldas (2016); de Santos (2020); e de Campos (2020)<sup>40</sup>.

Tendo em vista que este trabalho versa sobre o superoitismo em Pernambuco, preferi apresentar, por último e separadamente, a literatura correspondente à produção nesse estado. Para além dos supracitados trabalhos sobre o Super-8 pernambucano (aqueles majoritariamente produzidos por historiadores na/da UFPI), bem como o estudo de Santos (2020) atinente aos filmes de Jomard, dois constituíram-se como da maior importância para a escritura desta minha

---

<sup>37</sup> Publicado primeiramente em 1986.

<sup>38</sup> Todos esses são historiadores que produzem e/ou produziram – majoritariamente na Universidade Federal do Piauí (UFPI) – trabalhos sobre os Super-8 piauiense e/ou pernambucano, especialmente atentando às realizações de Jomard Muniz de Britto e/ou de Torquato Pereira de Araújo Neto/Torquato Neto (1944-1972). É devido a tais proximidades (profissionais, cronológicas, temáticas e geográficas!) que preferi, neste momento, mencionar pesquisas acerca do Super-8 em Pernambuco concomitante às sobre a produção superoitista no Piauí. Esclareço, contudo, que, oportunamente, outros estudos sobre o superoitismo pernambucano serão apresentados, de modo específico os afastados do *círculo historiográfico do Piauí*. Para tanto, ver o próximo parágrafo e a nota nº 21.

<sup>39</sup> Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior, associado ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CTR/ECA/USP), é um dos principais especialistas sobre o superoitismo brasileiro. Com escritos nacionais e internacionais acerca do tema, o autor devota atenção especial às relações entre o cinema Super-8 experimental e o campo da política.

<sup>40</sup> Pesquisas e/ou textos produzidos nos âmbitos historiográfico, antropológico e artístico-comunicacional, tais trabalhos não encerram as bibliografias concernentes ao tema do Super-8, mas, decerto, figuram como algumas das principais empresas que se mobilizaram a fim de se compreender, se analisar e/ou se evidenciar a produção superoitista brasileira (e, mesmo, a mexicana).

narrativa<sup>41</sup>. O primeiro é o de Ferreira (1994), cuja obra se concentra no aspecto da resistência cultural durante o processo de feitura dos filmes em Super-8, entre os anos de 1973 e 1983<sup>42</sup>. O segundo, por fim, é a pesquisa de Galvão (2018), que, em diálogo com a noção de *brodagem* – mobilizada por Nogueira (2014) –, estuda as relações construídas entre os cineastas para o fazer fílmico superoítista pernambucano, durante 1973 e 1983.

Tentando situar este texto naquilo que Certeau (2008, p. 65-119) conceituou como *operação historiográfica*<sup>43</sup> – e havendo, acima, definido os estudos com os quais o meu trabalho se relaciona –, enunciarei, doravante e resumidamente, o conjunto das *práticas científicas*, das *práticas teórico-metodológicas* selecionadas para a elaboração da minha pesquisa, desenvolvida conforme o fazimento do seguinte **objetivo**: o de compreender a atuação cinematográfica superoítista durante a ditadura militar em Pernambuco, especialmente na qualidade de uma resistência política/micropolítica, entre os anos de 1973 e 1983, mediante: i) o debate da relação entre cinema, história e política; ii) a investigação do cenário artístico-cultural da cidade do Recife (PE), através de jornais; e iii) a análise dos filmes em Super-8, particularmente os de Jomard Muniz de Britto (JMB)<sup>44</sup> e os de Geneton Moraes Neto<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> Reforço que outros estudos sobre o cinema pernambucano também discutem a produção superoítista no estado, como o de Almeida (2012); os de Quaresma (2013, 2016); o de Nogueira (2014, p. 73-77); o de Buccini (2016, p. 93-119; e o de Nascimento (2021, p. 230-283).

<sup>42</sup> Embora não foque na ideia de uma resistência propriamente política, Ferreira (1994, p. 190-194) aponta a influência das movimentações políticas nacionais, dos anos 1970, sobre a filmografia superoítista, cuja politização e cujo engajamento foram, de algum modo, uma realidade. É nesse sentido que o autor, por outro lado, pontua que “[...] o projeto de tornar o cinema super 8 um instrumento de mobilização e conscientização popular já fracassara por mais que se insistisse nos debates dos festivais em se criar mecanismos que o viabilizasse” (FERREIRA, 1994, p. 193).

<sup>43</sup> Segundo o historiador, “encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da ‘realidade’ da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada ‘enquanto atividade humana’, ‘enquanto prática’. Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* ‘científicas’ e de uma *escrita*” (CERTEAU, 2008, p. 66).

<sup>44</sup> “Nascido na Rua Imperial, Bairro de São José [Recife], em 1937, Jomard é um cineasta, professor e escritor pernambucano. Graduado e Licenciado em Filosofia pela Universidade do Recife (atual UFPE), iniciou sua carreira profissional como professor de Filosofia em cursos secundários. Integrou a equipe inicial do Sistema Paulo Freire de Educação de Adultos, tendo sido aposentado pelo regime de 1964. Manteve-se na UFPB até o AI-5. Agitador cultural, escritor, realizador de filmes em super-8 e de performances várias, participa intensamente da movimentação tropicalista no Nordeste nos anos 70. Cineclubista e intelectual engajado, irônico paladino das vanguardas, ‘o famigerado JMB ou o ETC do amor cortês’ (como se autointitula) é autor de dez livros, algumas peças de teatro e mais de 30 filmes e vídeos” (vide <http://cinematecapernambucana.com.br/diretores/jomard-muniz-de-britto/>).

<sup>45</sup> “Nascido no Recife, em 1956 [e falecido em 2016], Geneton [Carneiro de] Moraes Neto foi jornalista e cineasta. Iniciou a carreira como repórter ainda adolescente, no suplemento infantil Júnior, do Diário de Pernambuco, no início dos anos 1970. Geneton trabalhou na sucursal Nordeste de O Estado de S. Paulo, entre 1975 e 1980, na Rede Globo de Televisão a partir de 1985, tendo sido editor do Jornal da Globo e do Jornal Nacional, e posteriormente correspondente da GloboNews e do jornal O Globo na Inglaterra. Foi ainda editor-

Neste trabalho, o cinema é compreendido a partir de três abordagens: como *fonte histórica* (FERRO, 1992; KORNIS, 1992; MORETTIN, 2003; BARROS, 2007, 2016; NAPOLITANO, 2008; LAGNY, 2012; ROSENSTONE, 2015), como *representação social* (GINZBURG, 2001; CHARTIER, 2002a, 2002b; PITKIN, 2006; HALL, 2016) e como *prática social* (TURNER, 1997; VALIM, 2005, 2006). Contemplando também as noções de *táticas* e de *micropolítica*, tais enfoques conectaram-se às reflexões acerca da ideia de resistência cinematográfica através do uso da câmera Super-8, durante a ditadura militar em Recife.

Nesse sentido, é no domínio das práticas e das representações que se estabelece o debate que fundamentou a noção de resistência cinematográfica, nos permitindo pensar as relações entre o cinema e a política. Esta, aqui pensada a partir da acepção de Arendt (2002, 2007), inseparável da liberdade e da pluralidade, surgida e manifestada *entre* os homens, na qualidade de uma *ação* agonística que se realiza por meio da *palavra* (também um ato, uma prática) e, portanto, no debate dissensual de ideias de modo *aberto* e *contínuo* (ZILIO, 2014). À tal conceituação de política, ao pensarmos a movimentação cinematográfica superoitista no Recife, atrelamos a noção de *brodagem*, ou seja, a da existência de uma prática colaborativa fundamentada em uma *comunidade de afetos* (o que não significa ausência de conflitos e/ou de interesses) transformando o fazer filmico numa ação entre amigos e estruturada, pois, na colaboração e na coexistência de diferentes cineastas, com variadas percepções e profissões, objetivando tecer e/ou aprofundar relações profissionais e/ou pessoais a fim de realizar cinema em Pernambuco (NOGUEIRA, 2014; CUNHA FILHO, 2014; GALVÃO, 2018)<sup>46</sup>.

Em vista disso, percebemos que o Super-8, inicialmente, circunscreveu-se no âmbito privado ao modo de um *lazer doméstico*, e depois movimentou-se também para a espaço público à maneira de uma *resistência cultural* (FERREIRA, 1994, 2000), tornando o ato de filmar, durante a ditadura militar em Recife, como uma prática sociopolítica ou uma *arte/maneira de*

---

chefe do programa dominical Fantástico. Em paralelo ao trabalho jornalístico, foi responsável por uma importante produção no campo do audiovisual. A partir de 1973, passou a realizar curtas em Super-8, por influência e incentivo do crítico pernambucano Fernando Spencer. Até 1984, realizou curtas em Pernambuco, no Rio de Janeiro, na Itália e na França, sempre experimentais, baseados em textos poéticos, e explorando a imagem estourada da bitola super-8” (vide <http://cinematecapernambucana.com.br/diretores/geneton-moraes-neto/>).

<sup>46</sup> Cunha Filho, aproximando-se do pensamento de Nogueira (2014), pontuou que “[...] entre 1973 e 1983, mais de 200 filmes são produzidos em super-8 – e, de novo, são os grupos de afeto que se mobilizam, divididos grosso modo em dois blocos: um mais conservador, defendendo a profissionalização, e um autodenominado anarquista, usando o super-8 como experimento expressivo libertário. Em Pernambuco é, portanto, possível falar em estrutura de sentimento no campo do cinema – seja o que se fez e se faz com filmes, seja o que se fez e se faz com ideias e palavras” (2014, p. 112).



fazer. Modo de criar este que, além de realizar-se entre colegas, manifestou-se também como uma *tática*, recorrendo a Certeau (1998), vinculada à atuação *micropolítica*, se pensada mediante Castelo Branco (2005, 2007b), somando-se, dessa forma, a resistência cultural (discutida por Ferreira) à micropolítica (discutida nesta pesquisa).

Como *táticas*, Certeau (1998, p. 46 e 100), diferenciando-as das *estratégias* e servindo-se do léxico militar, definiu como uma lógica de *ação calculada e determinada pela ausência de um próprio*, em que o *outro* é o seu lugar, isto é, opera sob o campo de visão do inimigo e sob o espaço por ele controlado, através da apropriação, da manipulação, das *astúcias*: enfim, é a *arte do fraco*. Nesta pesquisa, vinculamos tal categoria à ideia de *micropolítica* (CASTELO BRANCO, 2005, 2007b), pensada como uma forma de agir que escorrega do *macro* para o *micro* ou o *subterrâneo*, atuando na *micrologia do cotidiano* e interessada em assuntos antes marginalizados e, portanto, rompendo com a noção segundo a qual as formas de inserção social e de lutas políticas precisariam ocorrer na esfera estatal ou das instituições.

Estruturado em articulação com as questões anteriormente debatidas, o *percurso metodológico* deste trabalho está fundamentado em uma *dúplice* atuação, constituída de análises de filmes e de jornais. Na investigação sob uso dos materiais jornalísticos, a pesquisa se baseia nas proposições metodológicas de Zicman (1985), de Luca (2008) e de Fairclough (2016), de modo a perceber a imprensa para além de um veículo de informações imparciais e desvincilhada da realidade político-social, compreendendo-a como uma documentação com linguagem específica e que intervém diretamente na vida social, produzindo discursos e representações distantes de uma objetividade.

As análises filmicas, por sua vez, desenvolvem-se a partir das reflexões metodológicas de Penafria (2009) e de Vanoye e Goliot-Lété (1994), examinando tais fontes como produtoras de um discurso fílmico e como atuantes no campo das práticas e das representações sociais. Pensando tal análise como um ato de *decomposição*, abrangendo as fases de *descrição* e de *interpretação*, dissecam-se as produções de Jomard e de Geneton mediante as categorias de *táticas* (CERTEAU, 1998) e de *micropolítica*, discutida por Castelo Branco (2005, 2007b), entendendo que os processos de lutas políticas não precisavam necessariamente acontecer na esfera do Estado.

Por fim, no que tange especificamente às fontes, este trabalho é composto de dois tipos de documentos principais: fílmicos e hemerográficos. Assim, a escolha dos filmes de Geneton e de Jomard adveio i) da pertinência de suas obras no tocante à resistência, à história, à cultura e

aos assuntos de ordem política, entre os anos 1970 e 1980; e ii) de suas atuações, especificamente as no campo cinematográfico, despreocupadas em profissionalizar-se e em aproximar-se da cultura e da política oficiais e comerciais, mas, mesmo assim, produzirem filmes envolvidos com assuntos caros à época. Nesse sentido, exploramos 12 curtas-metragens em Super-8 – acessíveis no acervo da Cinemateca Pernambucana<sup>47</sup> e no YouTube, através do canal do pesquisador Francisco Aristides de Oliveira Santos Filho<sup>48</sup> –, dos quais seis foram dirigidos por Geneton e seis por Jomard.

Sob direção de Geneton, há: i) *Mudex Mutante* (1973, 7min5s, experimental); ii) *Conteúdo Zero, um Filme para Desentendidos* (1973/1974, 14min21s, documentário); iii) *Isso é Que é* (1974, 5min53s, experimental); iv) *Esses Onze Aí* (1978, 10min34s, documentário); v) *Funeral para a Década das Brancas Nuvens* (1979, 10min32s, experimental); e vi) *Dr. Francisco* (1981/1984, 16min39s, documentário). Realizados por Jomard, por sua vez, há: i) *Babalorixá Mario Miranda, Maria Aparecida no Carnaval* (1974, 12min59s, documentário); ii) *Vivencial I* (1974, 13min30s, experimental); iii) *Alto Nível Baixo* (1977, 6min5s, experimental); iv) *Discurso Classe Média* (1977, 4min3s, experimental); v) *A Lua Luta por Lula* (1981, 7min48s, experimental); e vi) *Olho Neles* (1982, 7min9s, experimental).

Na investigação e na análise dos jornais, tendo em vista o alto grau de circulação, assim como a garantia de espaço para a ocorrência de debates e para a exposição de temáticas atinentes à cultura e às artes e, portanto, ao cinema, entre os anos 1973 e 1983, trabalhamos com dois periódicos da cidade do Recife: *Jornal do Commercio* (JC) e *Diario de Pernambuco* (DP), cujos acervos estão disponíveis tanto na Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional<sup>49</sup>, quanto na Hemeroteca do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE). Sobre tais jornais, cumpre ressaltar, enfim, que transitavam importantes nomes do cinema pernambucano em Super-8, como, além de Jomard e de Geneton (DP), Fernando Spencer (DP), Celso Marconi (JC) e Amin Stepple.

---

<sup>47</sup> De acordo com os termos de cessão firmados, os acessos ao acervo fílmico podem ser virtuais e/ou *in loco*. Saliento que o patrimônio cinematográfico pernambucano contido na Cinemateca é constituído (para além dos filmes em Super-8), por exemplo, de outros tipos de produções audiovisuais e em outros formatos, de objetos filmográficos, de livros, de trabalhos acadêmicos e de documentos relativos às produções fílmicas. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/acervo/filmes/>. Acesso em: 24 out. 2022.

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC5ITOFYISNUdV0PO59YN3Lg>. Acesso em: 24 out. 2022.

<sup>49</sup> Ressalto, contudo, que as publicações referentes ao *Jornal do Commercio* não se encontram digitalizadas no site da Hemeroteca Digital, constando apenas no APEJE. As relativas ao *Diario de Pernambuco*, por outro lado, estão presentes tanto no Arquivo Público quanto na página eletrônica da Hemeroteca, disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 24 out. 2022.

## Referências

- ALMEIDA, Luciana Carla de. *O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem*. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
- AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (organizadores). *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- ARAÚJO, L. S. L. C. Cinema em Pernambuco dos primeiros tempos aos anos 1970: um percurso. In: AGUIAR, J.; BEZERRA, J. C.; PESSANHA, M. (Org.). *O novo cinema pernambucano*. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Produções, 2014. p. 12-17.
- ARAÚJO, L. S. L. C. O cinema em Pernambuco nos anos 1920. In: FELICE, Fabrício. *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso* (coordenação editorial). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007. p. 33 e 71-76.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARENDDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ARETAKIS, F. P. *O tropicalismo pernambucano: história de um “Tigre de Vanguarda” (1967-1968)*. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- BARROS, José D’Assunção. Cinema e História – as funções do Cinema como agente, fonte e representação da História. *Ler História*, Lisboa, n. 52, p. 127-159, 2007.
- BARROS, José D’Assunção. Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação. *Revista Dispositiva*, PUC Minas, v. 3, n. 1, p. 17-40, 2016.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRITO, F. L. C. B. “Lutar com o super-8 é a luta mais vã”: *O Palhaço Degolado* (1977) ou a maquiagem sorridente de um corpo sem cabeça. *Fato & Versões*, v. 11, p. 4-27, 2019.
- BRITO, F. L. C. B. A "Beleza do Morto" ou um contra-inventário da cultura brasileira: experiências visuais do Nordeste em Inventários de um feudalismo cultural nordestino (1978) de Jomard Muniz de Britto. In: MORAIS, M. L.; SILVA, J. C. (Org.). *História, cultura visual e visualidades*. Teresina: IFPI; FAPEPI, 2020a. p. 107-126.
- BRITO, F. L. C. B. A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do “movimento tropicalista” em Pernambuco. *História*, São Paulo, v. 37, p. 1-20, 2018.

BRITO, F. L. C. B. O CORPO EM TRANSE: descentramentos de gênero no filme *Esperando João*, de Jomard Muniz de Britto (João Pessoa, 1981). *Outros Tempos*, São Luís (MA), v. 17, n. 29, p. 355-372, 2020b.

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

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

BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevivendo*. Recife: Edição do Autor, 1973.

BUCCINI, Marcos. *Trajetória do cinema de animação em Pernambuco*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. *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)*. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

CAMPOS, Mariana da Costa. *Suspensões do tempo: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970*. 2020. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

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

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Pernambuco: outras verdades tropicais. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 6, p. 68-88, 2007a.

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

CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*. 2004. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Travessuras em superoito milímetros: o cinema em liberdade de Torquato Neto. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, Florianópolis, v. 18, p. 11-25, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002a.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editorial, 2002b.

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

CUNHA FILHO, P. C. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014.

CUNHA FILHO, P. C. Como um *flash back*. In: FERREIRA, A. F. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. p. 7-10.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

FERREIRA, A. F. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FERREIRA, A. F. Cinema super 8 e performance: outras cenas da vida brasileira. In: CATANI, A. M. et al. *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo: Editora Panorama, 2003. p. 325-332.

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

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

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05-74. jan./abr. 2017.

FICO, Carlos. *O golpe de 64: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

GALVÃO, Ghita Almeida. Revisitando o "Ciclo Super-8" em Pernambuco, das relações. In: XII Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco: História e os desafios do tempo presente. *Anais eletrônicos...* Recife, 2018. Disponível em: [https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535756129\\_ARQUIVO\\_artigoanpuhok.pdf](https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535756129_ARQUIVO_artigoanpuhok.pdf). Acesso em: 23 out. 2022.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, 2012.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

LIRA, B. S. *O Super-8 na Paraíba: anos de produção e rebeldia*. Paraíba: Marca de Fantasia, 2021.

LUCA, Tania Regina de. Fontes impressas: História dos, nos e por meios dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-153.

- LUNA, J. C. O. *O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.
- LUZ, I. T. S. *Escrevivendo o corpo nos arrecifes do desejo: questões de gênero nos filmes em super-8 de Jomard Muniz de Britto (Pernambuco, 1974-1982)*. 2021. Monografia (Graduação em Licenciatura em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2021.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (organizadores). *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 34-55.
- MELO, Izabel de Fátima Cruz. “Cinema é mais do que filme”: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109-137, jan./mar. 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.
- NASCIMENTO, Arthur G. L. *Imagens do Nordeste: o filme documental e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. 2021. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.
- NASCIMENTO, Arthur G. L. *O Estado sob as lentes: a cinematografia em Pernambuco durante o Estado Novo (1937-1945)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A Brodagem no cinema em Pernambuco*. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- NUNES, Pedro. *Violentação do ritual cinematográfico: aspectos do cinema independente na Paraíba - 1979-1983*. 1988. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Instituto Metodista de Ensino Superior, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1988.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). *Atas do VI Congresso da Sopcom*, p. 1-10, abr. 2009.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.
- PITKIN, Hanna Fenichel. Representação: palavras, instituições e ideias. *Lua Nova*, São Paulo, n. 67, p. 15-47, 2006.

- QUARESMA, Christiane. *Animação experimental no Super 8 brasileiro*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- QUARESMA, Christiane. *O Cinema de animação durante o ciclo de super 8 do Recife*. 2013. Monografia (Graduação em Bacharelado em Design) - Centro Acadêmico do Agreste, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2013.
- REZENDE, A. P. M. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Ed. UFPE, 2016.
- SÁ NETO, A. A. F. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010.
- SANTOS FILHO, Francisco Aristides de Oliveira. *Jomard Muniz de Britto e o palhaço degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós 64*. 2012. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.
- SANTOS, E. O. *O sexo contra os dogmas: Na simpatia da bitola de JMB*. 2020. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.
- SELIGMAN, Flavia. *Verdes anos do cinema gaúcho: o ciclo super-8 em Porto Alegre*. 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- SILVA, Laércio Teodoro. *Parahyba masculina feminina neutra: Cinema (in) direto, super 8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.
- TAVARES, Bráulio. *O curta metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador*. Salvador: Gráfica Econômico, 1978.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. *História Social*, Campinas - SP, n. 11, p. 17-40, 2005.
- VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- VIEIRA, Paulo Sá. *O Cinema super-8 na Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.
- ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa: algumas considerações metodológicas. *Projeto História*, São Paulo, n. 4, p. 89-102, 1985.
- ZILIO, Lara Bethânia. *O agonismo no pensamento político de Hannah Arendt*. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.