



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70

Rubens Machado Jr.<sup>1</sup>

### Resumen:

A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 70, imposição, em parte, da segmentação fragmentária das experiências forçada pela ditadura. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme houve uma proliferação de experimentalismos jamais vista, o mais das vezes segmentados e localizados, implicando microesferas comunitárias como no caso de festivais intermitentes, mostras artísticas e de uma miríade de pequenos eventos. Um motivo que tem dificultado o debate da história do cinema experimental ou de vanguarda no Brasil é a sua grande produção em bitolas menores, como o Super-8, cuja irreprodutibilidade técnica tornou a memória de suas poucas, fugidias e auráticas primeiras sessões constituído não raro o único acesso às obras. Isto equivale a dizer que tais obras não têm sido mais vistas ou revistas por qualquer público, e nem mesmo por pesquisadores, desde os anos 1970-1981, época de sua maior produção e difusão. Por suas características intrínsecas como meio e inserção social, o experimentalismo superoitista implicou nas condições brasileiras dos anos 70 uma forte experiência de negação. Neste caso, o valor de exposição, tal como pensado na questão da aura por Benjamin, requer uma reproposição crítica. Bastante recorrente na produção mais radical, a glosa ou o ataque aos monumentos culturais dispostos no espaço público da cidade será analisada num filme paradigmático dessa tendência, *Fabulário Tropical* (Recife, 1979, 5', Geneton Moraes Neto).

---

<sup>1</sup> ECA-USP.



## Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70

Quem se dispuser a pesquisar a história do cinema experimental ou de vanguarda realizado no Brasil, encontrará dificuldades de acesso a cópias, além de uma filmografia ainda mal mapeada em vários lugares, épocas, setores e aspectos. Vai no entanto encontrar bibliografia e debates do maior interesse sobre certos momentos, autores e movimentos - o *LIMITE* (1931) de Mário Peixoto, o Cinema Novo, o Marginal. Os anos 70 configuram, em todo caso, uma espécie de apogeu dessa produção, pelo menos do ponto de vista quantitativo. A produção experimental realizada em Super-8 nessa década é grande e não tem sido discutida desde então, quando por seu turno foi muito pouco vista, somente em sessões alternativas, alguns festivais de modo atomizado, depois disso não mais. Isto equivale a dizer que tais obras não têm sido mais vistas ou revistas por qualquer público, e nem mesmo por pesquisadores, desde os anos 1970-1981, época de sua maior produção e difusão.

A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 70, imposição, em parte, de uma segmentação fragmentária de experiências, forçada pela ditadura civil e militar que se implantou no país em 1964 e que recrudesce a partir de 1968. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme, o fomento estatal ao cinema, houve também uma proliferação de experimentalismos jamais vista, o mais das vezes localizados e circunscritos, implicando microesferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, certos cineclubes, mostras artísticas, e de uma miríade de pequenos eventos. Uma parte desses espaços de exibição cumprirá, conforme avançamos na década, um papel crescente e premonitório, ainda que extremamente limitado, de esfera pública de oposição<sup>2</sup>. Um motivo que tem dificultado o debate da história do cinema experimental ou de vanguarda no Brasil é a sua grande produção em bitola menor e suporte amadorístico, como o 8 mm, Super-8, os primeiros formatos do vídeo, cuja *irreprodutibilidade técnica* tornou a memória de suas poucas, fugidias e auráticas primeiras sessões constituído não raro o único acesso às obras.

---

<sup>2</sup> O conceito de “esfera pública de oposição” foi proposto no início dos anos 70, na esteira das manifestações de 1968, no livro de Alexander Kluge e Oskar Negt, *Sfera pubblica ed esperienza*. [1972] Milão: Mazzotta, 1979.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

Por suas características intrínsecas como meio e inserção social, o experimentalismo superoitista implicou nas condições brasileiras dos anos 70 uma forte experiência de negação. No caso, o “valor de exposição” das obras nessa nova esfera sensorial implica e acarreta diferenças específicas no âmbito das práticas ritualizadas, tal como foi pensado por Walter Benjamin em torno da questão da aura, requerendo uma reproposição crítica. Já no momento da captação, do registro das imagens, observam-se parâmetros sensíveis de modificação no acionamento da câmera e no comportamento de quem filma. Pode ser acompanhada ao longo da década sua evolução circunstanciada pelo que seria mais *filmável*, sobretudo em direção aos espaços abertos, a descoberta de seu teor urbano, existencial, público e político. Bastante recorrente na produção mais radical, uma determinada ironia se constrói, em glosas ou ataque simbólico aos monumentos culturais dispostos no espaço público da cidade, como se pode verificar em filmes como *EXPLENDOR DO MARTÍRIO* (Rio, 1974, 9’), de Sérgio Péo, *FABULÁRIO TROPICAL* (Recife, 1979, 5’), de Geneton Moraes Neto, e *GATO / CAPOEIRA* (Salvador, 1979, 12’), de Mário Cravo Neto.

Se com o tropicalismo a postura experimental se dissemina pelo país e assume contornos de vanguarda nos mais diferentes sentidos, nada garante entretanto que possamos verificar, nas obras, resultados à altura dessas aspirações. Avaliar essa problemática é entrar no campo da crítica, da análise de filmes, adentrar o terreno da estética que se realiza nos filmes; não apenas elogiar ou glosar a proposta, a convicção dos autores – como se fez facilmente. Porque tem muita coisa diferente debaixo desse conceito guarda-chuva do cinema experimental, em que cabe de tudo. É preciso pôr a bola no chão, e partir dos filmes, sobretudo, para conseguir estabelecer algum debate. Ou seja, trata-se de uma discussão de longo prazo, que em grande medida apenas começa a engatinhar, levantando os filmes, vendo e procurando estabelecer os seus próprios parâmetros em face das expectativas autorais e dos diversos olhares da parte do público, da crítica.

A produção áudio-visual dos anos 70 têm contudo essa marca de grande fenômeno, da estruturação espetacular da televisão como rede, e a Rede Globo dentro dessa transformação. O alcance e a importância industrial que ganha nos anos setenta a TV brasileira faz com que o cinema se veja sobrepujado em termos de indústria cultural no país. Digamos que este é o pano de fundo que temos em mente, difícil de se lidar, mas sobre o qual (aliás, *atrás* do qual, *à margem* do qual) se desenvolveria o cinema



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

mais inquieto, livre, contestatário, radical. É preciso compreender o que acontecia no país, para saber o que afeta e o que faziam aqueles que se opunham a esse *status quo*.

No campo do cinema a Embrafilme se estrutura a partir de 1969, os filmes que ela produz teria muito a ver com uma opção pelo mercado feita pelos cinemanovistas. Busca-se na literatura brasileira, por exemplo, ou em gêneros populares de narrativa um diálogo com a identidade brasileira e, ao mesmo tempo, tenta-se algo mais comercial, de diálogo com o público. Em paralelo à pornochanchada e um resto do cinema industrial que podia sobreviver, alcançou-se por fim com a Embrafilme uma pujança grande nos termos da tradição brasileira. A indústria cultural que evoluiu nos anos 70 teve uma participação importante de intelectuais de esquerda, em cooptação na qual o regime militar dá um certo espaço, utiliza essa força produtiva para os seus desígnios de construção nacional. Isso é importante de se considerar porque, o que se vai fazer, num cinema de maior ambição de questionamentos, um cinema que procura se interrogar de modo mais radical sobre o sentido da vida brasileira, o sentido da condição e do próprio sentido do audiovisual brasileiro, e o de se fazer um filme no Brasil, irá ganhar sentido em contraposição a esse panorama que se estrutura de modo muito forte na época.

Politicamente suspeito, o cinema experimental ou de vanguarda no Brasil, nas poucas manifestações que provocou para além do Cinema Novo e Marginal (1960-1974), foi pensado historicamente neste diapasão de formalismo de fundo conservador. Com o advento do Cinema Novo, convém notar que é um tanto paradoxal que isto de certo modo ainda continuasse acontecendo, embora com uma nova visão do problema. Desde então, conforme se observou até nos meios críticos e de esquerda, persiste um desinteresse sobre o teor político do chamado cinema experimental, que alcança mesmo os dias de hoje. A produção dos anos 70 em Super-8 obriga-nos todavia a reconsiderar completamente este lugar-comum.

A especificidade política das realizações em Super-8 fundamenta-se na fatura de seu discurso bem nas suas condições técnicas de sua realização e, claro, no desdobramento correspondente de suas singulares proposições estéticas. Precursor do vídeo e das atuais câmeras digitais, o Super-8 surge em 1965 e se difunde no início dos anos 70 como técnica acessível no âmbito do consumo de massa, atingindo camadas de classe média. O uso doméstico da película nesta mini-bitola de 8 milímetros dava um salto significativo em relação à utilização similar que se verificava desde os anos 20 com as pequeninas Pathé Baby, passando depois pelas bastante portáteis câmeras 16



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

mm de corda, até chegarmos às “Regular-8”, que ainda usavam nos anos 60 toda a tecnologia 16 mm, sem as facilidades do automatismo introduzidas com as Super-8. Antes destas últimas exigia-se do cineasta amador dos anos 20 aos 60 uma certa cultura técnica. Por exemplo, para a manipulação do foco (facilitada nas “revolucionárias” Super-8 pela visão direta do foco no visor reflex, tornado padrão), para a medição de luz (resolvida pela nova fotometragem automática), para a escolha de objetivas com boa distância focal (incorporação regular da zoom). E outras facilidades como o característico formato ergonômico da pistola, ou a solução inovadora dos cartuchos que aposentaram os rolinhos, exigentes de cuidados de encaixe nas roldanas internas, em resguardo das luzes do céu aberto, que podiam sempre fazer do simples carregar da câmera a “queimada de filme” precoce.

Naturalmente esta maleabilidade eletrodoméstica do Super-8, embora capacitasse de imediato uma legião de incautos, leigos e curiosos, dotados de um mínimo de intuição para a filmagem, não iria reverter-se necessariamente em melhoria do resultado técnico. Antes pelo contrário. É certo que com os novos recursos eliminavam-se as barbeiragens mais graves, de visibilidade elementar, mas de certo modo multiplicavam-se os pequenos titubeios de fatura próprios da captação inadvertida, como tremidos, desfoques e todo tipo de ingenuidade compositiva da imagem. A grosso modo: - se mal filmados, um Super-8 se veria melhor que um 16 ou 35 mm, enquanto que, se bem filmados, um Super-8 dificilmente resultaria melhor que seus irmãos maiores. Esse tipo de rebaixamento no padrão técnico do Super-8 se dá mesmo no melhor caso de habilidade técnica do usuário, já que as características físicas da película e do equipamento eram sensivelmente inferiores se comparados aos formatos e tecnologias profissionais. Por exemplo, não só eventuais riscos ou sujeiras existentes na emulsão da película pareciam amplificados, como a sua própria granulação vem marcar presença, proporcionando uma textura final que sugere com certa veemência ao espectador, a cada momento, tratar-se aquilo de um filme projetado. O uso consciente e mesmo expressivo desta miríade de “defeitos técnicos” típicos do Super-8 torna-se depressa muito rico no plano estético, graças à sua incorporação à linguagem dos filmes, sobretudo por parte de artistas plásticos que, na primeira metade dos anos 70 adotam o meio, chegando mesmo a inscrever os seus filmes — em geral, objetos estranhíssimos — nos eventos e festivais que foram se proliferando ao longo da década.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

# De par com a facilitação técnica e a sua apropriação estética mais aguda, o que distingue a atividade superoitista é o caráter marginal de significativa parcela da produção. Durante os anos mais negros da repressão política e depois no período de abertura, a férrea modernização conservadora que se instalava, galvanizando a cultura, vinha garantir ao precário amadorismo do Super-8 um contraponto dissonante e irônico, de que, aliás, muito realizador se valeu com inteligência. Como para a “imprensa nanica”, os poetas de mimeógrafo, os grupos teatrais mambembes, tratava-se de subverter as relações de produção da cultura. Como disse o poeta e cineasta Sérgio Peo, “transformar o objeto de consumo em instrumento de produção”, “usar esse instrumento produzido e distribuído visando o consumo doméstico das classes médias para criar um movimento”. Clamava de sua coluna-tribuna Geléia Geral o tropicalista Torquato Neto nos tempos duros de 1971: “pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora (...) documente tudo o que pintar, guarde. Mostre. Isso é possível”. A marginalidade estendia-se à exibição, buscando extrapolar mesmo a vitrine formidável dos festivais de Super-8, em espaços de exibição alternativos ou provisórios, articulados, às vezes, aos movimentos sociais e cineclubes.

A década de 70 iniciou-se sob o peso da repressão em seu período mais extremado. À violência do AI-5, uma parte importante da produção artística, passando ao largo da integração no mercado florescente e da negociação de subsídios estatais à “cultura nacional”, fazia sua apropriação da herança imediata tropicalista em formas de linguagem e de produção que improvisavam caminhos, e definiam suas primeiras manifestações de resistência. Na segunda metade da década, com a abertura e a proliferação dos festivais, nota-se o crescimento de uma franca politização dos realizadores, sensíveis às mudanças no âmbito do circuito possível e já existente, ainda que precário. Mas o Super-8 está desde o início nesta seara próxima à da poesia de mimeógrafo e ao happening, como manifestações artísticas que, em seu modo mesmo de constituição, traziam elementos que dificultavam sua absorção mercadológica ou burocrático-autoritária. Daí a sua diferenciação aguda para com a pornochanchada ou o filme de perfil cultural, assim como as produções da Embrafilme. Isso não impede, entretanto, que mesmo no Super-8 houvesse quem, sob o manto do “cinema é cinema, não importa a bitola”, sonhasse com a profissionalização. Não faltou quem tentasse implementar salas comerciais, exibição televisiva, grandes festivais na trilha kitsch do fausto hollywoodiano, como foi o caso do Grife em São Paulo, que organizava cursos



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

eficazes e o mais estável dos festivais de Super-8. O apagamento das especificidades ligadas à bitola, que por vezes traduzia-se no entendimento dos superoitistas como aspirantes a cineastas profissionais, era uma forma de apagar também a dimensão política, tornada ponto cego, denegado. Na visão de seus opositores, como disse o realizador João Lanari sobre o Grife, almejar “proporções industriais”, “vincular o Super-8 a esse jogo, é participar de maneira total de uma ideologia reacionária”.

À subversão das relações de produção e circulação, correspondia uma subversão de linguagem, expressando-se na diversidade das experiências superoitistas. Em meados dos anos 70 já não havia, para além da oposição mais ou menos surda à ditadura, um eixo unificador análogo à “cultura popular” dos anos 60. Uma distinção eloqüente se dava entre “documentaristas” e “anarco-superoitistas”. O experimentalismo não era decerto exclusivo do gênero Experimental que se encontrava como classificação nos festivais, lado a lado com Ficção, Documentário e Animação. Entre os documentaristas porém, dominava uma postura comparável aos folcloristas do 16 mm que, num prolongamento das questões pré-tropicalistas, estavam interessados em temas da cultura popular, Fernando Spencer sendo dentre eles o maior exemplo. Já na virada para os anos 80, uma variante desta tendência surgiu em João Pessoa (até hoje em funcionamento no NUDOC) a partir de um ateliê de cinema direto ministrado pelo próprio Jean Rouch. Diferentes e em oposição aos documentaristas, estavam os autodenominados “anarco-superoitistas” (expressão dos recifenses Paulo Cunha e Amin Stepple) que consideravam que seu ato político estava na busca libertária por novas formas de linguagem.

A presente mostragem está, em sua ampla maioria, dedicada ao experimentalismo mais radical e a esses anarquistas cinematográficos. Baseia-se sobretudo num grande levantamento que empreendi realizando a minha pesquisa sobre a história do cinema experimental no país, e ao organizar junto ao Itaú Cultural em 2001 a mostra Marginália 70, que resgatou do esquecimento boa parte do experimentalismo superoitista. Entre a diversidade libertária, emergem muitos traços que mostram claramente a marcação política dessa experimentação de linguagem. Isto não quer dizer que não tenham se proliferado nesta bitola filmes que, sem grande invenção formal, sejam politizados, engajados e mesmo de cortante intervenção propagandística. De modo análogo se encontra em Super-8 muito filme de animação, documentário ou ficção perfeitamente convencional, e até bem conservador. Até mesmo entre os filmes



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

catalogados e premiados nos festivais dentro da categoria Experimental encontramos filmes cuja importância maior está na comunicação com o público, impacto da mensagem, transgressão no plano dos conteúdos — e não da sua diferenciação ou experimentação formal. Poderíamos lembrar aqui a contundência de trabalhos de uma porção de superoitistas, alguns deles bastante laureados, outros muito disseminados em circuitos alternativos ou de oposição. Para citar poucos realizadores, destacamos Celso Marconi em Recife, Pedro Aarão de Siqueira em Caruaru, Claudinê Perina em Campinas. E, segundo depoimentos, também teríamos João Guilherme Barone Reis e Silva, em Porto Alegre (lugar que veria nos anos 80 a proliferação de um surto de ficção moderna rodada em Super-8). Já na capital paulista a ocorrência deste engajamento “não-formalista” é das maiores, além de mais complexa e heterogênea, mas podemos falar assim mesmo de alguns filmes de Jorge Caron, Flávio Del Carlo, Otoniel Santos Pereira, Moysés Baumstein ou Francisco Conte.

Um princípio bastante recorrente na produção mais radical é a glosa ou o ataque aos monumentos culturais dispostos no espaço público da cidade. Sempre que se comentam as históricas Jornadas de Salvador, maior evento do cinema independente no país desde os anos 70, reunindo democraticamente os diversos suportes, Pola Ribeiro gosta de lembrar a fórmula que o seu grupo de superoitistas considerava lapidar: “Os filmes em 35 mm dedicam-se a construir monumentos; os 16 mm propõem-se lhes colocar questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos”. De fato, há algo desta espécie de pulsão antimonumental, num sentido mais abstrato e simbolicamente abrangente, como traço distintivo e singular do experimentalismo superoitista. Performances desmistificadoras contracenam com estátuas e prédios importantes, instituídos ou não como patrimônio histórico: ícones de uma ordem pública são fustigados pelo que consolidam de impositivo e inaceitável. Para usar dois exemplos cariocas, no *EXPLENDOR DO MARTÍRIO* (1974) de Sérgio Peo um ator agride uma estátua e é, de fato, preso em cena; já *RELAX MÍSTICO* (1977) de Giorgio Croce e Ragnar Lagerblad propõe diante do descalabro da cena pública um irônico relaxamento iogue, em prática pop/zen de contemporização distanciada.

A desmonumentalização estava ligada a outra tendência bastante evidente em sua carga contestatória aos padrões da arte estabelecida: a performance, o registro pela câmera de um ato performático rompendo com o comportamento “respeitável”. A performance estava seguidamente ligada à contestação da ordem imposta ao espaço





Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

público, como na “observação-ação” proposta por Peo, que quer “usar o espaço físico da rua reavaliando seu funcionamento e introduzindo novas atitudes”. O Super-8 aproximava-se, nesses momentos, do happening teatral, da pixação e da momentaneidade da poesia marginal, que se propunham transitórias, imediatas, mais ativas que representativas. Coerente com essa espécie de ação fílmica direta, a política do corpo e da sexualidade adquiria centralidade nos filme Super-8. “Era uma coisa bem política, erótica e política”, segundo o filósofo e poeta Jomard Muniz de Britto, um dos protagonistas do tropicalismo no nordeste. Bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, freqüentavam a bitola Super-8. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisiaca, versão cinematográfica do desbunde. Com a forte presença da contracultura nos anos 70, o diálogo do corpo que grita por libertação parece clamar pela natureza, à qual o corpo deseja retornar. A fruição da relação imediata corpo-espaço, sob o signo da natureza, como no curitibano *VITRINES* (1978) de Rui Vezzano ou no soteropolitano *PÓ E MANDALAS* (1977) de Paulo Barata, é outra das formas de contestação da ordem, ora se aproximando da “curtição” primitivista hippie ora impostando um olhar que desdenha ou estranha o advento sisudo da urbe.

Logo no começo da década, a presença do pop, do conceitual e do minimalismo nas artes plásticas nacionais, e correntes herdeiras imediatas da sólida tradição concretista e neoconcretista, mesclam-se aos últimos gritos do Cinema Novo e Marginal antes da integração no projeto embráfílmico do “Mercado é Cultura”. Hélio Oiticica, Antonio Dias, Lygia Pape, Nelson Leirner, Marcello Nitsche e tantos outros artistas trouxeram contribuições notáveis (desde então bastante esquecidas) construindo obras explosivamente concisas e definitivas. Noutra modulação desta estética do grito, existem ainda os filmes que, numa certa continuação do cinema marginal, exploravam a exasperação como forma de “expiar” da repressão, como vemos em certos filmes de Jorge Mourão. Mas de modo geral, a experimentação superoitista inscreve-se no momento pós-tropicalista, onde a dimensão política da arte fragmentou-se em experimentos quase sempre aliados a uma espontaneidade radical e ligados a uma visceralidade existencial que buscava criar momentos de ruptura com a pesada ordem política e de mercado do “milagre” conduzido pela ditadura militar. A consolidação da TV e do cinemão teriam raros contrapontos no universo audiovisual, já que as recentes vibrações tropicalistas endossavam — mesmo com sua larga irrisão — um convívio amistoso e fértil com a indústria cultural. E o Cinema Marginal não foge a esta regra, de



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

maneira geral. No pouco que a tematizou, apenas o Super-8 opõe-se diametralmente a tudo que tivesse relação ou se referisse ao universo da TV. Pelo trabalho diferente de sua própria linguagem e temática, desde o início dos anos 70, o experimentalismo superoitista foi no audiovisual brasileiro o pólo mais vivo de negação ao que se fazia na TV, a sua contraposição visceral.