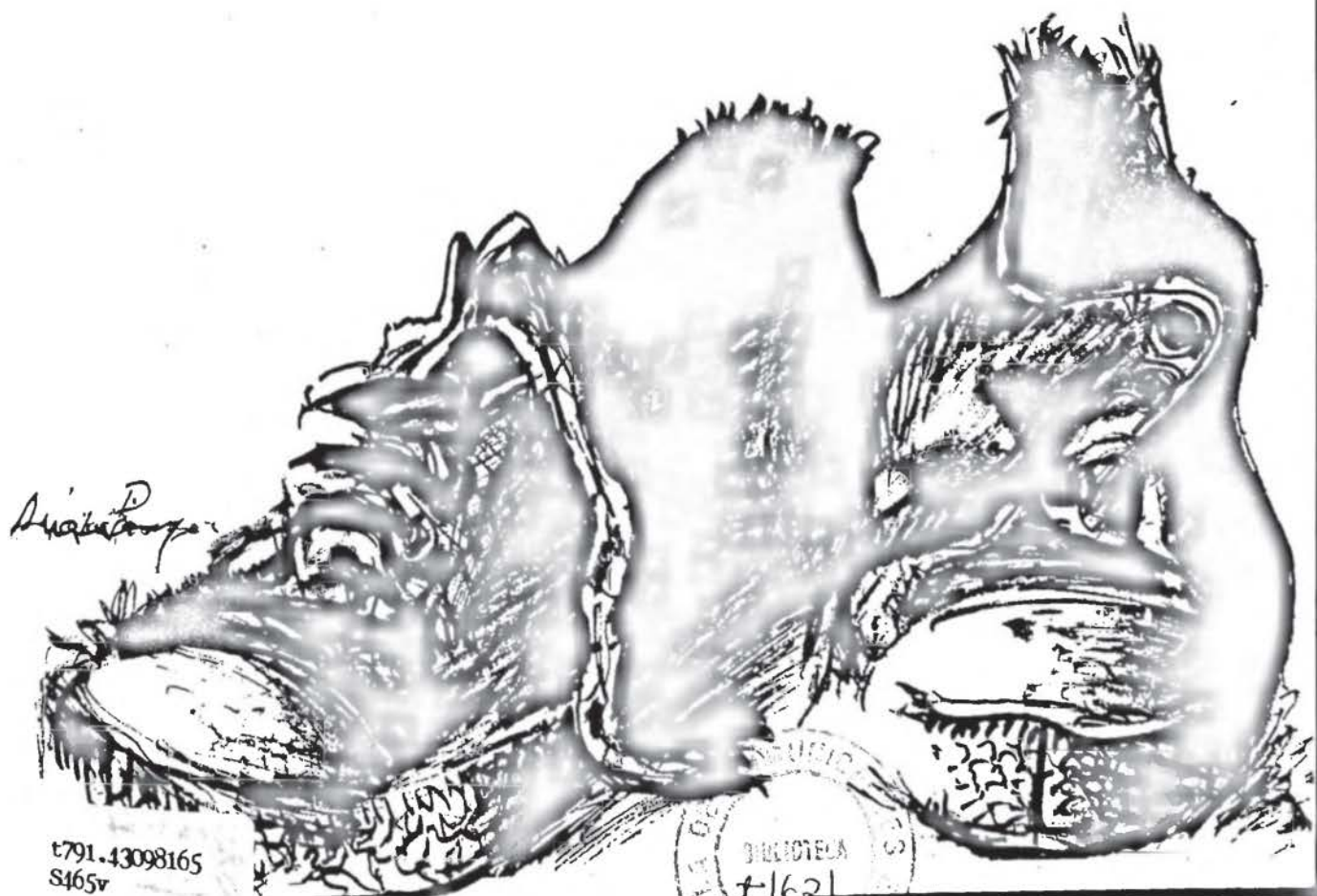


**VERDES ANOS
DO CINEMA GAÚCHO
o ciclo super.8 em Porto Alegre**

Flávia Seligman



t791.43098165
S465v

BIBLIOTECA
1621

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE CINEMA, RÁDIO E TELEVISÃO

VERDES ANOS DO CINEMA GAÚCHO
- O CICLO SUPER-8 EM PORTO ALEGRE -

FLÁVIA SELIGMAN

Dissertação de Mestrado

Orientador: Prof. Dr. ANTONIO LUIZ CAGNIN

Porto Alegre, setembro de 1990

Trabalho realizado sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Luiz Cagnin e apresentado ao Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de "mestre".

"Só quem não amar os filhos
vai querer dinamitar os trilhos da estrada
Onde passou Passarada
passa agora a garotada
destino ao futuro"

(Gilberto Gil - Roque Santeiro, o Rock)

À memória de
DAVID MALINSKY e
JOSÉ KNIJNIK.

AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Luiz Cagnin, pelo apoio e orientação durante todo este tempo;
- Aos amigos, Professores Silvio Rocha, Sérgio Silva, Maria Dora Mourão e Éber Marzulo, pela ajuda imprescindível;
- À Prof. Maria de Lourdes Christello, revisora, e à Prof. Ana Lúcia Pompermayer, autora do desenho da capa.
- À minha família, José e Iêda (pais), Débora (irmã) e Rosa (avó);
- A Tuio Becker, Nelson Nadotti, Sérgio Amon, Henrique de Freitas Lima, Roberto Henkin, Werner Schünemann (pelo título) e Carlos Gerbase (pelo material).

AGRADECIMENTO MUITO ESPECIAL

- A Giba Assis Brasil, por tudo.

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO	8
1. ENTRAM EM CENA OS ANOS 70	12
1.1 - A Participação do Estado	18
1.2 - Introdução ao Cinema Gaúcho dos anos 60 e 70 ..	23
1.3. Referências Bibliográficas e Notas	29
2. O SURGIMENTO DO SUPER-8	30
2.1 - Os Limites da Experimentação	34
2.2 - O Super-8 no Brasil	36
2.2.1 - O Super-8 em São Paulo	36
2.2.2 - O Ciclo de Pernambuco e a Jornada da Bahia ..	38
2.3 - Referências Bibliográficas e Notas	41
3. O INÍCIO DO SUPER-8 EM PORTO ALEGRE	42
3.1 - O Super-8 vai ao Público	45
3.2 - Referências Bibliográficas e Notas	50
4. DEU PRA TI, ANOS 70, UM RISCO NO CÉU	51
4.1 - A Porto Alegre dos Anos 70, o Público e os Realizadores	53
4.2 - A Produção de um Longa-Metragem	56
4.3 - A História do Filme e seus Personagens	59
4.3.1 - A Personagem Cinematográfica e a Identificação do Público	60
4.3.2 - Ceres, Marcelo e Margarete	63
4.4 - Não Deu Pra Ti, Anos 70	64
4.5 - Referências Bibliográficas e Notas	66
5. O FENÔMENO MULTIPLICADOR: OS NOVOS FILMES EM SUPER-8	67
5.1 - O Problema das Exibições	73
5.2 - O Festival de Gramado	75
5.3 - Referências Bibliográficas e Notas	78

6. O INVERNO DE GERBASE: 12 DIAS DE FRIO E AMADURECIMENTO	79
6.1 - Roteiro	80
6.2 - A Produção e a Filmagem	83
6.3 - Referências Bibliográficas e Notas	86
7. O FIM DE UM CICLO	87
7.1 - Referências Bibliográficas e Notas	93
CONCLUSÃO	94
ANEXO	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179

I N T R O D U Ç Ã O

Mudança de década. Virada dos anos 70 para os anos 80. Um grupo de jovens realizadores, que há algum tempo vinha ensaiando um trabalho cinematográfico na bitola Super-8, produziu um filme de longa-metragem na mesma bitola e apresentou-o em exibições comerciais na cidade de Porto Alegre, atingindo um público muito além do estimado. Após este filme vieram outros longas, o que ocasionou um verdadeiro ciclo de produção de filmes em Super-8, entre os anos de 1979 e 1984, quase todos com características bastante parecidas.

Este trabalho consiste em uma pesquisa de caráter histórico sobre o "Ciclo de Cinema Super-8 em Porto Alegre", no período acima descrito.

Dez anos depois do "Ciclo do Super-8", o cinema gaúcho encontra-se na posição de terceiro pólo produtor de cinema no país, posição esta que somente passou a desfrutar depois do movimento iniciado pelo Super-8, pois dos profissionais que hoje trabalham em cinema no Rio Grande do Sul, a maioria ou provém do Super-8 ou iniciou devido à influência que os filmes Super-8 exerceram. JUSTIFICAMOS então nosso estudo do ciclo do Super-8 pela importância que este teve na estruturação do cinema gaúcho e na formação de uma nova geração de cineastas.

O estudo sobre o ciclo do Super-8 foi realizado a partir de:

1 - Pesquisa através de entrevistas que foram realizadas com os diretores dos cinco longa-metragens, escolhidos por serem significativos para o movimento Super-8. São eles: Nélson Nadotti e Giba Assis Brasil do filme DEU PRA TI, ANOS 70; Werner Schünemann, do filme COISA NA RODA; Sérgio Amon e Roberto Henkin, do filme A PALAVRA CÃO NÃO MORDE; Carlos Gerbase, do filme INVERNO e Henrique de Freitas Lima do filme TEMPO SEM GLÓRIA.

2 - Reconstituição da história do cinema gaúcho das décadas de 60 e 70, através de entrevistas que foram realizadas com Tuio Becker e Sérgio Silva, ex-superoitistas; Rosângela Meletti, ex-integrante do Grupo de Cinema Humberto Mauro, um dos precursores do Super-8 em Porto Alegre; Odilon Lopez e Alpheu Godinho, cineastas com trabalhos em 35 e 16 mm realizados nos anos setenta, e ainda depoimentos e declarações de pessoas que estiveram e/ou ainda estão ligadas ao cinema feito em Porto Alegre.

3 - Visão da crítica e de jornalistas especializados em cinema, com base em entrevistas que foram realizadas com os críticos dos três maiores jornais de Porto Alegre: Luiz César Cozzatti, da ZERO HORA; Hélio Nascimento, do JORNAL DO COMÉRCIO e Tuio Becker, do CORREIO DO POVO.

4 - Pesquisa realizada junto à documentação (jornais, revistas, programas de apresentação de filmes, etc.) existentes sobre o assunto.

5 - Análise dos cinco filmes escolhidos em projeções vistas em Super-8 ou em vídeo.

Partindo destas perspectivas, a pesquisa conteve os seguintes OBJETIVOS:

1) Reconstituir a história do cinema de Porto Alegre das décadas de 60 e 70 a partir da visão dos realizadores e da imprensa, contextualizando-a dentro da história do cinema brasileiro e dos aspectos específicos e significativos da geração de realizadores, e ambientando-a na Porto Alegre dos anos setenta, com todas as suas particularidades.

2) Evidenciar de que maneira o ciclo do Super-8 influenciou na modificação, reestruturação e nas melhorias qualitativas e quantitativas alcançadas hoje pelo cinema de Porto Alegre.

A dissertação divide-se em três partes. A primeira parte trabalha o contexto do cinema nacional e do cinema gaúcho na década de setenta, com o objetivo de situar o Super-8 dentro de

uma visão geral da cinematografia do país.

A segunda parte do trabalho examina o Super-8 em particular enquanto bitola, atentando para suas características específicas, como sua origem, a técnica utilizada, sua abrangência, seus limites, a utilização no Brasil e finalmente a sua substituição pelo vídeo-cassete com todas as desvantagens que isto acarretou.

A terceira parte faz uma análise do ciclo do Super-8 em si, levando em conta os filmes que foram realizados, de que maneira os filmes foram realizados e os cineastas que participaram destas produções.

Concluimos, então, sobre o papel dos filmes Super-8 dentro do cinema de Porto Alegre na formação de uma geração de cineastas, na profissionalização de uma classe trabalhadora e no reconhecimento do cinema feito em Porto Alegre e dentro do Rio Grande do Sul, por parte da crítica e do público.

1. ENTRAM EM CENA OS ANOS 70

"... a preocupação em criar uma arte cinematográfica brasileira a partir da realidade nacional em seu todo -- e não apenas de frações talvez mais atuantes e decisórias, porém minoritárias em termos democráticos -- tem sido detectada em vários filmes dos anos 70. Entretanto qualquer diretriz buscando um panorama abrangente resultaria lacunar e omissa consideradas as limitações do analista".¹

Muitas foram as tendências que permearam a cinematografia nacional durante os anos 70, ou, mais precisamente, de uma década que se iniciou por volta de 1968 e só terminou com os sinais da abertura política na mudança para os anos 80. Analisando a produção cinematográfica dos anos que antecederam o período militar, observamos que:

"Já para o final da década, o cinema brasileiro havia adquirido um prestígio internacional indiscutível. Premiado em quase todos os festivais do mundo e sendo discutido em fóruns, seminários e universidades européias e americanas, o cinema brasileiro, principalmente o grupo do Cinema Novo, foi se impondo internamente como uma força política nova e passou a atuar também na formulação de um projeto que incluía naturalmente a participação do Estado".²

O projeto deste Estado democrático que incentivaria as artes, esta oportunidade de criação e, principalmente, a possibilidade de uma arte engajada junto ao povo, segundo proposta levantada pelos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, os CPCs da UNE, foram substituídos pelo militarismo e pela ditadura. No início dos anos 70, muitos artistas estavam presos ou exilados e os que ainda podiam trabalhar na área foram obrigados a buscar outras saídas, ou adaptar-se àquelas impostas pelo governo. Começava a "década de cada um", onde não houve movimentos tão definidos como o Cinema Novo, por exemplo, mas tentativas inteligentes de encontrar soluções viáveis para um problema que, naquela época, estava apenas começando.

Se nos anos 60 o Cinema Novo vai ao nordeste para focalizar o povo e seus problemas, o cinema dos anos setenta volta-se para os grandes centros urbanos, destacando os migrantes e os operários. Este operário emerge tanto nos filmes do gênero documentário, quanto nos filmes de ficção.

Os documentários -- que fazem um contraponto com aqueles produzidos pelas próprias empresas com fins propagandísticos -- tratam dos operários, dos migrantes nordestinos que vivem oprimidos pela grande cidade, como exemplo no filme MIGRANTES de João Batista de Andrade.

MIGRANTES integra um movimento documentarista que se desenvolveu em São Paulo na primeira metade dos anos 70, denominado "Cinema de Rua". Documentários em tom de reportagem, que tratavam dos problemas das grandes cidades. O filme de Batista trata, como diz o nome, de um migrante nordestino que mora com a família sob um viaduto em São Paulo. O migrante está dando seu depoimento quando um passante que estava atento às filmagens intervém e dialoga com ele, colocando seu ponto de vista de que os migrantes só trazem mais problemas para os grandes centros.

Já para o final da década, com o movimento operário emergente e as sucessivas greves, são realizados filmes sobre movimentos operários, por iniciativa dos próprios cineastas ou em conjunto com entidades sindicais. Alguns filmes foram financiados pelo DIEESE e pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Entre outros exemplos, encontramos os filmes GREVE e TRABALHADORES PRESENTE, de João Batista de Andrade e BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS, de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz.

Não só documentários foram realizados sobre operários, mas também nos filmes de ficção eles figuraram. O maior exemplo disto é o filme A QUEDA, de Ruy Guerra, em que o cineasta revive o personagem "Mário", protagonista de seu filme anterior, OS FUZIS, agora como operário da construção civil, trabalhando nas obras do metrô carioca.

O golpe militar e a recessão econômica forçaram uma aproximação dos intelectuais com a realidade nacional. Talvez um dos fatores mais importantes a serem mencionados quando se aborda a produção cinematográfica dos anos 70 seja este enfoque dado por alguns cineastas à realidade em que se encontrava o país. Uma vez que o cinema tenha se voltado para os grandes centros

urbanos aceitando-os, e a idéia de que religião, carnaval e futebol são o ópio do povo caiu por terra, as manifestações populares passaram a ser encaradas como parte importante da cultura nacional. Um exemplo disto é o filme O AMULETO DE OGUM, de Nelson Pereira dos Santos, realizado em 1975, no qual o candomblé e a umbanda são aceitos com a mesma naturalidade com que são praticados e respeitados por seus adeptos.

Passou-se a considerar as múltiplas faces da realidade nacional e não mais se tratava do estudo do povo brasileiro como um simples objeto, mas sim de uma realidade total, na qual o cineasta estava incluído. Enfim, o cineasta já não era mais apenas um observador e crítico da realidade de seu país, mas sim participante dela. Este posicionamento foi denominado por Jean-Claude Bernardet de "uma antropologia de nós mesmos".³

Enquanto a classe cinematográfica procurava o operariado, o governo procurava a classe cinematográfica. Como resultado de determinadas pressões políticas e administrativas surge, em uma tentativa estatal, o "Filme Histórico". Este tipo de manifestação já havia aparecido, ainda que esporadicamente, no Brasil mas é a partir do governo Médici que o Estado não deixa mais produções deste caráter à espontaneidade dos cineastas.

O então Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, passou a incentivar os cineastas para que se voltassem a esse tema, promovendo concursos específicos e aumentando os investimentos neste setor. Uma produção comum de longa-metragem vinculada à EMBRAFILME no início dos anos 70 tinha como teto de financiamento 270 mil cruzeiros, enquanto que para um filme de caráter histórico esta soma poderia chegar até 1,5 milhão de cruzeiros. Metade desta soma seria considerada como subvenção. Todos este esforço não foi considerado suficiente, pois os filmes produzidos foram poucos, na sua maioria ruins e um fracasso de público.

De maneira independente, registram-se alguns surtos cinematográficos relevantes na história do cinema brasileiro, como é o caso do Cinema Marginal, surgido na Boca do Lixo, em São Paulo, na

virada dos anos 60 para os anos 70, que, rompendo com o Cinema Novo, buscava uma nova forma de narrativa. Era um cinema que trabalhava com o deboche de uma maneira a avacalhar o discurso da época. Os cineastas marginais referiam-se ao universo urbano e, de maneira bastante hermética e inteligente, desejavam, através da sátira, atacar a sociedade em que estavam vivendo. O maior exemplo dentro dos filmes marginais é O BANDIDO DA LUZ VERMELHA, de Rogério Sganzerla.

Devido às dificuldades de mercado e às divergências com a censura, o Cinema Marginal foi se dissolvendo gradativamente e não conseguiu um contato maior com o público.

Um reflexo da situação social do país durante o período de censura foram as comédias eróticas, ou como eram chamadas, as pornochanchadas. Insinuações de nudez, grosseria e piadas de baixo nível faziam parte deste gênero, que também utilizou-se da paródia a filmes estrangeiros de sucesso para arrebatá-lo o público.

As primeiras pornochanchadas apresentavam um nível mais elevado, pois deram emprego para diretores e produtores tarimbados que viam nesta alternativa um modo de continuar fazendo cinema, já que a produção anterior havia sido bloqueada pela censura. Quando a fórmula deu certo, as pornochanchadas passaram a ser produzidas em ritmo industrial, o que provocou uma considerável queda no nível de qualidade das mesmas. Transformaram-se em meros filmes pretensamente eróticos e pretensamente de humor, garantindo um público nas classes mais populares mas impenetrável nas camadas sociais mais altas.

No final da década de setenta foi a vez do "boom" do cinema brasileiro. Época de grandes produções que, na esteira do "milagre econômico", levaram para as telas a suntuosidade. A EMBRAFILME adotou uma política de exportação, ou seja, a produção de filmes com o dever de resgatar o mercado nacional e entrar na disputa do mercado estrangeiro. Para isto deveriam possuir uma incrementação substancial do nível técnico, maiores cuidados no nível do roteiro e uma dramaturgia mais afinada. Alguns exemplos são as

produções bem cuidadas, como XICA DA SILVA, de Carlos Diegues, BYE, BYE, BRASIL, também de Diegues e DONA FLOR E SEUS DOIS MARI-DOS, de Bruno Barreto.

Com a abertura política, temas até então proibidos começaram a aparecer. Filmes policiais-políticos, tratando das forças da repressão. Temas ligados à marginalidade nacional e à hiper-violência, como PIXOTE, de Hector Babenco, BARRA PESADA, de Reginaldo Farias e LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA, também de Babenco.

Em 1982 aparece o mais explícito dos filmes, PRA FRENTE BRASIL, de Roberto Farias, abordando a trajetória de um preso político pego por engano pela polícia, enquanto o Brasil conquistava a Copa do Mundo de 1970.

No final de década de 70 o cinema brasileiro apresentava uma multiplicidade espontânea de propostas. A afirmação de que "Mercado é Cultura", feita pelo cineasta Gustavo Dahl, ilustra a política que a EMBRAFILME adotou na época. Também alguns produtores pensavam na ampliação do mercado e na criação de um setor de ponta dentro do cinema brasileiro, com projetos rentáveis comercialmente. O único problema é que junto com esta política, o Brasil começava a atravessar a maior crise econômica da sua história, o que inflacionou o processo da produção cinematográfica e quase impossibilitou produções desvinculadas do Estado.

1.1 - A Participação do Estado

Impossível falar de cinema no Brasil sem falar da sua ligação com o Estado. Muito poucos foram - e ainda são - os casos de movimentos ou produções isoladas significativas que não contaram com a participação governamental, ainda que mínima, em produção ou premiações.

Antes do golpe militar, em abril de 1964, o Estado estava presente na atividade cinematográfica através dos organismos nacionais e/ou regionais que buscavam, por caminhos diferentes, uma

forma de valorização do nosso cinema.

O cinema era tratado como qualquer outro ramo da atividade industrial no país. O governo de Juscelino Kubitschek trazia o progresso ao país e para a atividade cinematográfica buscava-se um desenvolvimento de caráter industrial gerador de divisas, nos moldes dos países ricos. A criação de comissões e grupos de estudo foram os primeiros passos para a organização deste setor.

Em 1958 foi criado o GEIC, ou Grupo de Estudo da Indústria Cinematográfica, subordinado ao Ministério da Educação, contemporâneo de novas medidas do Estado e de uma crescente internacionalização e dependência da economia brasileira. O que ocorreu foi que o setor cinematográfico, concebido na época como parte da industrialização nacional, conseguiu apenas ocupar um lugar secundário nas preocupações estatais.

Em 1961 foi criado o GEICINE -- Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica -- que, numa clara tentativa de vincular o cinema aos problemas econômicos do Estado, passa, em 1963, a ficar sob a jurisdição do Ministério da Indústria e Comércio. O GEICINE conseguiu benefícios para o cinema nacional na época, elevando o número de dias de exibição de filmes brasileiros de 42 para 56 dias por ano (taxa obrigatória) e buscando uma aproximação entre o setor exibidor/distribuidor, dominado pelo capital estrangeiro, e a produção nacional.

Mas foi em 1963, quando o Governo de Carlos Lacerda no Rio de Janeiro criou a CAIC - Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica - que iniciou uma nova fase de participação do Estado na produção cinematográfica. A CAIC financiou, em co-produções ou em premiações, incontáveis obras, entre elas TERRA EM TRANSE, de Glauber Rocha, CARA A CARA de Júlio Bressane e MENINO DO ENGENHO, de Walter Lima Jr.

A motivação ideológica não era o elemento definidor da criação destes órgãos, pois não se tratava de pensar o cinema como propaganda política, mas sim do reconhecimento de sua importân -

cia cultural e comercial. O cinema não poderia ficar de fora do processo de modernização da sociedade brasileira em grande parte promovido pelo desenvolvimento do período juscelinista.

Com a criação do INC - Instituto Nacional de Cinema - em 1966, todos os impostos arrecadados nesta área passaram a convergir para esse Instituto, o que deixou os demais organismos sem recursos, acabando por serem extintos.

O INC surgiu sob a forma de autarquia federal, subordinado ao Ministério de Educação e Cultura.

"O Estado resolvera assumir e administrar de forma centralizada os problemas do campo cinematográfico, mas esta decisão só chegava numa época em que a crise política do período 60-64 já estava superada, em que uma decisão pelo alto se tornava possível.(...) Eram mantidas as balizas do 'desenvolvimento cinematográfico' oriundo do período anterior com uma proposta de cinema brasileiro definida: um cinema de dimensões industriais, associação em co-produções com empresas estrangeiras e medidas modestamente disciplinadas da penetração do filme estrangeiro".⁴

O INC era composto por um conselho consultivo formado por representantes da classe cinematográfica, que tinha poderes reduzidos, e por um conselho deliberativo, composto por elementos de órgãos ministeriais com poder de decisão. O Instituto era responsável pelas normas e fiscalização das atividades cinematográficas. Foi responsável também por diversas medidas protecionistas ao cinema brasileiro, como a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, que após várias tentativas, chegou, em 1975, a 112 dias por ano, além de outras medidas, como a adoção de um sistema de premiação que injetava recursos na produção.

Em setembro de 1969, foi criada a Empresa Brasileira de Filmes, a EMBRAFILME. Esta empresa, formada por capital misto, ficando a União com quase a totalidade e sete produtores cinematográficos detendo o restante de 0,6%, tinha como preocupação o mercado, a viabilização econômica, em suma, filmes que fossem su

cesso de público.

"Mesmo sendo patente a falta de definição que cerca o aparecimento da Embrafilme -- dizia-se entre a megalomania e a tergiversação que a empresa vinha para incrementar a distribuição de filmes no exterior --, pode-se depreender que se adotava a decisão de penetrar mais direta e agressivamente na produção cinematográfica, inaugurando uma fase que rumava para a superação da simples mediação estatal anterior".⁵

Mesmo passando a canalizar os recursos provenientes da exploração do filme estrangeiro no território nacional -- A Lei da Remessa --⁶, os primeiros anos de funcionamento da Embrafilme foram emperrados e pouco eficientes. Aos poucos foi sendo implantada uma política de financiamento mais planejada, visando a um direcionamento da produção cinematográfica rumo ao mercado.

Como exemplo, no primeiro semestre de 1972 a Embrafilme financiou 16 longa-metragens, num total de Cr\$ 3.474.000,00 investidos. A preocupação comercial nos projetos escolhidos era visível e os temas bastante diversos. Entre estes 16 filmes encontram-se a pornochanchada OS MANSOS, de Pedro Rovai, TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA, de Arnaldo Jabor e ALADIM E A LÂMPADA MARAVILHOSA, de Renato Aragão.

Dentro da política governamental de resgatar a realidade nacional, produzindo filmes sobre vultos ou fatos históricos brasileiros e adaptações de obras da nossa literatura, também a Embrafilme valorizou estes temas. Como exemplo, em 1973, liberou recursos para SAGARANA, de Paulo Thiago, OS CONDENADOS, de Zelito Viana, O SÍTIO DO PICA-PAU AMARELO, de Geraldo Sarno e SÃO BERNARDO, de Leon Hirszman.⁷

Em 1969 o INC foi extinto, e no ano seguinte foi criado o Conselho Nacional de Cinema, o CONCINE, que ficou responsável pelas normas e fiscalização das atividades cinematográficas, anteriormente atividades do Instituto. A cargo da EMBRAFILME ficou o financiamento, a co-produção, a distribuição de filmes brasilei

ros e a preservação da memória nacional.

Foi também em 1975 que o Estado criou a PNC, Política Nacional de Cultura. No seu entender, uma forma de proteger a cultura brasileira da colonização. Com isto ocorreu uma reordenação dos órgãos cinematográficos.

Ancorada em uma legislação protecionista, a EMBRAFILME deslanchou no quadriênio 74-78, realizando inúmeros financiamentos, co-produções, adiantamentos sobre distribuição e, num campo menos comercial, destinando recursos para os chamados projetos especiais.

Alguns produtores apoiados nesta política misturavam ingredientes da PNC com elaborada tática de penetração no mercado. Um exemplo disto é o filme DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS, de Bruno Barreto, produzido por seu pai, Luis Carlos Barreto, que procurava, segundo suas próprias palavras, "plantar as bases para uma produção acima do nível médio".⁸ DONA FLOR E SEUS DOIS MARI-DOS foi a maior renda do cinema brasileiro, com quase dez milhões de espectadores até 1979.

"Neste momento (metade da década de 70) tentava-se fechar em bloco em torno da proposta 'nacionalista cultural', e considerava-se que o Estado, por ter gerado esta proposta, era um aliado contra a penetração econômica americana. Na verdade, o Estado jogava com o trunfo do 'nacionalismo cultural' para conseguir eliminar oposições no campo da cultura, ao mesmo tempo que adquiria, com o crescimento de mercado do filme brasileiro, a possibilidade de negociar outros interesses econômicos com uma nação dominante".

No final da década de 70, o cinema brasileiro atingiu uma multiplicidade espontânea de propostas. O Estado recuou na sua participação, ocasionando um desaquecimento e uma reordenação da política cultural. A ampliação do mercado provocou uma política dos grandes produtores, com projetos rentáveis comercialmente.

Em 1977 foi aprovada a exibição de um curta-metragem nacional antes de todo longa estrangeiro exibido no país. Inicialmente esta medida foi aplicada no Rio de Janeiro e em São Paulo por um ano e depois estendida para o resto do país (inicialmente em cidades com mais de 100 mil habitantes, hoje este número mínimo passou para 200 mil habitantes). Tentou-se de tudo para burlar a lei e muitos exibidores passaram a produzir seus próprios curtas, na sua maioria de baixa qualidade. Todas estas medidas, beneficiando ou não o cinema nacional, atingiam mais o eixo Rio-São Paulo, deixando o resto do país de lado. É com muito esforço e quase nenhum apoio que focos isolados vão surgindo em outras regiões, como é o caso do Rio Grande do Sul.

1.2 - Introdução ao Cinema Gaúcho dos Anos 60 e 70

Apesar de ter surgido no início do século, na época dos ciclos regionais, o cinema no Rio Grande do Sul, até os anos 70, sempre aconteceu de maneira esporádica, sob forma de pequenos surtos ou de produções isoladas, com nenhum ou quase nenhum registro histórico, sempre com a característica de um cinema urbano, produzido nos grandes centros culturais do Estado, como era no início do século a cidade de Pelotas e hoje é a cidade de Porto Alegre.

Nos anos 50, a agitação cinematográfica no Rio Grande do Sul foi bastante intensa, mas não a ponto de gerar maiores resultados. Alguns filmes ficaram inacabados e poucos foram concluídos. O público desconhecía o trabalho realizado em seu próprio Estado e as bilheterias eram bastante fracas, desestimulando os cineastas. Um exemplo disto é o filme VENTO NORTE, de Salomão Scliar, o primeiro longa-metragem sonoro feito no sul, que estreou em 1952 sem muito prestígio de público.

No final da década de 50, a crise econômica aportava no cinema brasileiro. As leis de importação de filme virgem não beneficiavam a produção nacional. A força com que as grandes produtoras estrangeiras entravam no país e o advento da televisão também e-

ram fatores desestimulantes.

Nesta época, o Rio Grande do Sul restringia a sua produção cinematográfica quase que somente a documentários, os famosos cine-jornais, que eram projetados antes do filme em cartaz e que versavam sobre atualidades, turismo, etc. Faziam o papel que hoje, com maior precisão e atualidade, os tele-jornais fazem na TV. Havia várias produtoras de cine-jornais em Porto Alegre, mas a maior delas era a Cinegráfica Leopoldis Som. Segundo depoimento do cineasta Odilon Lopez, que participou da equipe da Leopoldis Som como cinegrafista:

"A CINEGRÁFICA LEOPOLDIS SOM, pode-se dizer que foi a METRO-GOLDWIN-MAYER do Rio Grande do Sul. Eles tinham laboratórios próprios, uma boa equipe de oito ou dez cinegrafistas, equipamentos bons, câmeras Arriflex e tudo. Era um sonho, para quem gostava de cinema, participar da equipe da Leopoldis Som, do Fleury Bianchi e do Derly Martinez, que eram os sócios. Eles tinham um cine-jornal, ATUALIDADES, que passava todas as semanas. Tinham uma grande equipe de vendas, então a Leopoldis Som se dava ao luxo de, de vez em quando, botar um assunto de meio minuto, de um minuto, matéria não paga no cine-jornal".¹⁰

Em 19 de dezembro de 1959 foi inaugurada a primeira emissora de televisão do Rio Grande do Sul, o Canal 5 -- TV Piratini, empresa do grupo Diários Associados. Com o aprimoramento da televisão, os cine-jornais de atualidades começaram a perder sua força. As produtoras então partiram para outras investidas.

Foi a Leopoldis Som que encontrou a fórmula que, em termos mercadológicos, funcionava muito bem. Em 1966, foi produzido um longa-metragem em 35 mm sobre a história da vida do cantor popular e tradicionalista gaúcho Vítor Mateus Teixeira, o Teixeira - nha.

Teixeirinha obtinha um grande sucesso com suas canções, tocadas nas rádios populares em todo o Estado e o público para seus filmes estava garantido.

Pela resolução nº 2.523, de 14 de junho de 1968, Jorge Babot Miranda, o então Diretor-Presidente do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul, o BRDE, que abrange os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, aprovou um convênio com o Instituto Nacional de Cinema para o desenvolvimento do cinema na região sul.

O INC, na verdade, foi um órgão que seguia a linha de governo pelo qual foi criado, ou seja, a proposta desenvolvimentista do cinema brasileiro previa uma produção de dimensões industriais, associação em co-produções com empresas internacionais e medidas modestamente disciplinadoras da penetração do filme estrangeiro. A tentativa não era de desenvolver o que havia de melhor no cinema brasileiro mas, com medidas paternalistas, dar prioridade àquelas propostas que melhor se adaptassem ao posicionamento governamental.

AO BRDE esta proposta coube como uma luva. Na linha desenvolvimentista que a política econômica da região vinha seguindo, a implantação de uma "indústria cinematográfica" era um projeto agradável para os olhos.

Havia na cidade de Porto Alegre produtoras cinematográficas bem equipadas e alguns artistas de agrado popular que levariam o público às salas de exibição, como o já citado Teixeira. Como fica claro no depoimento do Sr. José Campos, ex-Secretário da Fazenda do Estado do Rio Grande do Sul e, na época citada, o responsável por este projeto junto ao BRDE:

"... o objetivo do Banco era desenvolver, era criar novas atividades. Acreditou que nós pudéssemos ter uma indústria cinematográfica forte, que tinha chegado o momento do Rio Grande do Sul desenvolver uma indústria cinematográfica, talvez criar uma nova Hollywood".¹¹

Quando ao valor do financiamento, o cinema não representava quase nada perto dos demais investimentos do Banco, que atuava na área da indústria, na área da pesca e também no turismo. Ainda nas palavras de Campos:

"Esse negócio era tão pouco dinheiro! Na época, nós tínhamos grandes somas de recursos, financiávamos grandes empreendimentos, e isso não representava absolutamente nada para nós. Era pouco mais que meia dúzia de salários de técnicos".¹²

Ao BRDE cabia apenas a parte financeira, sendo que a análise técnica do projeto era feita pelo INC. Os filmes escolhidos eram, obviamente, de censura livre, com temáticas que agradassem a grandes camadas da população. O aspecto do retorno financeiro era bastante considerado, pois tratava-se basicamente de um projeto com fins comerciais, visando à criação de uma indústria no futuro.

A Cinegráfica Leopoldis Som já havia alcançado sucesso com seu CORAÇÃO DE LUTO e foi por este filão que se iniciaram os filmes do BRDE. Teixeira e o também compositor e cantor regionalista José Mendes revezavam-se em produções precárias. Outras temáticas, mais urbanas, também conseguiram apoio do Banco, sempre num misto de chanchada e melodrama, em que o básico era o popularesco. Conforme depoimento do cineasta Odilon Lopez:

"Então descobriram o filão que ia persistir em todos os filmes gauchescos, de ter um cantor, José Mendes ou Teixeira, ter um comico, uma mocinha que o cantor conquistava, e as histórias sempre giravam em torno disto, neste estilo".¹³

De acordo com a visão do Banco, o projeto não deu certo pelo aspecto gerencial das produtoras envolvidas. Os recursos eram mal administrados e o BRDE acabou perdendo dinheiro.

Foi realizada uma média de doze longa-metragens, sendo que um no Paraná, dois em Santa Catarina e o restante no Rio Grande do Sul.

Além destes filmes havia um foco de produção independente que trabalhava com a bitola 16 mm. Havia alguns grupos ligados a instituições como o Foto Cine Clube Gaúcho ou ao CEDIC - Centro

de Estudos e Divulgação Cinematográfica -, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul ou ao CECIN - Centro de Estudos Cinematográficos - da PUC/RS. Tanto o CEDIC quanto o CECIN foram extintos.

O Foto Cine Clube Gaúcho é uma instituição que funciona ainda hoje em Porto Alegre. Por ele passaram inúmeros cineastas que hoje integram o mercado de trabalho. O Clube persiste organizando cursos de cinema -- só que agora utilizando a aparelhagem de VHS, ao invés do Super-8 -- e fotografia. O cineasta Alpheu Godinho, que iniciou na década de 60 no Clube, relata:

"A maioria dos associados fazia aquele tipo de cinema que se chamava ÁLBUM DE FAMÍLIA. Era filmar crianças em casa, aniversários, coisas assim. Mas tinha um grupo pequeno que fazia cinema de ficção e também documentários".¹⁴

Este grupo foi crescendo e desligando-se do cinema dito "conservador", como diz Godinho, do Foto Cine Clube Gaúcho, e começando a fazer um cinema mais voltado para a realidade social.

Influenciado pelo neo-realismo italiano e pelo cinema francês (em especial pelos filmes de Jean-Luc Godard), esse grupo realizou uma série de filmes, chegando a participar dos Festivais do Cinema Amador, promovidos pelo Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro. Nesses festivais Godinho foi premiado por duas vezes com O MARGINAL, em 1962 e HOJE, O SUSTO ELETRÔNICO, em 1969.

Os filmes eram feitos de maneira independente, realizados através de mutirão, em que os cineastas se cotizavam para pagá-lo. Na sua maioria eram mudos, pela dificuldade, principalmente financeira, de sonorização.

Afora festivais, este grupo conseguiu, com o auxílio da Secretaria de Educação, montar uma sala de exibição nos fundos do Teatro São Pedro, em Porto Alegre, onde projetavam seus filmes, ministravam cursos e ainda promoviam a exibição de filmes de arte. Esta sala foi denominada, carinhosamente, de CINEMA DE BOLSO.

Alguns integrantes deste grupo, com o surgimento do Super-8 passaram a utilizar esta nova bitola, outros se profissionalizaram

em 35 mm e ainda uma outra parte parou de fazer cinema.

"Hoje, a grande maioria destes filmes demonstra uma forte influência do experimentalismo das produções européias que na época competiam de igual para igual com os filmes americanos nos lançamentos semanais da cidade. Tudo isso mais acentuados modismos divulgados pelo Cinema Novo e o emergente tropicalismo gerou um lote de filmes difíceis e que pouco foram vistos. Com isso, seus rastros se perderam e sua história fica problemática de ser contada. Reflexos de uma época repressiva, as obras da geração dos 'anos 60' ainda estão por ser descobertas e revalorizadas. Vinte anos depois elas permanecem como uma incógnita, mais na lembrança do que na tela".¹⁵

A movimentação cinematográfica em Porto Alegre na década de setenta era bastante restrita a uns poucos que decidissem pelo tom popularesco de seus filmes ou hermético de seus ensaios experimentais. A primeira opção levava o cinema ao grande público de Porto Alegre e também ao interior, mas eram filmes que não traziam em si mais do que uma história que fizesse rir ou chorar. Não inovavam na linguagem cinematográfica, não atingiam o público jovem, os estudantes e os profissionais liberais que ansiavam por novas conquistas. Os filmes mais intelectualizados, por sua vez, ficavam restritos a um pequeno grupo e também não cumpriam a função que é do cinema: chegar ao público.

O Super-8 entrou nesta brecha deixada pela própria produção gaúcha. Veio assumir um espaço que não estava sendo preenchido por ninguém. Um cinema que falava de coisas atuais, que estavam acontecendo e com as quais o público, principalmente o público jovem, se identificava imediatamente.

1.3 - Referências Bibliográficas e Notas

1. BERNARDET, Jean-Claude et alii. Anos 70; cinema. Rio de Janeiro, Europa, 1980. p. 98.
2. XAVIER, Ismail et alii. O desafio do cinema. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. p. 54.
3. BERNARDET, op. cit., p. 15.
4. RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, estado e lutas culturais; anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983. p. 53.
5. ibidem, p. 90.
6. "A Lei da Remessa, datada de 1962, tornava obrigatório o recolhimento de parte do imposto de renda relativo à exploração de filmes estrangeiros para a produção de filmes em que deveriam associar-se produtores brasileiros e companhias estrangeiras. O depósito efetuado seria incorporado como receita do INC". (RAMOS, op. cit., p. 61)
7. RAMOS, op. cit., p. 61.
8. ibidem, p. 139.
9. ibidem, p. 144.
10. Entrevista com ODILON LOPEZ concedida a Flávia Seligman em 1988 (informação verbal).
11. Entrevista do Dr. JOSÉ CAMPOS concedida a Flávia Seligman em 1988 (informação verbal).
12. Entrevista com ODILON LOPEZ concedida a Flávia Seligman em 1988 (informação verbal).
13. Entrevista com ODILON LOPEZ concedida a Flávia Seligman em 1988 (informação verbal).
14. Entrevista com ALPHEU GODINHO, concedida a Flávia Seligman em 1989 (informação verbal).
15. BECKER, Tuio. 1968; batendo na tela. Jornal Universitário, Porto Alegre, Jun./Jul. 1988. p. 8.

2. O SURGIMENTO DO SUPER-8

"O super-8 nasceu para o lazer da classe média. Se nós inventamos de fazer algo cultural nessa bitola é porque não existimos mesmo. Não adianta mesmo sermos sérios, pois não nos irão considerar do mesmo jeito".¹

A bitola Super-8 surgiu no mercado mundial em 1965, criada pela Kodak, numa tentativa de difundir e popularizar a prática cinematográfica. Este novo equipamento surgiu com uma técnica prévia, de utilização bastante simplificada e um custo menos elevado, o que faria dele, por estes dois motivos, mais acessível do que os equipamentos cinematográficos disponíveis na praça.

O Super-8 foi uma substituição ao já existente 8 milímetros. O 8 mm era um negativo de bitola 16 mm utilizado duas vezes. Primeiro filmava-se de um lado da emulsão e depois do outro. Quando o filme ia para o laboratório para ser revelado, fazia-se um corte longitudinal no mesmo, emendando-se posteriormente as duas partes.

Devido ao corte, o fotograma ficava com uma largura um pouco menor que oito milímetros.

O Super-8 por sua vez, já possuía um quadro com oito milímetros de largura, o que proporcionava um aproveitamento maior do mesmo.

Em termos de lazer e entretenimento familiar, a bitola Super-8 funcionou nas décadas passadas como o vídeo doméstico funciona hoje. Guardando as devidas proporções, era uma maneira de registrar cinematograficamente festas e viagens. Destinado à classe média consumidora, tanto o equipamento, quanto o negativo e a revelação eram acessíveis e, em termos técnicos, eram de fácil manuseio, tanto quanto aparelhos de fotografia.

Embora algumas câmeras possuíssem uma certa sofisticação, efeitos tais como "fade", sobreposição de imagens, e mesmo alguns cineastas experimentassem em suas produções filtros ou lentes diferentes, o equipamento era geralmente bastante simples. Havia câmeras de Super-8 que se igualavam, no mecanismo de manuseio, a uma máquina fotográfica do tipo "instamatic", praticamente automáticas, bastando ao usuário acioná-las.

"No representan en modo alguno una revolución en la cinematografía de aficionado, sino una evolución en la utilización más racional de la película de 8 mm de anchura.

Mediante la reducción de las dimensiones de las perforaciones y modificando la posición de las mismas en relación con la imagen, se ha logrado poder dedicar a esta última una superficie mucho mayor"².

A aceitação da bitola Super-8 no Brasil foi rápida, proliferando cursos que visavam a ensinar desde como se manuseava uma câmera, até aprofundar-se um pouco mais na técnica e linguagem cinematográficas.

Outro fator que popularizou o Super-8 foi a facilidade de visualização do produto final. O negativo era adquirido em casas de material fotográfico e, depois de filmado, era revelado e voltava em pouco tempo às mãos do usuário. A projeção era feita em equipamentos igualmente domésticos. Para efetuar a realização cinematográfica em Super-8, necessitava-se então de um equipamento mínimo: uma câmera, um projetor, uma coladeira e um editor.

"Una imagen de mayores proporciones ofrece más posibilidades en la toma de vistas y en la proyección. A este adelanto hay que añadir la facilidad de la colocación de la película. que ahora puede expenderse en un cargador, al empleo generalizado de un micromotor eléctrico para el arrastre de la película, la regulación automática del diafragma mediante un exposímetro acoplado, y la presencia (en la mayoría de cámaras) del objetivo de focal variable combinado con el visor reflex."³

O negativo utilizado no Super-8 também era de fácil manejo. Vinha dentro de um cartucho adaptável na câmera, não necessitando, como nas outras bitolas, de um ambiente escuro para ser colocado.

A Kodak, maior fabricante de filme Super-8 (a Fuji fabricava o filme Single-8, que era basicamente a mesma coisa com uma menor definição de cor) apresentava a alternativa "Ektachrome", que vinha em duas modalidades, ASA 40, com pouca sensibilidade,

que servia para filmagens à luz solar e o ASA 160, quatro vezes mais sensível que o anterior e que se adequava mais à luz artificial. Esta maior sensibilidade do filme de 160 ASA acarretava uma maior granulação no resultado final. Por sua vez, quando a opção era utilizar o ASA 40, de maior definição de cor em filmagens interiores, era preciso compensar a baixa sensibilidade com uma maior quantidade de luz artificial.

A fotometragem utilizada no Super-8 era geralmente acusada na marcação do fotômetro automático, embutido na própria câmera. A sensibilidade dos filmes de Super-8 tornava-se às vezes problemática. Quando a luz era insuficiente, precisava-se abrir todo o diafragma, o que diminuía consideravelmente a profundidade de campo do quadro.

Havia também a possibilidade de montagem destes filmes, utilizando-se pequenos editores, uma coladeira e fita adesiva especial.

O advento das câmeras sonoras propiciaram que estes experimentos em cinema se tornassem cada vez mais próximos do cinema comercial.

"Durante más de un cuarto de siglo de existencia, el material de 8 mm se ha venido beneficiando constantemente de múltiples perfeccionamientos, y ha contribuido a poner la cinematografía de aficionado al alcance del mayor número de personas posible. La fórmula SUPER-8, nacida en 1965, se ha beneficiado de los progresos logrados anteriormente. Las cámaras de funcionamiento casi automático, de fácil manejo de que disponemos actualmente, son frutos de estudios y experimentos continuos. El material SUPER-8 es, innegablemente el más perfeccionado y más completo de los que están a la disposición de los cineístas aficionados".⁴

2.1 - Os Limites da Experimentação

"Eu acho muito parecido o que falam do vídeo com o que falavam do Super-8, e o Super-8 é

cinema. Então, assim como dizem que vídeo não é cinema porque não dá pra fazer plano geral, diziam a mesma coisa do Super-8, que o Super-8 não dá pra fazer plano geral. Eu acho assim: dá pra fazer plano geral. Tu não podes exigir que as pessoas assimilem a quantidade de informações que tem num plano geral em 35 mm. Então em um plano geral de 35 mm tu colocas vinte pessoas e dá para identificar as vinte. Um plano geral em Super-8 é com cinco pessoas, mas é um plano geral, cumpre o mesmo papel estético de um plano geral".⁵

Seguindo esta lógica, os limites do Super-8 encontravam-se mais na precariedade do equipamento (que originalmente não fora feito para atender ao cinema artístico, mas sim para registros domésticos), na revelação mal feita e no problema do som.

Os filmes eram feitos no positivo. Não havia negativo e muito rara era a possibilidade de se tirar cópia. Quando isto acontecia, a cópia perdia sensivelmente a qualidade.

Esta cópia única apresentava diversos problemas. Muitas vezes a péssima qualidade de revelação fazia com que dois rolinhos filmados com o mesmo equipamento e nas mesmas condições de luz, retornassem ao realizador com definições de cor diferentes.

Na montagem manuseava-se a cópia única e cada projeção encarregava-se de reduzir um pouco mais a qualidade da mesma.

O som era bastante problemático. Poder-se-ia utilizar o "som direto", captado por um microfone embutido na própria câmera, que no entanto não saía "limpo", nem tampouco em sincronia com a imagem. Optando-se pela dublagem, esta era feita em circunstâncias rudimentares, em estúdios improvisados, o que era um pouco melhor, mas também não garantia a clareza e a sincronia.

O filme Super-8, conservadas as devidas condições, deveria teoricamente apresentar maior durabilidade que uma fita de vídeo-cassete. Como isto não acontecia, o Super-8 tinha um tempo determinado de vida.

2.2 - O Super-8 no Brasil

A utilização do Super-8 facilitou e provocou o surgimento de inúmeros cineastas em todo o país. Alguns atuando de maneira isolada e outros, atuando em conjunto, formaram grupos que partiam para a realização, para a organização de festivais e mostras e também para discussões a respeito de cinema.

Alguns ciclos de filmes em Super-8 surgiram nesta época -- como é o caso do ciclo em Porto Alegre. Cineastas trabalharam nesta bitola em São Paulo, no Recife, no Rio de Janeiro, em João Pessoa, em Salvador. Vamos detalhar alguns dos trabalhos mais significativos.

2.2.1 - O Super-8 em São Paulo

São Paulo foi um grande centro difusor da bitola Super-8, principalmente na figura do cineasta Abrão Berman. Porém, até o ano em que consta em nossa pesquisa, não chegou à produção de longa-metragens nesta bitola, como ocorreu em Porto Alegre.

Nos anos 70 apareceram vários cursos de cinema em São Paulo que se utilizavam da bitola Super-8.

Essa bitola também era utilizada pelas agências de propaganda para a prestação de serviços de audiovisuais, que até então eram feitos com slides.

Em 1972, Berman e Maria Luiza Alencar formaram o GRIFE, Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais. Um dos objetivos do GRIFE era a realização de audiovisuais, porém no horário noturno eram ministradas aulas de cinema utilizando a Super-8.

Como conseqüência destas aulas, foi realizado em agosto de 1973, pela primeira vez, o SUPERFESTIVAL NACIONAL DE SUPER-8, no Teatro São Pedro, contando com o apoio da cadeia de lojas de material fotográfico FOTÓPTICA.

A relação entre a prática do Super-8, a difusão por meio de festivais e o consumo de equipamentos é mais do que óbvia. Graças

ao fato de o amador de cinema poder praticar mais facilmente o Super-8 do que o 16 ou 35 mm, a idéia de sua realização era vendida assim como as máquinas de fotografar e igualmente divulgada por revistas tradicionalmente vinculadas à fotografia.

"Pelos dados obtidos em São Paulo, a comercialização do Super-8 limita-se à:

- comercialização em escala reduzida de filmes de prestação de serviços, particularmente aqueles realizados anteriormente por meio de slides;
- comercialização da prática do Super-8 por meio de escolas especializadas;
- comercialização de equipamento cujo consumo é impulsionado por estas escolas;
- e, finalmente, comercialização de filmes estrangeiros reduzidos para Super-8, e geralmente montados de forma condensada (a Equifoto e a Walt Disney Productions apresentam em seu acervo cinquenta e seis filmes, grande parte desenhos animados. Os títulos de alguns denunciam a condensação ou simples corte: 'Pinocchio e a Baleia', ou 'Bambi e os Amores de Verão'. Os filmes são anunciados como sendo 'a cores, sonoros ou mudos e com 200 pés', pela Revista Íris nº 275, junho de 1975)".⁶

Além do festival organizado pelo GRIFE, outros festivais de Super-8 proliferaram pelo país. As Jornadas de Cinema de Salvador, desde o seu início, incluíam o Super-8 como uma das bitolas concorrentes. O Festival de Cinema de Gramado continha o Festival de Super-8 de 1977 até 1989.

No III Festival Nacional de Curta-Metragem, realizado pela Aliança Francesa do Rio de Janeiro, entre 21 e 25 de junho de 1976, foi programada uma sessão especial de filmes Super-8 premiados anteriormente no Cine Clube do Hotel Méridien.

Havia também o Festival Nacional do Filme Super-8 realizado em Campinas, São Paulo, promovido pelas seções de Cine Clube e Cinema Experimental do Centro de Ciências, Letras e Artes da Prefeitura Municipal. Esse Festival abrigava diversos realizadores e distribuía, além de prêmios em dinheiro, prêmios em equipamento, com o apoio da Prefeitura Municipal de Campinas e firmas como a

Yashica, Kodak e outras, que tinham interesses comerciais no evento. Seguem trechos do regulamento do Festival:

"Estimular a formação e o desenvolvimento de profissionais criativos para um mercado de trabalho novo e vário (cinema, TV, publicidade, informática e educação) e potencialmente promissor como é o do Brasil, onde ainda muito tem que ser feito no campo da informação e da comunicação".⁷

Por iniciativa também de Abrão Berman, a TV2 Cultura, de São Paulo, criou um programa dedicado ao Super-8, denominado AÇÃO SUPER-8. A série começou a ser produzida em janeiro de 1975 e estreou em 08 de março do mesmo ano, sendo apresentada aos sábados, às 15h 30min.

O programa, com trinta minutos de duração, constava da exibição de alguns filmes ou trechos de filmes, entrevistas com realizadores, pequenas seções como o noticiário NOVAS DO SUPER-8, respostas a cartas dos telespectadores e explicações sobre o manuseio correto de filmadoras, iluminação, trucagem, sonorização, filtros e lentes. Algumas vezes eram incluídas entrevistas feitas exclusivamente para o programa com realizadores, atores, críticos e mesmo com o público. O programa fazia também a cobertura dos diversos festivais.

2.2.2 - O Ciclo de Pernambuco e a Jornada da Bahia

O Ciclo de Super-8 de Pernambuco é considerado tão importante para a cinematografia daquele estado quanto o ciclo de filmes mudos, o chamado CICLO DO RECIFE, nos anos 20.

Na década de 70 um grupo de cineastas deu início a uma produção considerável na bitola Super-8. Participaram de festivais, promoveram mostras e sobreviveram enquanto o Super-8 sobreviveu.

"O Movimento Super-8 começou no Recife -- com esse caráter de movimento -- em 1973, quando uma delegação de cineastas pernambucanos participou da II Jornada Nordestina de Curta-Metragem, realizada em Salvador, de 8 a 14 de setembro, desse ano".⁸

Uma das bases do Ciclo de Pernambuco foi o GRUPO DE CINEMA SUPER-8 DE PERNAMBUCO, um grupo de pessoas que lutavam pelo desenvolvimento da bitola Super-8 no Estado. O Grupo foi fundado muito pela animação dos cineastas que participaram da Jornada da Bahia.

O interesse do grupo sempre foi o de "fazer cinema" e desenvolver o cinema pernambucano, independente da bitola. O Super-8, devido ao seu caráter acessível, tornou-se a bitola possível de utilização. Além dos inúmeros filmes realizados, o grupo organizou três festivais nacionais nos anos de 1977, 1978 e 1979, com participação de grande número de cineastas, principalmente vindos da Bahia.

A realização de filmes em Super-8 no Recife deu-se muito em função do acontecimento de festivais, assim como os filmes gaúchos devem muito à oportunidade de participar do Festival de Gramado.

As universidades também tiveram papel determinante, pois destinavam verbas para a prática cinematográfica e, através de sua estrutura, congregavam profissionais e auxiliavam na realização de festivais e mostras.

O fim do ciclo de Super-8 em Pernambuco teve motivos bem parecidos com o fim do Super-8 no resto do país, como o aparecimento do vídeo-cassete e a substituição da aparelhagem de Super-8 por este, com conseqüências drásticas, como o fim dos festivais da antiga bitola e o desaparecimento dos cursos.

A Jornada de Curta-Metragem da Bahia começou em 1972, coordenada pelo cineasta Guido Araújo, com o nome de I JORNADA BAHIANA DE CURTA-METRAGEM e depois passou a chamar-se JORNADA NORDESTINA.

Este festival não fazia restrições quanto à bitola dos filmes apresentados e inúmeros filmes em Super-8 pernambucanos foram mostrados ao público durante a Jornada.

Em 1979, na VIII Jornada -- aí já em caráter nacional -- Brasileira de Curta-Metragem, realizada de 8 a 14 de setembro em João Pessoa, na Paraíba, Guido Araújo decidiu restringir os filmes exibidos às bitolas 16 e 35 mm, o que ocasionou uma grande queda na produção de Super-8 do Recife.

2.3 - Referências Bibliográficas e Notas

1. Entrevista com NELSON NADOTTI concedida a Flávia Seligman em 1988 (informação verbal) .
2. BAU, N. La Práctica del Super-8 . Barcelona, Omega, 1968. p.11.
3. ibidem, p.11.
4. ibidem, p.18.
5. Entrevista com CARLOS GERBASE concedida a Flávia Seligman em 1988 (informação verbal)
6. SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. (coord.). O Filme Curto, Pesquisa 1, Volume 1 . Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Informação e Documentação Artística - IDART Centro de Pesquisa da Arte Brasileira. 1980. p.187.
7. ibidem, p.192
8. MARCONI, Celso. Cinema, uma panorâmica; História Setorial de Pernambuco. Recife. ASA. 1986. p.18.

3. O INÍCIO DO SUPER-8 EM PORTO ALEGRE

"A câmera das famílias vai tornar-se instrumento de trabalho. A técnica ao alcance de todos. Milhões de cineastas? Vendem-se milhões de canetas, mas isso não faz um Rimbaud a mais, mas quantas cartas de amor ... Amanhã faremos cartas de amor em Super-8. Existirão os corvos, mas também as testemunhas e os sonhadores e também os revolucionários. Avante crianças do Super-8, às armas, é a revolução tecnológica".¹

Foi partindo de pequenas iniciativas individuais ou de grupos de amigos que o Super-8 em Porto Alegre passou da fase dos registros domésticos para filmes culturais. Não só em Porto Alegre, mas no resto do país e em todo o mundo, desde o seu lançamento, cineastas amadores e iniciantes encontraram nesta bitola uma alternativa para sua vontade de fazer cinema. Começou aí uma nova fase na história do cinema, uma fase que democratizou e popularizou a atividade cinematográfica. Conforme depoimento do cineasta Sérgio Silva, um dos primeiros superoitistas da cidade:

"A gente vinha fazendo uns filmes em 16 mm que se tornaram muito caros. Em 1968 eu comprei uma câmera de Super-8 e resolvi fazer filme. Fazer um filme realmente assim, com história, enredo, cenário, cenografia, figurino, tudo. Só que na bitola Super-8, porque saía muito mais barato. Daí gradativamente este Super-8 foi crescendo, porque o pessoal jovem, que vinha se agregando àqueles mais velhinhos, não tinha disponibilidade econômica de fazer os filmes. Então o Super-8 acabava sendo uma coisa barata, uma escola, uma formação de aprendizado de fazer cinema".²

Sérgio Silva realizou, em 1968, o filme SEM TRADIÇÃO, SEM FAMÍLIA, SEM PROPRIEDADE, um dos primeiros filmes em Super-8 feitos na cidade de Porto Alegre com esta preocupação artística.

A cidade encontrou adeptos da prática do Super-8 quase que imediatamente ao seu lançamento no mercado. O grande problema desde início foi a falta de integração dos diversos grupos que uti-

lizavam a bitola, o que impedia que essa atividade fosse vista com mais seriedade. O trabalho em Super-8 só passou a ser conhecido pelo público como um tipo de cinema alternativo a partir dos grupos CÂMERA-8 e HUMBERTO MAURO.

O GRUPO DE CINEMA HUMBERTO MAURO era formado por jovens universitários que iniciaram reunindo-se para discutir cinema. O grupo foi crescendo e começou a promover exposições de filmes nacionais, acrescidos de debates.

O HUMBERTO MAURO estabeleceu-se como produtor cultural da cidade, até que, do dinheiro proveniente das exposições, começou a realizar pequenos filmes em Super-8. Entre seus componentes destacava-se Nelson Nadotti, que já trazia uma experiência individual em realização de Super-8.

No ano de 1977 iniciou-se, paralelo ao Festival de Cinema de Gramado, o Festival do Filme Super-8, criado pela Comissão Coordenadora do Festival em conjunto com a FUNARTE. Em 1979 esta iniciativa foi encampada pela AGACINE -- Associação Gaúcha de Cinematografia -- que cuidou da sua organização e divulgação. Esse festival foi, durante algum tempo, uma porta que se abria para os cineastas amadores e em início de carreira, que se utilizavam da bitola Super-8 para a realização de seu trabalho.

Em 1978 ocorreu um fato pioneiro e desencadeador: O filme documentário HISTÓRIA, A MÚSICA DE NÉLSON COELHO DE CASTRO, dirigido por Nelson Nadotti e Sérgio Lerrer, fez uma curta temporada comercial na sala do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. Pela primeira vez em Porto Alegre o público saiu de casa para assistir a um filme em Super-8. As duas semanas que o filme ficou em cartaz, em temporada comercial, desencadearam um processo muito maior. Ali foi lançada a semente do ciclo do Super-8.

Formado por profissionais liberais, o GRUPO CÂMERA-8 realizava um trabalho cinematográfico diferente do HUMBERTO MAURO, produzindo documentários sobre artistas plásticos, etc.

Em 1979, alguns integrantes dos dois grupos uniram-se para

apresentar seus filmes em temporada comercial. Essa união repetiu-se por mais de uma vez e, a partir dessas exhibições, o Super-8 passou a ter outro conceito junto ao público e à crítica na cidade de Porto Alegre.

3.1 - O Super-8 vai ao Público

Em 09 de novembro de 1979 estrearam dentro do projeto (H) À MARGEM, na Sala Qorpo Santo do Teatro de Arena, em Porto Alegre, dois filmes em Super-8, BICHO HOMEM, de Tuio Becker e Cláudio Caccacia, integrantes do GRUPO CÂMERA-8, e MEU PRIMO, de Nelson Naddotti, Carlos Gerbase e Hélio Alvarez, do HUMBERTO MAURO.

"A exibição de MEU PRIMO e BICHO HOMEM significa a tentativa de consolidação do hábito de se assistir filmes Super-8 em Porto Alegre".³

Começou desta forma uma modalidade inédita de exibição comercial de filmes na cidade. A divulgação ainda era ineficiente, com exceção do Jornal FOLHA DA TARDE (atualmente extinto), que através de Tuio Becker, que trabalhava lá, noticiava os filmes. Poucos veículos de comunicação tocavam no assunto. O que funcionava mesmo era o sistema de "boca a boca", pelo qual quem assistia a um filme indicava a outras pessoas. Esse método era bastante eficiente numa cidade do tamanho de Porto Alegre.

Em dezembro de 1979, ocorreu o I Festival de Osório do Cinema Amador, no Balneário de Atlântida, pertencente ao município de Osório, RS. O festival, a princípio, abrangia filmes em Super-8 e 16 mm, mas como somente os primeiros foram inscritos, ficou restrito a essa bitola.

O Super-8 havia tomado definitivamente o lugar do 16 mm nas produções gaúchas e, como produções em 35 mm eram praticamente inexistentes, estes filmes eram o único cinema que era produzido em Porto Alegre.

Comprovada a competência dos grupos de superoitistas que mais se destacaram no período, os vencedores do Festival foram

MEU PRIMO e OS FAMILIARES, este dirigido por Sérgio Silva.

De 10 a 14 de fevereiro de 1980, alguns filmes gaúchos participaram em Curitiba, PR, do Festival Abertura 8 -- I Mostra Super-8 da Região Sul, realizada em conjunto pela Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte do Paraná, Museu da Imagem e do Som do Paraná, Associação Brasileira de Documentaristas -- Seção Paraná, Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano e Teatro Guaíra.

A premiação dos filmes gaúchos foi a seguinte: MEU PRIMO dividiu com outros filmes a premiação nas categorias "destaque", "direção" e "roteiro" e o ator Pedro Santos, protagonista do filme, foi premiado na categoria "interpretação"; OS FAMILIARES ficou também na categoria "destaque" e também nas de "produção" e "fotografia". Foram premiados ainda VIDAFILME e UM DOLOROSO AMOR, ambos dirigidos por Nelson Nadotti e MOVIMENTO DOS BARCOS, de Tuio Becker.

Durante o período que abrange as décadas de setenta e oitenta, em que o Brasil saía aos poucos da ditadura e da repressão, e que o "milagre econômico" já havia caído por terra, o Super-8 era certamente a forma mais livre e acessível de fazer cinema. Livre, pois não se fazia necessário nenhum vínculo com órgãos estatais ou grandes empresas para a obtenção de financiamento. Livre também porque não exigia nenhum processo rígido de produção, exibição e comercialização, como em filmes de bitolas comerciais. No Super-8 o realizador é o responsável por quase todas as funções (já para o final do ciclo houve uma experiência de um trabalho com funções definidas, no filme INVERNO, que será tratado em capítulo posterior), bem como pela sua exibição em caráter comercial ou não. O realizador é o dono do filme.

Não só o cinema buscava uma "saída", mas todo um grupo que entrava nos anos 80 com vinte e poucos anos. Foi com este grupo que o Super-8 bateu. Rosângela Meletti, ex-integrante do GRUPO HUMBERTO MAURO fala da escolha pelo Super-8:

"Era o Super-8 por vários motivos: um, era mais barato, era mais fácil e tinha toda a linguagem jovem, dinâmica e leve. E também, porque no mundo inteiro, o Super-8 estava acontecendo há muito tempo, e sendo utilizado por pessoas da nossa idade, por gente com a nossa cabeça e porque representava mesmo a linguagem paralela. Uma produção paralela mesmo, um mercado paralelo para gente paralela".⁴

Este tipo de produção cinematográfica mostrou-se viável para aqueles que queriam criar um ritmo de trabalho.

Em março de 1980, este "cinema paralelo" ganhou uma sala especial para sua exibição. Foi mais uma tentativa de colocar o público de Porto Alegre em contato com o movimento cinematográfico que estava surgindo. Por iniciativa do jornalista Carlos Schmidt e da publicitária Aiko Schmidt, foi criado o PONTO DE CINEMA, no Centro Municipal de Cultura, com a proposta de ser a primeira sala permanente de cinema paralelo no Brasil.

"O Ponto de Cinema mostrará sempre aos sábados e domingos filmes em Super-8 e 16 mm, cada vez mais numerosos e de boa qualidade, mas que não tinham possibilidade de serem apreciados pelo grande público. Desta maneira o Ponto de Cinema contribuirá para a divulgação destes trabalhos, abrindo aos produtores independentes um novo mercado ...".⁵

Com a posterior exibição dos longas em Super-8 em salas teatrais (O Clube de Cultura e o Teatro da Associação Israelita) e depois com o fim do Super-8, o Ponto de Cinema passou algum tempo fechado, reabrindo após em outro local como uma espécie de cine-clube, promovendo ciclos de filmes de arte e filmes estrangeiros.

A grande chance de mostrar os filmes feitos em Super-8 era mesmo o Festival de Gramado, quando os superoitistas tinham um contato quase que único com cineastas do centro do país.

Em 1980, Carlos Gerbase e Nelson Nadotti levaram à Serra Gaúcha o média-metragem SEXO E BEETHOVEN. Adaptado do conto O ENCONTRO E O CONFRONTO, de Rubem Fonseca. Por causa de uma cena de sexo,

o filme sofreu cortes da censura de mais ou menos um minuto e meio. A polêmica criada em torno dos cortes de certa forma auxiliou na publicidade do filme, pois a época era propícia para quem desejasse brigar contra a censura.

SEXO E BEETHOVEN foi premiado como melhor filme gaúcho pela Kodak no Festival de Gramado de 80 e, no dia 17 de setembro do mesmo ano, estreou, novamente ao lado de um filme de Tuio Becker, CONTOS NEURÓTICOS, no Studio Flávio Del Mese, conseguindo um considerável sucesso de público, em um programa que tinha o nome de CINEMA LIBERADO.

O título CINEMA LIBERADO obteve um forte apelo junto ao público, pois temas ligados a sexo causavam polêmica e despertavam curiosidade. As 140 poltronas do Studio permaneceram lotadas durante toda a temporada.

CONTOS NEURÓTICOS é dividido em dez esquetes, de uns três minutos cada, com variações sobre o tema da auto-satisfação sexual. Becker traduz ao pé da letra expressões populares como "descascar o abacaxi", "entubar as bracholas", "meter a cara no mato", etc.

Em SEXO E BEETHOVEN, Nadotti e Gerbase permanecem trabalhando com a personagem jovem, uma vez que em MEU PRIMO a personagem também era jovem, porém o tema era completamente diferente. SEXO E BEETHOVEN mostra dois estudantes que encontram duas garotas de programa e o relacionamento entre eles. O cineasta Tuio Becker comentou esta temporada comercial:

"Eu acho que este tipo de atividade entusiasma - mou eles bastante, ou pelo menos criou um mecanismo, um canal para divulgar o Super-8 e para colocar o Super-8 como expressão, não como filminho de aniversário, aqueles tradicionais de Super-8, mas como existia um público disposto a pagar para ver o que existia aqui".⁶

Toda essa movimentação inicial, os festivais -- além de Gramado, Osório e Curitiba, o Super-8 brilhou no Festival GRIFE, em São Paulo e na Jornada de Cinema da Bahia --. as exibições comerciais com sucesso de público, associadas à fase extremamente fér-

til para o estabelecimento de uma produção cultural paralela à produção comercial, incentivou Nelson Nadotti a que, junto com Giba Assis Brasil, desse início a um projeto ousado: um longa-metragem em Super-8.

3.2 - Referências Bibliográficas e Notas

1. POLAC, Michel, apud BECKER, Tuio. Jornal Folha da Manhã, 11 de dezembro de 1979.
2. Entrevista com SÉRGIO SILVA, concedida a Flávia Seligman, Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
3. Jornal Folha da Tarde, Porto Alegre, 21 de novembro de 1979.
4. Entrevista com ROSÂNGELA MELLETTI, concedida a Flávia Seligman, Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
5. Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 15 de março de 1980.
6. Entrevista com TUIO BECKER, concedida a Flávia Seligman, Porto Alegre, 1988 (informação verbal).

4. DEU PRA TI, ANOS 70, UM RISCO NO CÉU

"Lá por setembro de 1979 começaram a aparecer em Porto Alegre as pichações 'Deu Pra Ti, Anos 70' e era uma grande sacada aquilo ... tinha a gíria 'deu pra ti', que tinha surgido há pouquíssimo tempo, com um significado nosso que é chega, pára, deu pra ti. Quando alguém tava falando demais: 'Tá, deu pra ti!' E realmente 'Deu Pra Ti, Anos 70' significava que ninguém agüentava mais os anos 70. Vamos partir para outra, vamos para uma coisa nova".¹

4.1 - A Porto Alegre dos Anos 70, o Público e os Realizadores

O ciclo do cinema Super-8 não aconteceu em um momento isolado da produção cultural de Porto Alegre, mas sim fez parte de um momento específico, onde a produção cultural da cidade -- e do país -- estava tomando rumos diferentes. A época era propícia para que fossem desenvolvidas novas alternativas culturais. A ditadura militar não mais tão repressiva, no início dos anos 80, permitia que novas tendências aflorassem e, por outro lado, incentivava o estilo determinado de cultura que mais lhe convinha, como vimos no caso do filme histórico na produção cinematográfica.

"É exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais".²

Heloisa Buarque de Hollanda explica no livro Impressões de Viagem o significado do termo "marginal" como sendo "alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado".

Porto Alegre acompanhou o resto do país -- principalmente Rio de Janeiro e São Paulo -- neste tipo de manifestação artística.

A taxa de "alternativo", ou de uma arte não empresarial na realidade de Porto Alegre, enquanto centro de produção cultural não quer dizer muita coisa, pois raras foram (e ainda são) as manifestações culturais realizadas na cidade que possam ser denominadas empresariais. Na verdade, a falta de recursos sempre deu às manifestações culturais de Porto Alegre o rótulo de alternativas. Os grupos que realizavam estes eventos culturais, porém, faziam questão de se auto-denominar alternativos. Tratava-se de um fenômeno nacional, era além de tudo moda.

Como grupos novos que estavam surgindo, não provinham do movimento estudantil dos anos 60, não tinham ligações com as temáticas desenvolvidas nos anos anteriores e descobriram suas próprias temáticas. O tema básico destas manifestações, tanto no teatro, como na literatura, na música e no cinema, era a experiência de vida de seus participantes. Tratavam do dia-a-dia, da vida de cada um.

"... é a poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado. É a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados, e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce esse caráter de momentaneidade".³

Na música houve um incentivo para a música urbana através de um movimento chamado MPG - Música Popular Gaúcha -. Aqui também os músicos passaram a falar de uma realidade cotidiana da cidade. Entre outros, fizeram parte deste movimento os músicos Nei Lisboa e Néelson Coelho de Castro. Nei compôs a trilha de DEU PRA TI, ANOS 70 e mais tarde do filme VERDES ANOS. Em VERDES ANOS aparece também uma música de Néelson.

O teatro apresentou o surgimento de novos grupos como o VENDE-SE SONHOS e o FALTOU O JOÃO. O VENDE-SE SONHOS estreou em 1980 a peça SCHOOL'S OUT, que relatava a trajetória de um grupo de jovens pela escola, do segundo grau até o vestibular, tratando tudo com muito humor.

Havia também a literatura alternativa, livros mimeografados, vendidos de bar em bar pelos próprios escritores. Eram poesias que falavam também do dia-a-dia dos poetas.

Algumas rádios como a CONTINENTAL AM e a Rádio BANDEIRANTES FM (depois denominada IPANEMA) dedicavam-se a este tipo de público, tocando músicas que não apareciam em outras emissoras, fazendo entrevistas e promovendo discos e shows alternativos.

A TVE, Televisão Educativa, criou dois programas que visavam a esta temática, QUIZUMBA e PRA COMEÇO DE CONVERSA, também com questões voltadas para o público jovem.

Estas manifestações artísticas criaram seu próprio circuito, não dependendo da chancela oficial, quer do Estado ou de empresas privadas. Neste circuito de produção artística, público e realizadores misturavam-se, pertencendo quase todos a um mesmo grupo sócio-cultural.

O elo entre público e realizadores das manifestações culturais acima citadas é bastante forte, uma vez que ambos faziam parte de um mesmo grupo, de uma mesma geração. Grupo este privilegiado sob o ponto de vista social, pois era pertencente às classes superiores, com acesso à universidade e a uma boa formação educacional. Estes jovens, sem a necessidade básica de garantir seu sustento, podendo contar, na maioria das vezes, com o auxílio paterno, viveram um grande período de adolescência. Foi possível a eles desenvolverem as mais diversas gamas de experiência, entre elas a arte, sem a preocupação de um retorno financeiro, que aliás inexistia em qualquer começo.

A ligação com o público era bastante clara, uma vez que o tema básico era a realidade e esta realidade era comum a ambos. O público se identificava e reconhecia no teatro, no cinema, na música o seu cotidiano, os problemas que passava, suas alegrias, enfim, uma experiência de vida que nada mais era que a sua própria. E, mais importante, era a primeira vez que se discutia com um grupo específico os seus próprios problemas. Discutia-se a escola com estudantes, a universidade com universitários, a maco-nha com pessoas que provavelmente já haviam experimentado, enfim, os assuntos ao mesmo tempo em que não eram novidade na vida do grupo, eram novos em apresentações artísticas. Tudo isto propiciou a criação de um segmento cultural com um público específico.

"Cria aquele negócio: Tu vêes a realidade refletida através de um filme, que tu tinhas visto no teatro, com as pessoas que de repen

te aparecem em comerciais. Criou assim uma pequena mitologia, um 'star system' assim, que tu já identificavas o Pedro Santos com isto, a fulana como aquela outra coisa, o outro como o sacana da história".⁴

O fato deste grupo de jovens pertencer a uma classe social com um determinado poder aquisitivo permitiu que este circuito de manifestações culturais fosse adiante, pois as pessoas tinham condições de freqüentar cinemas, teatros, shows, comprar livros, viajar, enfim, compartilhar uma série de experiências comuns.

"... o fato é que se está discutindo o problema de experiências mais ou menos comuns, partilháveis, que permitem um nível de interação específico. Falar-se a mesma língua não só exclui que existam grandes diferenças no vocabulário, mas que significados e interpretações diferentes podem ser dados a palavras, categorias ou expressões aparentemente idênticas".⁵

O Super-8 fez parte deste movimento, preenchendo um tipo de manifestação no nível da produção cinematográfica que até então não havia sido abordado.

"Eu acho que este tipo de filme, este Super-8, entrou neste espaço, nesta brecha que existe em todo o mundo. Casualmente ocorreu aqui. Em São Paulo também existia na época. Se tu fores pegar aquela história de LIRA PAULISTANA e tal, as pessoas iam para se encontrar, para curtir. Eu acho assim, é um outro universinho de cinema".⁶

As manifestações culturais transformavam-se em encontros festivos também, pois a maioria das pessoas presentes se conheciam, se não da universidade ou do colégio, dos bares, das manifestações estudantis. Tratava-se de um público específico, mas nem por isto restrito. Um público carinhoso com aquilo que lhe dizia respeito e talvez venha daí o sucesso destas manifestações artísticas.

4.2 - A Produção de um Longa-Metragem

O Super-8 já estava com meio caminho andado em Porto Alegre.

Já havia provado que: 1º era possível a realização pelos custos acessíveis de equipamento, material sensível e laboratórios, o que não ocorria em outras bitolas; 2º havia pessoas interessadas em trabalhar com maior profundidade e profissionalismo nesse tipo de cinema; 3º existia um público interessado e ávido por novas opções culturais e o Super-8 apresentava-se como uma nova opção. Era um espetáculo alternativo e, principalmente, próximo, pois era feito para um público determinado, por participantes deste grupo.

A utilização da bitola Super-8 não foi praticamente uma escolha. Era o único material disponível na época, por ser acessível financeiramente e Nadotti já havia provado que poderia utilizá-lo com inegável talento.

Giba e Nadotti começaram a escrever pequenas histórias sobre a década de 70, sempre com um enfoque próprio: a década que passou vista com os olhos de quem a viveu.

"... Nelson Nadotti, de 23 anos, e Giba Assis Brasil, de 24, realizaram um meticoloso levantamento de sua geração que a historiografia tem rotulado de frustrada, reprimida e amordaçada. Dispostos a resgatar a memória dos jovens que cresceram e viveram em Porto Alegre durante os anos 70, Giba e Nadotti acabaram fazendo uma identificação minuciosa da linguagem, das preferências musicais e das normas de comportamento das pessoas que em abril de 1964 não tinham mais que nove anos de idade, para concluir exatamente o contrário do que se tem escrito: 'hoje as pessoas são menos griladas, mais livres e de certa forma até mais politizadas'.⁷

As pequenas histórias acabaram formando um roteiro de um longa-metragem chamado DEU PRA TI, ANOS 70 e como a palavra de ordem da época era a de "não ter medo de apostar na novidade, os dois cineastas resolveram aprender enquanto praticavam. No caso de Giba este aprendizado era muito maior, pois era a primeira vez que ele participava da realização de um filme.

A estrutura inicial do roteiro compreendia duas histórias, uma que se passava no final de 1979 e outra composta por flashes que

percorriam toda a década de setenta. Havia duas personagens principais que eram o fio condutor da narrativa. A atriz Ceres Victora fazia a "Ceres" e o ator Pedro Santos (que já havia protagonizado MEU PRIMO e SEXO E BEETHOVEN, ambos de Nadotti) fazia o "Marcelo".

Foi montado para DEU PRA TI um esquema de produção bastante inédito para a época. Nelson Nadotti e Sérgio Lerrer (também oriundo do GRUPO HUMBERTO MAURO) começaram a filmagem "no escuro", como se diz, registrando o show de mesmo nome do cantor Nei Lisboa, em dezembro de 1979.

De janeiro a março de 1980, Giba e Nadotti foram desenvolvendo o roteiro baseados nas pequenas histórias que escreveram. A versão final ainda contou com a colaboração de Álvaro Teixeira, que anos mais tarde roteirizou o filme VERDES ANOS, de Giba e Carlos Gerbase.

O filme recebeu uma pequena ajuda de custo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o restante da verba necessária foi colocada pelos próprios realizadores. Pelo fascínio que este projeto representava e por realmente acreditarem na sua viabilidade, outros profissionais, iniciantes ou não, foram agrupando-se em torno do filme. Os atores chamados a participar, faziam parte de grupos teatrais com objetivos bastante similares aos do grupo do Super-8, como por exemplo os grupos VENDE-SE SONHOS, de onde vinha o ator Pedro Santos e FALTOU O JOÃO, de onde veio o cineasta Werner Schünemann, que fez uma ponta no filme.

As filmagens foram de maio a agosto de 1980. Nadotti operava a câmera (SANKIO, a mais moderna da época) e Giba gravava o som num gravador cassete para depois fazer a dublagem. Apesar de trabalharem com um filme "de época", não havia nenhuma preocupação rígida com a direção de arte, cuidava-se apenas do necessário. O importante é que as situações que recriaram a década de setenta pareciam tão reais e foram tão significativas para o público que se trouxessem qualquer erro de cenário ou figurino, este passaria despercebido.

Quando acabaram as filmagens, começou a montagem e esta foi até fevereiro de 1981, com uma pausa para conseguir mais dinheiro. Nesta pausa, Nadotti e Carlos Gerbase realizaram o filme AMOR SEM DOR, sobre doenças sexualmente transmissíveis, encomendado pelo médico Antonio Gerbase. AMOR SEM DOR ganhou o prêmio de Melhor Filme Técnico-Científico do Festival de Cinema de Osório, em 1980. Com o dinheiro do prêmio conseguiram finalizar o DEU PRA TI.

"A sonorização foi uma odisséia. Montamos um estúdio no quarto do Giba, na casa dos pais dele. Caixas de ovo e placas de isopor para criar a melhor acústica. Uma imensa parede de compensado nos separava dos atores grudados em dois microfones. Lá fora nós projetávamos o filme numa tela dentro da cabine de locução. Gravávamos tudo em cassete! E depois cruzávamos os dedos para mixar somente em duas pistas: ou voz e música, ou voz e ruídos! Mas a qualidade ficou bem acima do que se conseguia na época".⁸

O filme ficou pronto no tempo certo de inscrevê-lo no Festival do Cinema Super-8 de Gramado, em 1981.

4.3 - A História do Filme e Seus Personagens

"No cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda a força".⁹

DEU PRA TI, ANOS 70 conta, em fragmentos, a história da década de setenta. Não uma história oficial, mas a história da geração que viveu esta década. O filme, de quase duas horas de duração, foi previsto para contar duas narrativas. Com o filme pronto, a segunda narrativa mostrou ter ficado bem melhor que a primeira. Por isso, depois de inúmeras montagens, esta última foi ficando cada vez mais reduzida, até quase poder ser dispensada do filme. O enredo do filme tornou-se basicamente a segunda narrativa.

Originalmente, a primeira narrativa se passaria no final do ano de 1979 e mostraria os personagens que cresceram durante a década, como um "happy end".

A primeira cena serve de identificação. Dentro de um ônibus a personagem Ceres passeia por Porto Alegre, registrando os locais característicos freqüentados por pessoas da sua geração. Ceres passa por uma banca de revistas (a identificação do final da década) e nas manchetes lê-se: OS ANOS 70, A DÉCADA DA INFÂMIA, REVOLUÇÃO FRUSTRADA, O RECOMEÇO DO SONHO.

A segunda narrativa faz, em flash-back, um passeio pela década, mostrando através de situações características a vida que as personagens levavam e o modo como enfrentavam as situações propostas.

O primeiro flash-back mostra o Tri-campeonato do clube de futebol Internacional, que para Porto Alegre é a marca do ano de 1971. As personagens são adolescentes e a primeira referência é uma "reunião dançante", com músicas características da época. A seleção musical é fiel à reconstituição da época e emocionou o público provocando recordações. Cada flash é marcado por uma situação típica para dar referência ao ano em questão.

A história do filme segue sempre girando em torno de Ceres e Marcelo. A força de DEU PRA TI está nos personagens e as situações propostas servem como suporte para o desenvolvimento destes.

4.3.1 - A personagem cinematográfica e a identificação do público

A personagem cinematográfica em si é algo muito forte, que prende e emociona o espectador. Segundo a ótica de Paulo Emílio Salles Gomes, o seu desenvolvimento está basicamente vinculado ao teatro e ao romance.

"Nesta exposição, podemos pois inicialmente, e sem abuso excessivo, definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque como no teatro, ou melhor, no espetáculo teatral, temos as personagens da criação encarnadas em atores. Graças porém aos recursos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às personagens do romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a

partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada".¹⁰

A personagem do cinema, então, possui traços característicos do romance e do teatro, porém possui sua própria definição. Cativa e emociona o público por suas próprias características. Ela não é uma criação da nossa imaginação como no romance, a partir dos dados que nos são apresentados pelo autor. Ela está ali, fisicamente representada por uma pessoa, apesar de estarmos vendo apenas uma imagem projetada na tela.

Além de estar bem definida em imagem e som, este "ser de mentira" possui mais do que um dado que nos faz com que pareça verdadeiro: traz consigo todo o mundo que o cerca. Seu habitat é desvendado na tela, o que o torna mais real e próximo do público.

Mesmo identificando-a como um "ser", tal qual nos parece, a personagem de ficção não é um ser e sim um agente do fazer. Sua existência está condicionada ao desenrolar de uma ação. Ela é indicada através de sua função, seu próprio papel dentro da narrativa.

Um exemplo disto acontece no filme DEU PRA TI, ANOS 70. Os realizadores fazem uma brincadeira com o público que acaba por ilustrar a afirmativa acima. Em duas cenas aparece uma personagem sem importância nenhuma no desenvolvimento da história, a não ser a de acompanhar as outras personagens em suas ações. Esta personagem sempre se apresenta como sendo "o irmão do Jaime". Em outra cena, uma outra personagem reconhece-o e identifica: "Tu és o irmão do Jaime". O filme não mostra nenhuma vez quem é o Jaime.

A personagem cinematográfica possui ainda um detalhe que lhe confere maior proximidade com o público. Visto de um certo ângulo, a intimidade com o público é maior no cinema do que no teatro, pois no teatro sempre vemos a personagem por inteiro, da cabeça aos pés. Já no cinema -- assim como na realidade -- enxergamos ora o corpo todo, ora detalhes, como o rosto, o busto, etc.

Além disto, pela forma como é apresentada, a personagem ci-

nematográfica é menos convencional que no teatro. Mais real, mais próxima. O ator no cinema marca mais que as personagens que veste.

"Dentro da ordem de pensamentos aqui expostos, podemos admitir que no teatro o ator passa e a personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o inverso". 11

Os atores de DEU PRA TI, ANOS 70 perpetuaram-se em outros filmes, com um público cativo que esperava ver-se na tela e rever, através das situações propostas, as suas próprias angústias, lembranças e medos.

O medo dos anos 80 e uma certa previsão da abertura política e conseqüentemente comportamental que sucederam às tentativas apaixonadas de revolta encontram-se (no filme) na personagem "Margarete", vivida pela atriz Débora Lacerda. Margarete é a irmã mais nova de uma amiga de Ceres (esta amiga, assim como o "Jaime" já citado, não aparece, serve apenas de referência) e suas atitudes ousadas e impulsivas, na visão de Ceres, chegam a assustar as personagens mais velhas, ou seja, a desenvoltura e o descomprometimento da geração de oitenta causa um certo medo na geração de setenta.

"Diante da muralha de apatia e do inferno de mesquinhas que vive o precário cinema gaúcho, 'Deu Pra Ti, Anos 70' é uma obra que rompe com tudo, algo de revolucionário mesmo sendo conformista em suas soluções, pois Marcelo e Ceres tendem a enquadrar-se nos padrões sociais que lhes deram origem e que combatem. Como filme, 'Deu Pra Ti, Anos 70' equivale a um de seus personagens, Margarete, uma garota um tanto fora dos esquemas, burguesa e anarquista, cujo posicionamento pode ser contestado por uma crítica mais desapaixonada. Mas que não se pode deixar de amar quando levado pela emoção". 12

As personagens podem ser situadas de três maneiras: a adoção pelo narrador do ponto de vista de um ou mais personagens; a adoção objetiva dos acontecimentos, ou seja, as personagens não narram, representam; a narração na primeira pessoa do singular, a personagem conta a história de sua própria ótica. Ex.: Em DEU PRA TI

não existe um narrador, os acontecimentos vão se sucedendo, porém são vistos sob a ótica de um determinado grupo de pessoas. Em algumas cenas é nítido que o enfoque é dado através do ponto de vista de Ceres ou de Marcelo, as personagens principais.

Os diálogos são o ponto forte da narrativa desse filme. A maioria deles são extensos e por vezes redundantes e cansativos, e são raras as seqüências sem falas.

4.3.2 - Ceres, Marcelo e Margarete

Ceres e Marcelo são a geração de 70, ou pelo menos um retrato do que os realizadores -- e o grupo que os acompanhava -- viam na sua própria geração. Ceres e Marcelo são absolutamente diferentes entre si e absolutamente iguais quando vistos como representantes de um grupo.

São dois exemplos opostos de jovens. Marcelo é um sonhador, um aventureiro, inconformado com a rotina da vida. Um poeta apaixonado, um exemplo do "easy-rider" sem destino, mas que acaba voltando para o lugar de onde saiu e fazendo planos de ter uma vida pacata e tranqüila, trabalhando como jornalista e morando junto com Ceres, praticamente dando início à constituição de uma família.

Já Ceres é diferente. Trabalha mais com a realidade e apresenta ainda muitos traços de uma pessoa reprimida, que não consegue se libertar totalmente da família.

Margarete foi colocada no filme para exemplificar a geração de oitenta, aqueles que estavam por vir, como explica o próprio Nadotti:

"Tu imaginas, em 79 a gente tinha preocupação em criar um modelo do que seria uma coisa que não era nada daquilo que eram as pessoas até então".¹³

Ceres apresenta-se bastante apreensiva quando conhece Margarete. A desenvoltura e a falta de medo de Margarete causam apreensão e, na verdade, admiração por parte de Ceres. A geração de

oitenta, mais livre e não tão racional quanto a geração anterior, provoca uma certa inveja de quem não consegue ser igual. Na verdade, Ceres queria ter a liberdade que Margarete tem.

Ex.: Em uma cena, logo após se conhecerem, quando Ceres vai procurar a irmã de Margarete e esta não está, as duas, Ceres e Margarete, vão ao super-mercado. Margarete surpreende Ceres roubando vários artigos, como balas, chocolates, etc. Margarete não tem medo, Ceres tem medo por Margarete.

A geração de setenta tinha medo da liberdade e irracionalidade que eles, nos anos 70, acreditavam que a geração de oitenta teria. Ceres e Marcelo são os exemplos românticos da geração de 70. Margarete é o novo, os anos 80. Imprevisíveis, ninguém sabia o que poderia acontecer.

4.4 - Não Deu Pra Ti, Anos 70

"Sessenta e quatro, sessenta e seis,
sessenta e oito, um mau tempo talvez.
Anos setenta, não deu pra ti
e nos oitenta, eu não vou me perder por aí".¹⁴

O filme DEU PRA TI, ANOS 70 fez mais do que retratar uma época. Registrou com fidelidade a trajetória de uma geração por uma década difícil de ser vivida, quase impossível de ser compreendida e, por incrível que pareça, gostosa de ser lembrada, como mostraram Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil.

E não foi só isto. DEU PRA TI foi um divisor de águas no cinema gaúcho. Atingiu todo um grupo de pessoas que por causa dele ou começaram a pensar em fazer cinema, ou descobriram que havia alguém fazendo cinema em Porto Alegre. E um tipo de cinema que tinha identificação com o público jovem, um público que jamais havia sido atingido tão de perto antes.

"Assim DEU PRA TI, ANOS 70 é, antes de tudo, o registro das juventudes do Giba, do Nadotti, do Gerbase, da Ceres, do Pedro Santos, da Débora e muitos outros. É o registro da juventude de de nossos filhos, buscando ser um pouco

mais avançados que seus pais quadrados. Pais também sufocados pela necessidade da sobrevivência, perplexos muitas vezes pelas mudanças que a era de AQUARIUS trouxe ao mundo".¹⁵

DEU PRA TI modificou o cinema gaúcho. Com ele iniciou uma nova fase, solidificando um novo grupo de realizadores com idéias e objetivos praticamente inéditos. Cativou um público, que tornou-se "público de cinema feito em Porto Alegre", que antes não existia. Levou o cinema gaúcho para fora do Estado e levou muita gente às lágrimas ao ver-se nas telas. Foi um risco no céu.

4.5 - Referências Bibliográficas e Notas

1. Entrevista de GIBA ASSIS BRASIL (informação verbal)
2. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de Viagem; CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo, Brasiliense, 1981.
3. ibidem, op. cit., p. 101.
4. Entrevista com TUIO BECKER, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
5. VELHO, Gilberto. Individualismo e Cultura. Rio de Janeiro, Zahar, 1981. p. 125.
6. Entrevista com LUIZ CÉSAR COZZATTI, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
7. BUENO, Eduardo. O Sucesso dos Anos 70. Porto Alegre, Coojornal, junho de 1981. p. 26.
8. Entrevista com NÉLSON NADOTTI, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
9. BERNARDET, Jean-Claude. O que é Cinema. São Paulo, Brasiliense, 1981.
10. GOMES, Paulo Emílio Salles et alii. A Personagem de Ficção. São Paulo, Perspectiva, 1987. p. 106.
11. ibidem, op. cit., p. 114.
12. BECKER, Tuio. Deu Pra Ti veio para questionar todo o cinema gaúcho. Folha da Tarde, Porto Alegre, 04 de abril de 1981. p. 8.
13. Letra da música HORIZONTES, de Flávia Bicca Rocha.
14. GOIDA. Retrato, em Super-8, dos Artistas Quando Jovens. Zero Hora, Porto Alegre, 13 de maio de 1981.

5. O FENÔMENO MULTIPLICADOR:
OS NOVOS FILMES EM SUPER-8

"Somos tudo o que existe, a gente faz o que pode".¹

No ano seguinte ao lançamento de DEU PRA TI ANOS 70, dois outros filmes participaram do Festival de Cinema de Gramado e logo após foram lançados em temporada comercial em salas alternativas de Porto Alegre. Estas temporadas foram simultâneas, um fato inédito no ciclo do Super-8 gaúcho. Mesmo assim, COISA NA RODA, de Werner Schünemann e A PALAVRA CÃO NÃO MORDE, de Sérgio Amon e Roberto Henkin possuem poucas coisas em comum. Os dois são originários de diretores estreantes que, a partir do sucesso de DEU PRA TI ..., resolveram também fazer o seu longa-metragem. Na verdade, A PALAVRA CÃO NÃO MORDE não chega a ser um longa-metragem, pois tem 50 minutos de duração, porém COISA NA RODA finalizou em 115 minutos.

O filme de Werner Schünemann trata da convivência de quatro rapazes que vêm do interior para estudar na capital, no caso Porto Alegre, cenário de todos os filmes. Estes rapazes formam uma comunidade urbana, cujo convívio acaba sendo atrapalhado pela chegada de um quinto elemento mais velho.

Werner trata de maneira razoável o conflito de gerações armado com a chegada do quinto morador, porém, quando a certa altura tenta abordar, com o mesmo personagem, o tema do homossexualismo, o faz sem profundidade. Assim como este, outros temas são apenas lançados no filme, prejudicando lastimavelmente seu desenvolvimento.

COISA NA RODA se perde exatamente onde DEU PRA TI é genial, na espontaneidade. Os assuntos colocados no filme de Schünemann não são desenvolvidos o necessário, o que os torna forçados. Não há uma explicação plausível para a abordagem do tema homossexualismo sem um desenvolvimento maior.

Também o conflito de gerações é bastante prejudicado. O diretor não entra na personalidade dos tipos humanos que apresenta, trabalhando muito com caricaturas, o que num longa-metragem não funciona.

DEU PRA TI também traz muitos estereótipos, mas estes são utilizados para acompanhar os dois personagens principais (Ceres e Marcelo), que por sua vez são bem desenvolvidos. DEU PRA TI flui com naturalidade, o que não ocorre em COISA NA RODA.

Werner Schünemann começou como ator e diretor de um grupo de teatro formado por secundaristas. O trabalho do grupo foi crescendo e o primeiro contato de Werner com o Super-8 foi quando, em 1979, fazendo uma peça em Porto Alegre, foi convidado para um papel em uma versão do que viria a ser, mais tarde, o filme VERDES ANOS, que estava sendo dirigido por Sérgio Lerrer. O filme não foi concluído, porém Werner fez uma ponta em DEU PRA TI, ANOS 70.

Com o término de DEU PRA TI, Nelson Nadotti começou a buscar um novo argumento. Werner possuía um roteiro e, conforme as suas próprias palavras:

"Eu seria o roteirista. Aí quando o roteiro ficou pronto e não tinha diretor, eu fiquei tão chateado de não poder filmar aquela história que resolvi dirigir eu mesmo. (...) Este foi o COISA NA RODA."²

A escolha do título lembra DEU PRA TI, ANOS 70. Como vimos nos capítulos anteriores, esta primeira é uma gíria específica de Porto Alegre, que significa "chega", "pára". COISA NA RODA também é uma gíria específica do mesmo grupo. "Colocar a coisa na roda" significa abrir o jogo, falar às claras. Um fato curioso ocorreu quando da exibição do filme no Festival de Gramado de 1982, pois na antiga rodoviária da cidade estava afixado um cartaz escrito:

"ANDRÉIA, A COISA TÁ NA RODA 14H NO SERRANO" indicando o horário e o local da exibição do filme para quem ainda haveria de chegar de Porto Alegre. Naquela época, o Festival Super-8 dava-se em uma sala do Hotel Serrano e no dia da exibição

de COISA NA RODA a sala estava lotada.

Quase todos os fatos apresentados no filme são verídicos, numa intenção bem clara de abordar a própria vida do realizador e de seu grupo. Esta verossimilhança foi se perdendo ao longo dos anos, como podemos observar em duas declarações de Werner Schüemann, a primeira concedida para o jornal CORREIO DO POVO, no dia 9 de junho de 1982 e a segunda entrevista para esta pesquisa, no primeiro semestre de 1988:

"Procuramos debater algo que ainda hoje existe muito e que é a chamada comunidade urbana de jovens que alugam um apartamento quando vêm do interior para a cidade estudar. Eu queria aprofundar este tipo de relacionamento, porque eu próprio tive esta experiência durante cinco anos e sabia muito bem que não é algo tão festivo ou fácil quanto por vezes pode parecer".³

"Eu não teria mais a falta de vergonha na cara de fazer isto ou então, se fizesse, faria com um tratamento muito mais auto-punitivo. (...) Tem cenas no COISA NA RODA que ainda me incomodam, porque são coisas que me incomodaram quando eu vivi elas. Problemas afetivos que eu tive e tal, ainda me incomodam pela maneira extremamente honesta e literal, diálogos literais que eu coloquei lá, eu não poria mais. Até porque os diálogos que a gente fala no dia a dia não dão para um filme".⁴

A PALAVRA CÃO NÃO MORDE, de Sérgio Amon e Roberto Henkin, dos cinco filmes escolhidos, é o único que não se constitui em um longa-metragem. Mesmo com um tempo reduzido de 50 minutos, foi apresentado em sessões comerciais simultaneamente com COISA NA RODA.

Amon e Henkin não possuíam nenhum contato com os demais realizadores que compunham o grupo do Super-8. Para ambos, este filme foi a primeira experiência levada mais a sério, com atores, diálogos, etc. Juntos já haviam realizado um curta de animação na mesma bitola chamado A REVOLUÇÃO DOS BICHOS. Foi praticamente depois do sucesso de DEU PRA TI que os dois cineastas viram a pos-

sibilidade de um trabalho mais ousado. Como relata Sérgio Amon:

"... aí pintou o DEU PRA TI, se viu que era possível fazer cinema em Super-8. Coisa que hoje eu não acredito mais, mas na época eu acreditava".⁵

Segundo depoimento dos dois cineastas, A PALAVRA CÃO NÃO MORDE surgiu instintivamente de uma grande vontade de fazer cinema, mas sem nenhuma experiência. Como afirmou Roberto Henkin:

"Quando pintou o DEU PRA TI todo mundo viu que era possível, só que ninguém se deu conta que nem todo mundo tinha a genialidade do Giba para escrever um roteiro, que embora tenha muitos defeitos por ser o primeiro trabalho, de ser imaturo em algumas coisas, é fantástico. (...) Daí a gente achou que podia também".⁶

Roberto, partindo do livro MITOLOGIAS, de Roland Barthes, elaborou junto com Amon um roteiro que falasse basicamente de semiologia. "A PALAVRA CÃO NÃO MORDE não é um filme de emoção, é um filme de cabeça", os dois afirmam.

Para fazer este filme, os dois cineastas contaram com a colaboração de Luciano Alabarse, diretor de teatro e ator principal de A PALAVRA CÃO. Luciano, no papel de um jornalista, conduz a narrativa preocupando-se com questões semiológicas. A partir de uma explicação do Prof. Jorge Campos, do curso de Jornalismo da PUC/RS -- onde Amon e Henkin fizeram a graduação -- o personagem investiga o valor das palavras e signos utilizados para comunicação.

O filme não fica claro. Há a inclusão de um filme experimental dentro do próprio filme (metacinema pela primeira vez dentro do cinema gaúcho) e, segundo os autores, é um trabalho bastante pretensioso. Mais uma vez foi comprovado que este tipo de trabalho só foi possível na época pela total honestidade dos realizadores, um pouco de ingenuidade e a falta de medo. Roberto Henkin admite esta característica.

"O filme é tão ingênuo, tão pretensioso que, com o passar do tempo, eu fui tomando consciência tão forte disto que hoje eu peço pelo oposto. Eu peço pelo medo de ser ingênuo, de ser pretensioso e isso acaba freando muito a iniciativa. (...) E o pior inimigo no ato de criação de qualquer coisa é o medo".⁷

Na época da estréia do filme no Teatro da Associação Israelita de Porto Alegre, foi lançado na cidade o filme MEU TIO DA AMÉRICA, de Alain Resnais, que estruturalmente, falava do mesmo assunto: Símbolos. Henkin e Amon não conheciam a obra de Resnais e, como diz Henkin:

"MEU TIO DA AMÉRICA e A PALAVRA CÃO NÃO MORDE têm a mesma estrutura, têm a mesma pretensão. (...) Claro, o assunto é outro. Inclusive quando MEU TIO DA AMÉRICA estreou, foi praticamente em cima da PALAVRA CÃO, a gente se sentiu fraudado".⁸

COISA NA RODA e A PALAVRA CÃO NÃO MORDE atingiram um grande público. A primeira explicação para este fato é o "fenômeno multiplicador" de DEU PRA TI. Com o sucesso do primeiro, os demais filmes em Super-8 tornaram-se muito conhecidos e esperados na cidade de Porto Alegre. O público (profissionais liberais, universitários, estudantes secundaristas, comunicadores, profissionais das artes, etc.) incorporaram as exposições de Super-8 à atividade cultural da cidade. O público esperava ansioso aos filmes "alternativos" que eram bastante divulgados pela imprensa e bem comentados nos bares, escolas, universidades. Independente da qualidade do filme, o formato Super-8 representava uma manifestação cultural alternativa, de vanguarda e estava na moda. Muitas vezes por inexperiência ou falta de talento, o produto não correspondia à fama da embalagem, mas mesmo assim persiste a importância histórica, pois simplesmente pelo fato de existirem, perpetuaram o cinema gaúcho. Ainda nas palavras de Sérgio Amon:

"... no contexto tudo tinha que ter tido, A PALAVRA CÃO tinha que ter tido. Só a continuidade do processo, a ampliação da latitude

de público ... A PALAVRA CÃO teve uma importância histórica muito grande nisso. Interior, coleginho de segundo grau começaram a falar em cinema gaúcho".⁹

Idéia também confirmada na crítica do jornalista e cineasta Tuio Becker:

"Dentro das características de cinema experimental com passagens de documentário e ficção, A PALAVRA CÃO NÃO MORDE embaralha um pouco seus objetivos e, como COISA NA RODA, se caracteriza por uma indefinição de propósitos. Os dois filmes parecem justificar-se apenas pela sua existência".¹⁰

5.1 - O Problema das Exibições

As exibições de filmes em Super-8 apresentavam uma série de dificuldades práticas, que aos poucos foram sendo superadas por realizadores e público em prol da arte cinematográfica. Segundo o cineasta Sérgio Amon, diretor do filme A PALAVRA CÃO NÃO MORDE, os anos 70 eram a época da arte "alternativa", de tudo que não fosse vinculado ao sistema. As pessoas valorizavam mais o tipo de espetáculo em si do que o produto apresentado.

"... as pessoas iam porque era Super-8. Era legal dizer que tinham visto todos os filmes que estavam em cartaz na cidade. Não dependia tanto do produto, dependia mais da embalagem (...). A sorte é que DEU PRA TI era um produto bom, (...) que descobriu um formato de viabilizar seu produto".¹¹

A projeção de filmes Super-8 com fins comerciais era algo absolutamente novo e sem tradição, e foi muito por causa disto que encantou o público jovem.

O ingresso cobrado tomava como parâmetro o similar em teatro ou shows musicais, pois tratava-se de um espetáculo bastante diferenciado da exibição regular de filmes comerciais. Acima de tudo, a cobrança de ingressos era ilegal, a não ser que o filme fosse registrado no CONCINE e na EMBRAFILME, o que implicaria nu

ma organização jurídica por parte dos exibidores e a padronização dos ingressos. Como quem exibia os filmes eram os próprios realizadores, este tipo de organização tornava-se inviável.

O que os cineastas/exibidores costumavam fazer era pedir a liberação do filme na censura com a condição de não cobrar ingresso. Uma vez o filme liberado, o ingresso era cobrado normalmente.

Os espaços utilizados não eram salas especiais para a projeção de filmes. Eram auditórios, teatros, anfiteatros, que cedi- am o espaço mediante 10% da bilheteria, em média. Como a sala não era propícia -- por condições técnicas é impossível passar filmes em Super-8 em salas de exibição normais -- era necessário adaptá- -las, escurecendo as janelas, instalando ou improvisando uma tela e utilizando o som próprio do projetor que estava passando o filme.

Outro grande problema estava no fato de o Super-8 não ter cópias e a única existente ia aos poucos perdendo a qualidade com o manuseio.

"O problema do Super-8 que incomoda na projeção, para quem está mais acostumado com o cinema mais profissional, é o barulho do projetor. O projetor geralmente está presente na sala, então é uma coisa que incomoda, que não existe a cabine, não existe o possível silêncio (...). O método de apresentação do Super-8 é muito rudimentar".¹²

Um fator que também atrapalhava a projeção é que os aparelhos existentes no mercado, na época, tinham capacidade apenas para 800 pés de filme, porém os filmes longos tinham, no mínimo, o dobro deste tamanho. Havia duas alternativas para solucionar este problema: uma era interromper a projeção ao final de cada 800 pés e carregar o rolo seguinte, o que ocasionava um incômodo intervalo; a segunda alternativa, mais comum, era a utilização de dois projetores. Ao término do primeiro rolo, acionava-se o segundo projetor; enquanto rodava o segundo rolo, carregava-se o primeiro projetor com o terceiro rolo e assim por diante.

Apesar de todos estes obstáculos, as exhibições dos filmes Super-8 foram bem divulgadas através da imprensa, dos grafites nos muros da cidade, dos cartazes espalhados pelos bares, escolas e universidades e, principalmente, pelos comentários que as pessoas faziam ao assistir os filmes.

A época era esta: era importante participar da movimentação cultural "alternativa" da cidade, muitas vezes não importando que tipo de produto ela oferecia. Era importante ver filmes em Super-8 porque eles não faziam parte do sistema, não estavam engajados na cultura oficial e, como nem todos os filmes feitos naquela época eram bons, muitas vezes as embalagens que os continham eram mais significativas do que o produto em si, ou seja, às vezes era mais importante fazer um filme em Super-8 do que o próprio filme em si.

5.2 - O Festival de Gramado

Realizando-se anualmente desde 1972, foi apenas em 1977 que o Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, o maior festival de cinema do país, incorporou a bitola Super-8 a sua mostra. Gramado era a grande chance dos superoitistas de manterem contato com profissionais de outras bitolas. Em especial para o Super-8 gaúcho, pois este tinha em Gramado a sua vitrine de exposição para o resto do Brasil.

Em 1982, quando estava concorrendo o filme DEU PRA TI, ANOS 70, a sessão foi presenciada pelo ator Walmor Chagas, que ficou muito impressionado com o que viu. O ator espalhou elogios ao filme e, na tarde de sábado, quando o filme foi reprisado, já como o vencedor do festival, diversos nomes importantes do centro do país estavam na platéia.

Na época áurea da produção em Super-8, as sessões no Hotel Serrano ficavam lotadas e os filmes -- DEU PRA TI, COISA NA RODA, INVERNO -- eram bem comentados. Formava-se um festival paralelo. De um lado os alternativos e independentes do Super-8, de outro os filmes "comerciais" em 35 mm.

Vencendo todas as dificuldades que o Festival impunha, os filmes Super-8 conseguiram ser vistos e divulgados e, além do contato com cineastas (de todas as bitolas) do resto do país, o Festival de Gramado trazia um grande benefício para os filmes Super-8, principalmente para os vencedores: a publicidade. O rótulo de "vencedor de Gramado" atraía público e perpetuava por várias semanas as temporadas comerciais em Porto Alegre, fora convites para apresentações no interior do Estado, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Com o fim do Super-8, o Festival desta bitola em Gramado perdeu toda a força que tinha. Foi trocado de horário, de local, ficando cada vez mais afastado da programação oficial.

"O Festival Super-8 em Gramado sempre foi o primo pobre em termos de atenção do público, espaço na imprensa e badalações sociais. Quem se interessa em assistir -- pela manhã ou tarde -- "filmezinhas amadores" realizados por jovens desconhecidos em início de carreira, quando logo à noite há sessões dos mais importantes cineastas brasileiros?"¹³

No início dos anos 80, o programa diário do Festival era o seguinte:

- 10 h - Debate dos filmes em 35 mm apresentados na noite anterior. Hotel Serra Azul.
- 14 h - Festival de Cinema Super-8. Hotel Serrano.
- 17 h - Mostra Competitiva 16 mm. Cine Embaixador.
- 20 h - Mostra Competitiva 35 mm, curta e longa-metragens. Cine Embaixador.

O Festival Super-8 tinha sede em uma sala aconchegante do Hotel Serrano, sendo que o próprio Festival "acontecia" neste hotel, no Hotel Serra Azul e no Cine Embaixador.

Hoje a estrutura do Festival está assim:

- 10 h - Festival de Cinema Super-8. Centro Cultural da Prefeitura de Gramado.
- Reprise dos filmes concorrentes em 35 mm a preços

populares. Cine Embaixador.

14 h - Debate dos filmes concorrentes no dia e noite anterior.

Obs.: Somente são debatidos os filmes em 16 e 35 mm. Centro de Convenções do Hotel Serrano.

17 h - Mostra Competitiva 16 mm. Centro de Convenções do Hotel Serrano.

20 h - Mostra Competitiva 35 mm. Centro de Convenções do Hotel Serrano.

O Super-8 nunca teve a oportunidade de debater seus filmes e esta modificação de horário trocou também o local da apresentação dos filmes, distanciando-os cada vez mais do restante do Festival.

NOTA: Os dados de horários e categorias em competição no Festival de Gramado são válidos apenas até o Festival de 1989, ficando sujeitos a modificações nas novas administrações.

5.3 - Referências Bibliográficas e Notas

1. Grafite anônimo encontrado nos muros de Porto Alegre entre 1981 e 1982.
2. Entrevista com WERNER SCHUNEMANN, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
3. CAMPUOCO, Antonio de. Coisa na Roda mostra o acerto do Super-8 ao discutir a juventude. Jornal Correio do Povo, 09 de junho de 1982. Porto Alegre.
4. Entrevista com WERNER SCHUNEMANN, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
5. Entrevista com SÉRGIO AMON, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
6. Entrevista com ROBERTO HENKIN, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
7. Entrevista com ROBERTO HENKIN, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
8. Entrevista com ROBERTO HENKIN, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
9. Entrevista com SÉRGIO AMON, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
10. BECKER, Tuio. Cinema Gaúcho, uma Breve História. Porto Alegre, Movimento, 1986. p. 60.
11. Entrevista com SÉRGIO AMON, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
12. Entrevista com TUIO BECKER, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre (informação verbal).
13. CARDON, Luiz Carlos. O Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. Porto Alegre, Tchê, 1987. p. 545.

6. O INVERNO DE GERBASE:
12 DIAS DE FRIO E AMADURECIMENTO

"... na minha opinião, o Super-8 mais maduro, de todos os que foram feitos, é o INVERNO (...) é o limite do Super-8. Quando te perguntarem até onde pode chegar o Super-8? Até o INVERNO".¹

INVERNO, 12 DIAS DE FRIO EM PORTO ALEGRE, longa-metragem em Super-8 com 80 minutos de duração, dirigido por Carlos Gerbase em 1982, não é apenas mais um filme feito durante uma época numa cidade e que obteve sucesso de crítica e público (Filme vencedor do Festival de Gramado em 1983). É mais do que isto. INVERNO é consideravelmente melhor do que os outros filmes em Super-8 que foram feitos e até melhor do que muitos filmes em 35 mm feitos depois pelo mesmo grupo. Até INVERNO havia uma maneira de fazer cinema em Porto Alegre, depois esta maneira mudou.

Vamos dividir a análise de INVERNO em itens para melhor detalhá-lo e compreender por que este filme foi tão importante para a história do cinema gaúcho.

6.1 - Roteiro

A primeira curiosidade que o filme apresenta é o fato de ser narrado na primeira pessoa do singular. A personagem principal conta uma história, sendo que esta é a sua história, com o seu ponto de vista. Isto difere dos demais filmes que não apresentam narrador. Nos filmes anteriores a câmera é um observador da realidade de um grupo, podendo, no caso de DEU PRA TI, proporcionar uma viagem no tempo, fazendo um retrospecto dos últimos dez anos, a contar de 1980. Em INVERNO, a história é narrada do ponto de vista de um personagem que é extremamente parecido com seu realizador. Mais uma vez a realidade está sendo vista com os olhos de um grupo específico.

A personagem pode não se parecer com seu realizador em suas características mais específicas, mas o seu modo de vida e seu

habitat é o mesmo.

O filme fala de 12 dias (cada cena é apresentada por um crédito indicando o dia correspondente; ex.: DOMINGO) do inverno portoalegrense na vida de um jovem de 24 anos, bacharel em jornalismo, que saiu da casa dos pais e trabalha em uma imobiliária para sobreviver.

A personagem não tinha um nome e foi batizado pela equipe de "Herói". É interpretada com dignidade por Werner Schünemann (o diretor de COISA NA RODA). Seu universo é composto pelo apartamento em que mora, com um certo ar intelectual pela quantidade e qualidade de livros que lê e discos que ouve, e pela imobiliária em que trabalha, sem nenhum prazer. "Herói", introspectivo e solitário, mantém um relacionamento distante com os pais, frio com os amigos e totalmente nonsense com "Mariana", uma namorada burra e insensível, interpretada pela atriz Luciane Adami.

O clima de frio, a chuva e a bruma dão uma idéia do universo cinza da personagem. São 12 dias entre a fossa, a solidão e a saudade de uma garota que conheceu em Montevideo e que aparece em flash-back, interpretada por Luciana Tomasi.

"Herói" é a personagem mais profunda dos filmes deste grupo e também a mais bem elaborada.

"Intimista, sentimental sem ser meloso ou condescendente, INVERNO se impõe, sobretudo pela sua comovente sinceridade e pela beleza de uma certa nostalgia de suas imagens".²

Do roteiro original, apenas três cenas foram eliminadas. O restante permaneceu quase igual.

INVERNO peca por alguns diálogos muito longos e por alguns monólogos desnecessários. Há cenas em que a própria ação já vem repleta de significado e dispensa o comentário verbal, o que se torna redundante mas não chega a aborrecer o espectador.

A ambientação de uma Porto Alegre do início dos anos 80 é bem clara, ainda mais em citações que são feitas no decorrer do

filme a lugares específicos da cidade, freqüentados por este grupo de pessoas. Isto faz com que o público de Porto Alegre identifique-se imediatamente com as situações propostas, pois tem o mesmo universo como referência, o que dificulta quando o filme é exibido fora da cidade.

Outro dado relevante é a maneira como o roteiro enfatiza a personalidade das personagens principais. Estas são apresentadas, já no início do filme, com suas identidades, que depois são reafirmadas através de situações ou diálogos chegando a um ponto desnecessário. Como exemplo temos o primeiro texto do filme, uma narração do "Herói" enquanto caminha pelas ruas do centro da cidade num dia de chuva:

"As cores na vitrina da Falk's me feriam os olhos. Eu nunca seria capaz de gostar de alguém que usasse calça cor-de-rosa e casaco lilás. Os livros da Kosmos também me pareceram novos demais, e com capas muito coloridas. Talvez porque eu estivesse pensando no Ulisses de capa marrom que eu tinha encomendado e que ainda não chegou. Entrei na Galeria Chaves com a certeza de não comprar nada, a não ser que algum disco novo do Pink Floyd aparecesse na King's. Como sempre, não tava lá".³

Em seguida temos o primeiro diálogo da personagem com a namorada Mariana, feito pelo telefone:

MARIANA (OFF) Alô?

HERÓI Alô! Mariana! Tudo bem?

MARIANA (OFF) Tudo legal.

HERÓI Eu tou com um tempo livre aí. Será que eu podia dar uma chegadinha aí na tua casa?

MARIANA (OFF) Legal. Vê se traz uns discos.

HERÓI Que tipo de música?

MARIANA (OFF) Música calma que eu tenho que estudar.

HERÓI Calma?

MARIANA (OFF) É. Tu tens James Taylor?

HERÓI James Taylor? Não.

MARIANA (OFF) Carole King?

HERÓI Também não.
 MARIANA (OFF) Sei lá. Quem sabe alguma coisa do Fagner ...
 HERÓI Tá, eu ... ppod deixar, eu ... vou trazer uma
 coisa bem calma, tá? Pode deixar.
 MARIANA (OFF) Legal. Então tchau.
 HERÓI Mariana?"4

Mariana desliga o telefone deixando o Herói falando sozinho.

Na primeira citação do roteiro de INVERNO, nota-se a referên-
 cia a um universo específico de um determinado grupo de Porto Ale-
 gre. São locais da cidade que estas pessoas costumam freqüentar e
 reconhecem com uma certa intimidade no filme. Ex.: "Kosmos", é uma
 livraria do centro da cidade com um grande número de livros de ar-
 te; "Falk's", é uma loja de moda jovem; "Galeria Chaves", uma ga-
 leria também situada no centro que abriga muitas lojas de discos.
 Esta intimidade causa um bem estar no público que conhece os lo-
 cais, porém passa totalmente indiferente para quem não conhece.

O conflito entre Herói e Mariana, que nada mais é do que no-
 vamente (isto já foi visto em DEU PRA TI ANOS 70) o conflito entre
 a geração de setenta e a geração de oitenta, ou melhor, o que a
 geração de setenta acha que a geração de oitenta é. Para Herói, Ma-
 riana é burra, é insensível, mas é extremamente atraente. Esta ge-
 ração nova, sem problemas, sem conflitos existenciais atrai. Herói
 queria ser como Mariana é.

A mesma diferença entre gerações aparece de uma maneira muito
 forte na cena 24, em que Herói e Mariana estão passeando na beira
 da praia e ele a convida para andar de olhos fechados. Mariana se
 recusa, dizendo que prefere andar com os olhos bem abertos. A ge-
 ração de oitenta vive o presente com os olhos bem abertos. A ge-
 ração de setenta ainda sonhava.

6.2 - A Produção e a Filmagem

O filme foi uma síntese de tudo o que o grupo tinha aprendi-
 do no Super-8. Pela primeira vez houve uma equipe organizada e uma

real divisão de funções. Roberto Henkin, que vinha de A PALAVRA CÃO NÃO MORDE foi designado para diretor de fotografia e operador de câmera. Era a pessoa do grupo que mais entendia de fotografia, por isto recebeu a função. Luciana Tomasi e Marta Biavaschi ficaram encarregadas da produção, cenografia e figurino. Nada foi com posto especialmente, mas pela primeira vez havia pessoas encarregadas de produção nestas áreas. Havia também dois assistentes de direção, Giba Assis Brasil e Alex Sernembi (um paraense que morava no Rio de Janeiro e veio parar em Porto Alegre) e um assistente de iluminação, Carlos Grüber).

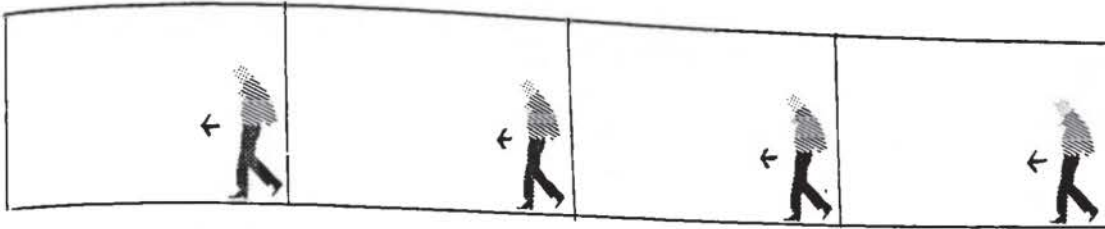
"No INVERNO já foi a primeira tentativa de criar uma equipe. (...) Tinha esta equipe de sete pessoas que estavam em todas as filmagens, em tudo o que se fazia do filme elas estavam lá. Primeira equipe realmente e, a partir daí é que foi se formando o grupo mesmo".⁵

INVERNO foi um filme planejado e, pela primeira vez, houve uma decupagem do roteiro antes das filmagens. Isto foi muito importante, pois foi a partir deste filme que o grupo de cineastas aprendeu a trabalhar em equipe e planejar o seu trabalho, caminhando assim para uma atividade profissional.

Este planejamento gerou algumas inovações em termos de linguagem, como por exemplo a utilização do plano geral. Os limites da bitola Super-8 não permitem enquadrar toda a dimensão dos planos. É claro que, sendo uma bitola estreita, de pequena largura, obtinha-se também uma imagem pequena na projeção, o que diminuía a quantidade de informações que poderiam ser identificadas dentro de cada quadro. Um plano geral, no caso, poderia representar uma atitude bastante ousada, mas funcionava bem quando o cineasta tinha noção da quantidade de elementos que poderia dispor. Em INVERNO existe uma seqüência composta de quatro planos gerais, na qual a idéia da cena foi transmitida perfeitamente.

A cena nº 17 trata de um diálogo entre Herói e Mariana enquanto passeiam pelo campus da universidade. Como não havia tra-

velling e era bastante grande a dificuldade de filmar diálogos com os atores caminhando, optou-se pelo plano geral, com os atores entrando e saindo de quadro, numa seqüência do seguinte tipo:



A cena termina num primeiro plano dos dois, de frente, ainda caminhando em direção da câmera. Há um movimento de zoom abrindo enquanto eles se aproximam da câmera. Os dois andam para a direita enquanto a câmera faz uma panorâmica para a esquerda.

Os limites encontrados na bitola Super-8 obrigam os realizadores a ativar a sua criatividade, o que é muito bom para o aprendizado cinematográfico.

A fotografia de INVERNO é muito bem feita e compõe com a cenografia, predominando uma luz azulada.

INVERNO extrapolou os limites da criatividade e da técnica no Super-8 e, por isto, a sua importância. Depois de INVERNO, as pessoas começaram a trabalhar em equipes e dar o grau de importância à qualidade técnica que um filme necessita. Tanto foi que, após INVERNO, este grupo passou a trabalhar com 35 mm, realizando curtas-metragens e depois passando aos longas.

6.3 - Referências Bibliográficas e Notas

1. Entrevista com SÉRGIO AMON, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
2. STIGGER, Ivo Egon. Tempo de Espera. Jornal Folha da Tarde. Porto Alegre, 05 de maio de 1983.
3. GERBASE, Carlos. Inverno. Roteiro de Diálogos. p. 01 e 02.
4. ibidem, op. cit. p. 18.
5. Entrevista com GIBA ASSIS BRASIL, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).

7. O FIM DE UM CICLO

Durante o Festival de Gramado de 1983, o "Jornal de Caxias" (Caxias do Sul, RS), aproveitando a presença do cineasta Abrão Berman, entrevistou-o juntamente com o cineasta Carlos Gerbase, vencedor daquele ano na categoria Super-8, com o filme INVERNO. Nessa época, o Super-8 já começava a apresentar sinais de declínio. Seguem trechos da entrevista.

"JORNAL DE CAXIAS - A que nível a restrição de importações está inibindo o desenvolvimento do Super-8?

ABRÃO BERMAN -

O Super-8 apesar de sua indiscutível importância para o cinema brasileiro, hoje está quase à míngua. Em 1980, o Super-8 foi incluído numa lista de produtos supérfluos juntamente com a vodca, uísque e caviar. Enquanto esses ainda podemos encontrar nos balcões dos supermercados, ainda que com um preço elevado, os equipamentos de Super-8 sumiram das lojas e só os encontramos no mercado negro, através de contrabando, com origens obscuras e preços absurdos.

CARLOS GERBASE -

Em primeiro lugar devemos deixar claro: o Super-8 não é cinema amador, mas sim a opção de trabalho com um tipo de bitola. O Super-8 pode funcionar como formador de quadros para o cinema de 35 mm que vemos em nossas salas exibidoras, mas antes de tudo isso é uma opção de trabalho. Mas se falando em dificuldades, é importante ressaltar que as atitudes tomadas pela CACEX (Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil), primeiramente proibindo a importação de câmeras de filmagem, projetores, editoras, coladeira e banda magnética, foram um duro golpe no Super-8, e que vem sendo aumentado com as medidas de restrição de importação do filme virgem, pois a Cacex está retendo todas as guias de importação. Assim está sendo decretada a morte do Super-8, transformado em atividade para milionários, pois o preço está se tornando estratosférico.

(...)

JORNAL DE CAXIAS - Ultimamente muito tem se falado a respeito do desaparecimento do Super-8 em virtude do aparecimento do vídeo-cassete. É verdade que o vídeo vai fazer desaparecer o Super-8?

CARLOS GERBASE - Os dois são importantes, mas muito diferentes entre si. O Super-8 permite a manipulação da linguagem, ou seja, dá condições de se fazer a montagem, cortar cenas que não se quer utilizar, intercalar duas seqüências, e isso é fazer cinema. No vídeo-cassete não existe a possibilidade desse tipo de trabalho, pois não existem os instrumentos necessários para se construir ou criar uma linguagem cinematográfica.

ABRÃO BERMAN - O vídeo-cassete funciona hoje como um meio de divulgação de cinema tradicional, pois o que está sendo explorado pelos vídeos clubes é a distribuição dos clássicos do cinema. Vamos fazer um cálculo aproximado de custos desses dois equipamentos: um projetor e filmadora de Super-8 custam aproximadamente 450 mil cruzeiros e o mesmo equipamento em vídeo sai por volta de um milhão e setecentos mil cruzeiros. E para se fazer cinema com o Super-8 se precisa de mais uma coladeira e editora e os filmes e revelação, enquanto que o vídeo necessita de mais um projetor e uma editora que somariam ao preço anterior mais um milhão e meio de cruzeiros. Quer dizer, a discrepância no custo é muito elevada. Os dois equipamentos têm seus usos específicos. Por enquanto o vídeo está em implantação e no futuro poderá ter sua utilização aperfeiçoada, mas isso só no futuro. Isso já aconteceu em outras épocas, como entre o teatro e o cinema ou entre o rádio e a televisão, mas tudo isto é uma questão de tempo, e por enquanto estamos em 1983.
(...)

JORNAL DE CAXIAS - Existe um mercado para o Super-8 ou a exibição fica restrita a amigos?

ABRÃO BERMAN - Em São Paulo o mercado é restrito a alguns cineclubes e aos festivais, e só.

CARLOS GERBASE - Em Porto Alegre a situação é diferente: nós temos um grupo trabalhando com a gente e conseguimos abrir um mercado dentro das universidades, cineclubes e em salas especiais com apresentação normal para o público, sendo que alguns filmes nossos já foram vistos por mais de 30 mil pessoas".¹

INVERNO venceu o Festival de Cinema Super-8 de Gramado no ano de 1983 e neste mesmo ano outros longas na mesma bitola estavam sendo produzidos. O mais importante deles foi TEMPO SEM GLÓRIA, o primeiro e único filme em Super-8 feito por Henrique de Freitas Lima (após TEMPO SEM GLÓRIA, Freitas Lima passou a produzir e dirigir filmes em outras bitolas).

TEMPO SEM GLÓRIA conta a história de Juca, um adolescente que vive no campo e vem estudar em Porto Alegre. A primeira parte do filme passa em Santana do Livramento (perto da fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai) e mostra a vida de Juca na estância e o contato com um gaúcho da fronteira que vem trabalhar na estância, Horácio.

Depois de uma passagem de tempo, Juca aparece em Porto Alegre, na Faculdade de Direito e acaba ingressando no movimento estudantil pela mão de uma namorada. De maneira bastante ingênua, Juca passa do movimento estudantil para a luta armada, que é apresentada no filme de um modo utópico, como um desejo não realizado de quem a idealizou no roteiro.

Como os outros filmes deste grupo, TEMPO SEM GLÓRIA não foge à regra: mostra o mundo através dos olhos de seu realizador e, invariavelmente, mostra o mundo de seu realizador. É quase uma autobiografia, hoje assumida como tal, como foi COISA NA RODA e pode-se dizer que, em alguns aspectos, DEU PRA TI ANOS 70.

Nesta época o Super-8 já enfrentava o prenúncio de sua extinção. A produção destes filmes já não era tão simples como no início, pois com o advento do vídeo doméstico, a Kodak, detentora de grande proporção da comercialização da película Super-8 no mer-

cado, não tinha mais tanto interesse em mantê-la.

"TEMPO SEM GLÓRIA (...) parece carregar no nome um comentário irônico sobre o período de incerteza que atravessa o cinema amador no Rio Grande do Sul. Certamente os tempos já foram melhores e, se não havia glória, pelo menos havia esperança de desenvolver um trabalho sério e cada vez mais importante".²

TEMPO SEM GLÓRIA fala de juventude e da década de setenta, só que agora sob a ótica de quem vivia no campo e veio morar na cidade. Sob uma ótica mais política de quem cria, com uma certa dose de romantismo, uma história que fala do movimento estudantil e da luta armada.

Henrique explica que fez o filme porque achava que esta era uma boa história para contar e o fato de ser Super-8 porque, tal qual os demais cineastas, utilizou o material disponível na época. Na equipe de TEMPO SEM GLÓRIA, praticamente todos estavam estreando. O próprio diretor relata:

"Eu não entrei na história a partir da possibilidade técnica, por exemplo, como hoje acontece com o vídeo. Vídeo como uma coisa, uma entidade, como uma maneira de fazer. Quando na verdade o que sempre me importou era ter uma história para contar e achar que tu podes te comunicar com as pessoas e intervir de alguma maneira".³

TEMPO SEM GLÓRIA seguiu os passos dos demais filmes: venceu o Festival de Gramado em 1984 (concorrendo com o curta O DIA EM QUE URANO ENTROU EM ESCORPIÃO, de Sérgio Amon e Roberto Henkin, que ganhou o prêmio especial de direção), cumpriu temporada comercial em Porto Alegre, foi a Montevideo, a São Paulo e, principalmente, no interior do Rio Grande do Sul, onde obteve o melhor público pela sua grande referência ao campo.

O filme peca pelo primarismo e por ter todas as características de um primeiro trabalho, que ainda por cima foi apresentado para um público já cansado de Super-8. Um público que já ha-

via passado por todo um ciclo que estava encerrando. Segundo Freitas Lima:

"... quando este filme foi lançado, quando ele estreou em Porto Alegre, em junho de 1984, na verdade, o Super-8 enquanto cinema gaúcho já tava dançando. Foi na época em que o VERDES ANOS* estreou. Já tinha tido uma experiência no ano anterior do INVERNO que tinha sido bem legal, então o filme não teve muita repercussão em Porto Alegre a nível de público. Ele botou pouca gente, umas duas mil pessoas no máximo, num público total de dez mil pessoas que ele teve".⁴

TEMPO SEM GLÓRIA veio mesmo finalizar um ciclo. Não que houvesse terminado definitivamente a produção gaúcha de longas em Super-8. Outros filmes foram feitos, mas a reação do público e a importância deles no processo do cinema gaúcho não foi tão relevante. Algo havia terminado para que se desse início a uma outra fase. O Super-8 havia sido um embrião de um novo pólo de cinema que estava sendo gestado. Os cineastas tinham medo que a época anunciasse um final, mas o que aconteceu foi o início de um processo de produção profissional que levou o cinema gaúcho a abrir caminhos, conquistar espaços e impor respeito.

* Primeiro longa-metragem 35 mm do grupo egresso do Super-8, dirigido por Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Estreou em 1984.

7.1 - Referências Bibliográficas e Notas

1. MAZZOCHI, Luiz Fernando. Super-8: Uma Arte em Agonia. Caxias do Sul, Jornal de Caxias, 18/04/83. p.22.
2. GERBASE, Carlos. Super-8, o Fim de um Ciclo. Porto Alegre, Jornal Tchê, Janeiro/Fevereiro de 1984, nº30. p.7.
3. Entrevista com HENRIQUE DE FREITAS LIMA, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).
4. Entrevista com HENRIQUE DE FREITAS LIMA, concedida a Flávia Seligman. Porto Alegre, 1988 (informação verbal).

CONCLUSÃO

"Lá nos Estados Unidos, o Super-8 superou a fase inicial que a Kodak pretendia de ser apenas registro de casamento, de batizado, festa de criança. E certamente ainda se faz isto, mas deve ser uma fatia pequena. Atualmente quem faz Super-8 nos Estados Unidos são basicamente cineastas amadores, que de repente acabam de sair desta fase do casamento e querem fazer filmes. Os filmes mais baratos do mundo ainda são os filmes Super-8. Então, dá-lhe Super-8! Aqui no Brasil, 95% do mercado era especificamente destes registros de casamento, etc. Quando tudo isto passou para o vídeo sobrou muito pouca gente, muito pouco cineasta amador. Nos Estados Unidos deve ter cem vezes mais cineastas amadores do que aqui, então a tradição do Super-8 lá ainda vai agüentar um bom tempo".¹

Antes do aparecimento do Super-8, o cinema gaúcho restringia-se aos filmes popularescos de cantores tradicionalistas ou ao cinema intelectualizado e restrito de grupos de estudiosos, amadores ou até mesmo de profissionais que tratavam a produção cinematográfica como segunda atividade. Nestes casos em que os cineastas possuíam outras ocupações e não dependiam da bilheteria de seus filmes para sobreviver, os filmes ficavam restritos a algumas exibições para um público também restrito.

Os filmes popularescos, por sua vez, possuíam um grande público cativo, não só em Porto Alegre, mas também no interior e fora do Estado do Rio Grande do Sul. Um público que movimentava, além da bilheteria do cinema, um mercado de discos, programas de rádio e apresentações em festas e bailes. Ao nível do desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica, porém, estes filmes em nada acresceram ao cinema gaúcho. Fazia-se um determinado tipo de filme para um determinado tipo de público. Normalmente este filme apresentava bons resultados de bilheteria. Então, no ano seguinte, fazia-se outro filme muito parecido com

aquele primeiro, modificando um pouco a história, trocando um ou outro personagem, mantendo, no entanto, a mesma estrutura de narrativa. Como o filme era aguardado pelo público, o sucesso repetia-se. O ciclo do cinema Super-8 modificou esta estrutura de produção.

"Eu acho que o DEU PRA TI, ANOS 70 pode ser um marco, à medida que trouxe para o cinema um grupo de jovens com uma disponibilidade de trabalho muito grande. E que não se incomodavam de pegar, por exemplo, o projetor nas costas, ir lá no Clube de Cultura, pendurar um lençol, cobrar entrada, ficar sentado na bilheteria enquanto outro projetava para as pessoas conhecerem o filme deles. Deste ponto de vista eu acho que sim. Hoje quem tá aí, o Gerbase, o Giba, o Werner, esta turma toda que tá fazendo cinema, o próprio Nadotti, é por causa dos anos 70".²

Existiam ainda outros focos de produção em Super-8, porém tão pequenos que tornaram-se irrelevantes para o contexto total.

O ciclo do Super-8, que engloba a produção, realização e exibição de filmes, sendo que esta exibição incentivava que cada vez mais pessoas despertassem a curiosidade de produzir cinema -- ocupou um espaço que encontrava-se vazio na produção cinematográfica de Porto Alegre.

Em primeiro lugar, o volume desta produção cinematográfica aumentou, não importando a bitola que era utilizada. Nos referimos à produção em seu todo, visto que um novo grupo começou a fazer cinema com uma frequência bem maior do que os grupos antecessores.

O público que foi atingido pelos filmes em Super-8 era um público que até então não havia tomado contato com a produção cinematográfica da cidade. Um público jovem, identificado com o tipo de produção cultural em que o Super-8 se inseria. Um dado importante de constatar é que nas entrevistas realizadas durante este trabalho com os cineastas, todos foram unânimes em responder que não conheciam nada ou quase nada do cinema gaúcho até darem

início à sua própria produção.

O CICLO DO SUPER-8 apareceu em um momento propício, onde havia público e espaço para que ele se desenvolvesse. Assim, depois de conquistar Porto Alegre, os realizadores partiram em busca de um público mais amplo. DEU PRA TI, ANOS 70 fez uma temporada no teatro do LIRA PAULISTANA, em São Paulo e também três apresentações no Rio de Janeiro, que no total somaram uma média de seiscientos espectadores. TEMPO SEM GLÓRIA também fez uma temporada em São Paulo e em Montevideo. Fora isto, todos os filmes percorreram o interior do Rio Grande do Sul em clubes, escolas, faculdades, onde fosse possível colocar uma tela e um projetor.

No dia oito de maio de 1985 foi fundada, em Porto Alegre, a ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS TÉCNICOS CINEMATOGRAFICOS DO RIO GRANDE DO SUL, a APTC/RS, que em 1989, por decisão de assembléia geral, passou a ser também filiada à ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DOCUMENTARISTAS, denominando-se então APTC/ABD/RS. A APTC congrega desde sua fundação, trabalhadores de cinema, defendendo seus direitos enquanto classe e incentivando a realização de filmes através de convênios com os governos estadual e municipal. A APTC participa enquanto entidade das lutas nacionais por uma política cinematográfica, colocando o cinema gaúcho dentro do contexto nacional. Entre os sócios fundadores da APTC, a maioria vinha do Super-8.

Não só politicamente, mas em todos os níveis, o ciclo do Super-8 foi um impulso na profissionalização do cinema gaúcho. Foi fazendo longa-metragens em Super-8 que os cineastas aprenderam a trabalhar profissionalmente, respeitando as funções técnicas específicas (como foi o caso do filme INVERNO) e, mediante as temporadas que os filmes faziam na cidade ou as apresentações no interior, passaram a obter retorno financeiro e olhar o cinema como uma profissão.

Com o fim do Super-8, novas alternativas foram sendo experimentadas. Algumas tentativas infrutíferas de trabalhos cooperativos chegaram até a realizar bons filmes, como o longa-metragem, 35 mm VERDES ANOS, dirigido em 1982 por Carlos Gerbase e Giba Assis

Brasil, porém o sistema de cooperativa foi trocado por produtoras individuais.

As temporadas que os filmes de Super-8 faziam nas salas em Porto Alegre foram um caso à parte dentro do cinema gaúcho, pois não existe mais quem "viva de cinema" em Porto Alegre. A maioria dos realizadores trabalha no mercado publicitário. Paralelamente possuem suas produtoras, que atualmente trabalham basicamente com curta-metragens.

Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Roberto Henkin, Werner Schünemann e Sérgio Amon formam com outros profissionais -- Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Mônica Schmiedt, Luciana Tomasi e Heron Heinz -- uma produtora que na verdade é a reunião de quatro produtoras menores, a CASA DE CINEMA, que reúne a LUZ PRODUÇÕES, a RODA FILMES, a INVÍDEO e a UM PRODUÇÕES. A CASA DE CINEMA é responsável por alguns dos melhores filmes feitos nos últimos anos em Porto Alegre, como os curtas premiados nacional e internacionalmente O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA e ILHA DAS FLORES.

Henrique de Freitas Lima, junto com Mariângela Grando (assistente de direção e produtora de TEMPO SEM GLÓRIA) são sócios na COLETIVO DE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA, realizadora de vários filmes, incluindo o curta-metragem A VOZ DA FELICIDADE, dirigido por Nelson Nadotti, em 1987, e vencedor do Festival de Gramado de 1988.

Nelson Nadotti mora no Rio de Janeiro há algum tempo e, já tendo dirigido uma novela para a TV MANCHETE (CARMEM), veio a Porto Alegre para realizar alguns filmes de curta-metragem, como A VOZ DA FELICIDADE. Em 1988, Nadotti dirigiu, no Rio de Janeiro, o curta NO ESCURINHO DO CINEMA.

A Porto Alegre dos anos 90 possui uma produção cinematográfica razoável, comparando com os demais centros culturais do Brasil. Não se equipara às produções cariocas nem paulistas (bem claro que esta comparação é feita no número de filmes produzidos, não

na qualidade destes), mas é a terceira cidade no país em número de filmes realizados.

"(...) inclusive tem uma coisa positiva, aquela coisa assim, é reconhecido um trabalho que antigamente no cinema não existia, que é um coletivo, uma equipe de pessoas que resolve trabalhar com uma obra sistemática. E isso aí, graças à possibilidade da bitola Super-8, então forma o movimento".³

O ciclo Super-8 propiciou o crescimento do cinema feito em Porto Alegre. Uma vez constatado este crescimento e conseqüente amadurecimento da produção cinematográfica local, houve o reconhecimento por parte da imprensa e do público.

Hoje não há mais, em Porto Alegre, um grupo específico de realizadores como havia na época do Super-8. A este grupo inicial foram agregando-se outras pessoas e novos núcleos de produção surgiram. Cineastas não provenientes do Super-8, mas da publicidade ou do trabalho em emissoras de televisão, contribuíram para a diversificação do estilo da produção cinematográfica. A criação de novos estilos, que é fundamental para a continuidade do cinema gaúcho.

O resquício mais importante que deixou o ciclo do cinema Super-8 foi o respeito que o cinema feito em Porto Alegre adquiriu por parte do público, dentro e fora do Rio Grande do Sul. Este reconhecimento é fruto de um trabalho que nunca parou e foi aprimorando-se cada vez mais.

DEU PRA TI, ANOS 70 riscou o céu de Porto Alegre, traçando um caminho tortuoso, por onde nem sempre é fácil passar, mas sem dúvida nenhuma, é o caminho que leva ao arco-íris.

A N E X O

CA. 1620
USP. t 1620

FICHAS TÉCNICAS - FILMES

FICHA TÉCNICA

Título: DEU PRA TI, ANOS 70

Ano de produção: 1981

Tempo de duração: 108'

Equipe Técnica:

*argumento, direção e produção: NÉLSON NADOTTI e GIBA ASSIS
BRASIL

*roteiro: GIBA ASSIS BRASIL, NÉLSON NADOTTI e ÁLVARO LUIS
TEIXEIRA

*fotografia e montagem: NÉLSON NADOTTI

*assistentes de direção: CARLOS GERBASE e HÉLIO ALVAREZ

*fotografia adicional: SÉRGIO LERRER

*música: NEI LISBOA e AUGUSTO LICKS

Elenco:

PEDRO SANTOS (Marcelo), CERES VICTORA (Ceres), DEBORAH
LACERDA (Margareth), JÚLIO RENY, NARCISIO ROSSO, ELIANE
LISBOA, SÉRGIO LULKIN, ANGELA RIBEIRO, MARIA DE LOURDES MENE-
GHETTI, ANGEL PALOMERO, CLEIDE FAYAD, MARTA BIAVASCHI, XALA
FELIPPI, WANDER WILDNER, MARCO ANTONIO SÓRIO, RICARDO CORDEI-
RO, MÁRCIA DO CANTO, ROSA LUPORINI, OSVALDO PERRENOUD, NILO
CRUZ, WERNER SCHUNEMANN, ELISA MACHADO, CARLOS GRUBER, IVONE-
TE PINTO, GRUPO VÊNDE-SE SONHOS, GRUPO FALTOU O JOÃO.

Sinopse:

Um painel nada oficial da década de 70, contando histórias
que não foram contadas, do ponto de vista das pessoas que
despertaram para o mundo no período. Marcelo e Ceres, dois
deste bando de muitos outros, encontram-se e desencontram-se

em reuniões dançantes, bares, cinemas, universidades e acampamentos, atravessam a década e, na noite do ano novo de 1980, ainda tem motivos para sonhar. E sonham.

Prêmio de melhor filme no 5º Festival do Cinema Super-8 de Gramado, 1981.

FICHA TÉCNICA

Título: COISA NA RODA

Ano de produção: 1982

Tempo de duração: 108'

Equipe Técnica:

*argumento, roteiro e direção: WERNER SCHUNEMANN

*produção: RUDI LAGEMANN

*fotografia e assistência de direção: GIBA ASSIS BRASIL

*montagem: WERNER SCHUNEMANN

*fotografia adicional: NÉLSON NADOTTI e ROBERTO HENKIN

*iluminação: CARLOS GRUBER

*operador de som: EVERTON WOJAHN

*engenheiro de som: EDUARDO MOREIRA ALVES

*créditos: LUIS HENRIQUE PALESE

Elenco:

RUDI LAGEMANN (Guilherme), CARLOS GRUBER (Lico), PEDRO SANTOS (Ricardo), NILO CRUZ (André), SÉRGIO HORST (Alfredo), MARTA BIAVASCHI (Sandra), BEATRIZ MOTTA (Marta), VANA BERGAMO (Ângela), NEY LAUX, IVONETE PINTO, NORMÉLIO KRAMPE, BETHO MÔNACO, MARCO ANTONIO SÓRIO, ANGEL PALOMERO, MONICA SCHMIEDT, OSVALDO PERRENOUD, GRUPO FALTOU O JOÃO, GRUPO VÊNDE-SE SONHOS e GRUPO DA CASA.

Sinopse:

Um filme sobre a amizade e convivência de quatro rapazes que moram numa das tantas comunidades urbanas de Porto Alegre. Em princípio, tudo pode ser "posto na roda", dividido, compartilhado: a mesada de cada um, os objetos pessoais, as apreensões, as dificuldades de relacionamento, os compromissos com o movimento estudantil, as loucuras. Mas as coisas começam a mudar com a chegada de um quinto morador, mais velho e desiludido, que coloca em xeque a capacidade de cada um viver de acordo com as suas idéias.

Prêmio de melhor filme no 6º Festival Nacional do Cinema Super-8
de Gramado, 1982.

FICHA TÉCNICA

Título: A PALAVRA CÃO NÃO MORDE

Ano de produção: 1982

Tempo de duração: 50'

Equipe Técnica:

*roteiro, direção, fotografia e montagem: SÉRGIO AMON e
ROBERTO HENKIN

*produção: GILBERTO BAUN

*argumento: ROBERTO HENKIN

*assistência: PAULO ZILBERMAN e JORGE CAMPOS

Elenco:

LUCIANO ALABARSE, CLÉLIA ADMAR, AROLDO HARO, ROBERTO
PAGLIOZA, ROSANA MACEDO, DENISE LIÉGE, ZECA KIECHALOSKI,
MARIA DE LOURDES MENEGUETTI, JAVA BONAMIGO, VERA KARAN,
SAYONARA LUDWIG e ANTONIO CARLOS CASTILHOS.

Sinopse:

A trajetória de um jornalista de TV que, no seu dia-a-dia
vai descobrindo novas realções de significado nos signos
visuais e linguísticos com que se depara. Elementos de semi-
ologia misturam-se com problemas pessoais no trabalho, em ca-
sa, na estrutura do filme.

FICHA TÉCNICA

Título: INVERNO

Ano de produção: 1982

Tempo de duração: 91'

Equipe Técnica:

*roteiro e direção: CARLOS GERBASE

*produção, figurinos e cenografia: LUCIANA TOMASI e MARTA BIAVASCHI

*argumento: CARLOS GERBASE e NÉLSON NADOTTI

*fotografia: ROBERTO HENKIN

*montagem: GIBA ASSIS BRASIL

*assistentes de direção: GIBA ASSIS BRASIL e ALEX SERNEMBI

*iluminação: ALEX SERNEMBI e CARLOS GRUBER

*técnico de som: BIRA FERREIRA

*créditos: ANÍBAL BENDATTI

Elenco:

WERNER SCHUNEMANN, LUCIANE ADAMI (Mariana), MARTA BIAVASCHI

(Lúcia), CLEIDE FAYAD (Cláudia), MARCO ANTONIO SÓRIO

(Milton), LUCIANA TOMASI, CARLOS GRUBER, IVONETE PINTO,

ANGEL PALOMERO, SÉRGIO HORST, BIRATÃ VIEIRA, ARACI ESTEVES,

GRUPO VÊNDE-SE SONHOS, GRUPO FALTOU O JOÃO.

Sinopse:

O personagem principal tem 24 anos, mora sozinho, é jornalista formado, mas trabalha numa imobiliária. Identifica-se com a cidade sombria onde vive, com seu apartamento cheio de discos e livros, com os filmes que assiste. Mas tem pouca coisa em comum com a namorada, os amigos, os pais, os colegas de serviço. Não consegue e não se esforça para conciliar os

FICHA TÉCNICA

Título: TEMPO SEM GLÓRIA

Ano de produção: 1984

Tempo de duração: 100'

Equipe Técnica:

*argumento, roteiro e direção: HENRIQUE DE FREITAS LIMA

*produção: PEDRO OSÓRIO, ARAMY MARCHY, SÉRGIO DUARTE PAIVA
e RICARDO DIAZ

*fotografia: ALCEU SILVEIRA

*montagem: MARIANGELA GRANDO, ALCEU SILVEIRA e HENRIQUE DE
FREITAS LIMA

*assistente de direção: MARIANGELA GRANDO

*cenários: HÉLIO FERVENZA e VICTOR PIRRONGELLI

*figurinos: VICTO PIRRONGELLI e CLARISSE RATH

*iluminação: ROGÉRIO VENCATO e J.N. CANABARRO

*segunda câmera: UBIRAJARA DUARTE

*continuidade: MÔNICA DUARTE

*fotos de cena: ESTEFANIA DAMBORIARENA e FERNANDO BRENTANO

Elenco:

ALEXANDRE CORREA (Juca), HELOÍSA PALAORO (Paula), SÉRGIO
PAIVA (Horácio), JORGE DEGRAZIA (Ivan), ESTELA PAIVA
(Ema), MARTIM IRULEGUI (Alcides), GILBERTO COELHO (Mário)
VANISE GARCIA, J.N.CANABARRO, MARIA BALDEZ, ANTONIO CASTRO,
MARIA ALICE LAHORGUE, EVERTON SOUZA E SILVA, EDSON RETEGUY,
RENATO MOREIRA, JOÃO CARLOS GARCIA, CARLOS WINKLER, HÉLIO
GUTERRES, ANA PAULA PIRRONGELLI, ALBERTO BRENTANO, ESTEFANIA
DAMBORIARENA, PAULO RONEY, ADAIR IRULEGHI, VICTOR PIRRONGELLI,
PAULO MACHADO DE JESUS, CARLOS FONTOURA e RICARDO DIAZ.

Sinopse:

Rodado em Livramento, cidade gaúcha na fronteira com o Uruguai, e em Porto Alegre, o filme situa sua narrativa em dois momentos da história brasileira: os meses posteriores ao movimento de março de 1964 e o ambiente da política universitária em 1971, durante o governo Médici. Conta a história de um rapaz do interior, Juca, que em 1964 vive no campo e tem sua formação influenciada por um contrabandista uruguaio, que passa a conviver com o adolescente na fazenda, transmitindo-lhe o que sabe da vida e das relações sociais. Obrigado a seguir para a grande cidade, Juca ingressa na Universidade em 1971, onde, influenciado por Paula, uma jovem militante de esquerda, progressivamente entra na militância política, e logo nos grupos clandestinos de ação direta.

Prêmio de melhor filme no 8º Festival Nacional do Cinema Super-8 de Gramado, 1984.

Prêmio de melhor direção, ator (ALEXANDRE CORREA) e fotografia no I Festival do Cinema Menor de Porto Alegre, 1984.

FICHAS BIOGRÁFICAS - REALIZADORES

Os dados contidos nas FICHAS BIOGRÁFICAS
foram fornecidos pelos realizadores, sendo
de inteira responsabilidade dos mesmos.
As fichas foram preenchidas nos meses de
setembro e outubro de 1989.

FICHA BIOGRÁFICA DE REALIZADOR

Nome completo: GILBERTO JOSÉ PIRES DE ASSIS BRASIL

Nome profissional: GIBA ASSIS BRASIL

Nascimento, lugar e data: PORTO ALEGRE, 05.04.1957

Filiação: GILBERTO JOSÉ DORNELLES DE ASSIS BRASIL e
MARIA MERCEDES PIRES DE ASSIS BRASIL

Profissão: JORNALISTA e TÉCNICO CINEMATOGRAFICO

BACHAREL EM JORNALISMO PELA FACULDADE DE BIBLIOTE-
CONOMIA E COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO GRANDE DO SUL

Endereço e telefone: RUA CABRAL, 134/07 - PORTO ALEGRE

FONE: 32.8617

Obra: Direção: DEU PRA TI, ANOS 70, Super-8, 1981; INTERLÚDIO,
CM, 35mm, 1983; EXPEDICION LOCH NESS, CM, 35mm, 1983;
VERDES ANOS, LM, 35mm, 1894;

Observações: Assistente de direção em cinco longa-metragens e
três curta-metragens; Roteirista em um longa-metragem
e dois curta-metragens; Montador em um longa-metragem
e nove curta-metragens.

Prêmios: DEU PRA TI, ANOS 70 - Melhor Filme do Festival Nacional
do Cinema Super-8 de Gramado, 1981;

VERDES ANOS - Prêmio Revelação do Festival de Cinema
de Gramado de 1984;

Melhor montagem para curta-metragem no Festival de
Gramado de 1988, com BARBOSA;

Melhor montagem de curta-metragem no Festival de Gra-
mado de 1989, com ILHA DAS FLORES;

Melhor roteiro de curta-metragem do Festival de Brasília
de 1988, com BARBOSA.

FICHA BIOGRÁFICA DE REALIZADOR

Nome completo: ROBERTO HENKIN

Nome profissional: ROBERTO HENKIN

Nascimento, lugar e data: PORTO ALEGRE, 22.01.1960

Filiação: ISAC HENKIN e VERA MARISE IOLOVITCH HENKIN

Profissão: FOTÓGRAFO e DIRETOR CINEMATOGRAFICO

BACHAREL EM JORNALISMO PELA FAMECOS/PUC RS

Endereço e telefone: RUA ITAQUI, 349/303 - PORTO ALEGRE

FONE: 31.5718

Obra: Direção: A PALAVRA CÃO NÃO MORDE, Super-8, 1982;

A REVOLUÇÃO DOS BICHOS, Super-8, 1981; OBSCENIDADES,
CM, 35mm, 1986; MEMÓRIA, CM, 35mm, 1989.

Fotógrafo - PRAZER EM CONHECÊ-LA, CM, 35mm, 1987; A HORA
DA VERDADE, CM, 35mm, 1988; BLECAUTE, CM, 35mm, 1989,
A ROLETA, LM, U-MATIC, 1988; O CORPO DE FLÁVIA, CM, 35
mm, 1989.

Montador - PRAZER EM CONHECÊ-LA e AQUELES DOIS, LM 35mm,
1985/1986.

Prêmios - Melhor fotografia para Curta-Metragem Gaúcho no
Festival de Gramado de 1988, com A HORA DA VERDADE;
Melhor fotografia para Curta-Metragem Gaúcho no Fes-
tival de Gramado de 1990, com O CORPO DE FLÁVIA;
MEMÓRIA - Melhor Roteiro de Curta-Metragem Nacional
no Festival de Gramado de 1990.

FICHA BIOGRÁFICA DE REALIZADOR

Nome completo: SÉRGIO AMON

Nome profissional: SÉRGIO AMON

Nascimento, lugar e data: PORTO ALEGRE, 28.05.1960

Filiação: SAMY AMON e ROSITA HERLINGER AMON

Profissão: FOTÓGRAFO e DIRETOR CINEMATOGRAFICO

BACHAREL EM JORNALISMO PELA FAMECOS/PUCRS

Endereço e telefone: AV. IJUÍ, 161/602 - PORTO ALEGRE

FONE: 31.7613

Obra: Direção: A REVOLUÇÃO DOS BIHOS, Super-8, 1981; A PALAVRA CÃO NÃO MORDE, Super-8, 1982; DOMINGÃO, Super-8, 1983; DZAHGURY, Super-8; O DIA EM QUE URANO ENTROU EM ESCORPIÃO, Super-8, 1985; AQUELES DOIS, LM 35mm, 1985.

Direção de Fotografia: OBSCENIDADES, CM, 35mm, 1986.

Prêmios: AQUELES DOIS - Melhor filme, melhor fotografia, melhor trilha sonora, melhor ator coadjuvante e melhor edição de som do I Festival de Cinema Brasileiro de Fortaleza, 1985.

Observações: Diretor de fotografia e diretor de cena de publicidade em Porto Alegre.

FICHA BIOGRÁFICA DE REALIZADOR

Nome completo: NELSON JOSÉ DE ARAUJO NADOTTI

Nome profissional: NELSON NADOTTI

Nascimento, lugar e data: CANOAS, RS, 15.03.1958

Filiação: DEA DE ARAUJO NADOTTI e NELSON NADOTTI

Profissão: DIRETOR CINEMATOGRAFICO e ROTEIRISTA

BACHAREL EM JORNALISMO PELA FAMECOS/PUC RS

Endereço e telefone: RUA RAMON CASTILLA, 251/501 - RIO DE JANEIRO

FONE: 541.9462

Obra: NAS RUAS, Super-8, 1977; MEU PRIMO, Super-8, 1979; DEU PRA TI, ANOS 70, Super-8, 1981; NO AMOR, CM 35mm, 1982; MADAME CARTÔ, CM, 35mm, 1985; A VOZ DA FELICIDADE, CM 35mm, 1987; O ESCURINHO DO CINEMA, CM, 35mm, 1989.

Prêmios: NAS RUAS - 3º Lugar no Festival Nacional de Cinema Super-8 de Gramado, 1978;

MEU PRIMO - Melhor Filme do Festival de Cinema de Osório, RS, 1979;

DEU PRA TI, ANOS 70 - Melhor Filme do Festival do Cinema Super-8 de Gramado, 1981;

NO AMOR - Melhor Curta-Metragem Gaúcho do Festival de Cinema de Gramado, 1982;

MADAME CARTÔ - Melhor ator, melhor atriz, melhor fotografia e melhor montagem de Curta-Metragem Gaúcho do Festival de Gramado, 1985;

Melhor montagem no RIOCINE Festival, 1985;

Melhor atriz no Festival de Brasília, 1985;

A VOZ DA FELICIDADE - Melhor ator, melhor atriz, melhor curta-metragem nacional, melhor curta-metragem gaúcho e prêmio da crítica para melhor curta-metragem nacional do Festival de Gramado, 1988;

O ESCURINHO DO CINEMA - Melhor fotografia do RIOCINE Festival, 1989;

Observações: Co-roteirista do longa-metragem A COR DO SEU DESTINO, de Jorge Duran, premiado como melhor roteiro dos festivais de Brasília, em 1986 e Cartagena (Colômbia), em 1987.

FICHA BIOGRÁFICA DE REALIZADOR

Nome completo: HENRIQUE FOSTER DE FREITAS LIMA

Nome profissional: HENRIQUE DE FREITAS LIMA

Nascimento, lugar e data: SOBRADINHO, RS, 27.10.1959

Filiação: HENRIQUE DIAS DE FREITAS LIMA e MARÍLIA FOSTER DE FREITAS LIMA

Profissão: CINEASTA

BACHAREL EM DIREITO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Endereço e telefone: AV.PROTÁSIO ALVES, 2625/34 - PORTO ALEGRE
FONE: 34.4334

Obra: Direção: TEMPO SEM GLÓRIA, LM SUPER-8, 1984

A HORA DA VERDADE, CM 35mm, 1988

O MACACO E O CANDIDATO, CM 35mm, 1990

Direção de Produção e Produção Executiva:

O HEMISFÉRIO DE SOMBRAS, CM 35mm, 1986; O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA, CM 35mm, 1985; A VOZ DA FELICIDADE, CM 35mm, 1987; COLOMBINA FOREVER, CM 35mm, 1985.

Prêmios: TEMPO SEM GLÓRIA - Melhor filme do Festival Nacional do

Cinema Super-8 de Gramado, 1985;

Melhor filme, direção, ator e fotografia do I FESCINE, Porto Alegre, 1984;

A HORA DA VERDADE - Melhor fotografia de curta-metragem gaúcho para ROBERTO HENKIN no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1988,

Melhor roteiro do RIOCINE Festival, 1988

Prêmio ANGELO LABANCA para melhor

diretor do SATED/RIO, no RIOCINE

Festival, 1988

O MACACO E O CANDIDATO - Melhor curta-metragem gaúcho do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1990.

FICHA BIOGRÁFICA DE REALIZADOR

Nome completo: CARLOS GERBASE

Nome profissional: CARLOS GERBASE

Nascimento, lugar e data: PORTO ALEGRE, 01.02.1959

Filiação: JOSÉ GERBASE e LÉA BARTH GERBASE

Profissão: CINEASTA e JORNALISTA - BACHAREL EM JORNALISMO PELA
FAMECOS/PUC-RS

Endereço e telefone: RUA TOMAZ FLORES, 327 FONE: 24.2265

Obra: INVERNO, 1982; VERDES ANOS - LONGA-METRAGEM 35mm, 1984;
INTERLÚDIO - CURTA-METRAGEM 35mm, 1983; PASSAGEIROS -
CURTA-METRAGEM 35mm, 1986; AULAS MUITO PARTICULARES -
CURTA-METRAGEM 35mm, 1988; A ROLETA, LONGA-METRAGEM -
U-MATIC, 1988; O CORPO DE FLÁVIA - CURTA-METRAGEM 35mm,
1989.

Prêmios: INVERNO - Melhor filme do Festival do Cinema Super-8
de Gramado, 1983.

VERDES ANOS - Prêmio Revelação do Festival do Cinema
Brasileiro de Gramado, 1984

PASSAGEIROS - Melhor Curta-metragem Gaúcho do Festi-
val do Cinema Brasileiro de Gramado, 1987

O CORPO DE FLÁVIA - Melhor fotografia para ROBERTO HENKIN
no Festival do Cinema Brasileiro de
Gramado, 1990

FICHA BIOGRÁFICA DE REALIZADOR

Nome completo: WERNER EDUARDO SCHUNEMANN

Nome profissional: WERNER SCHUNEMANN

Nascimento, lugar e data: PORTO ALEGRE, 21.02.1959

Filiação: EGON EDUARDO SCHUNEMANN e HILDEGARD HELLER SCHUNEMANN

Profissão: CINEASTA

Endereço e telefone: RUA FELIZARDO FARIAS, 156, PORTO ALEGRE

FONE: 23.7632

Obra: 1982-COISA NA RODA; 1983-INVERNO (ator); 1984-VERDES

ANOS (ator); 1984-ME BEIJA; 1987-O MENTIROSO

Observações: Autor, ator e diretor teatral.

Prêmios: COISA NA RODA - Melhor filme Festival de Gramado de 1982

INVERNO - Melhor filme Festival de Gramado de 1983

VERDES ANOS - Prêmio Especial Festival de Gramado de 1984

Prêmio de Elenco Festival de Caxambu, 1985

ME BEIJA - Melhor fotografia, RIO-CINE, 1984

Melhor atriz, RIO-CINE, 1984

Diretor Revelação, RIO-CINE, 1984

Ator Revelação, RIO-CINE, 1984

Melhor Ator, Festival de Brasília, 1984

Melhor Diretor, Fest. Brasília, 1984

O MENTIROSO - Melhor Ator, Fest. Brasília, 1988

Atriz Coadjuvante, Fest. Brasília, 1988

Melhor Diretor, Fest. Brasília, 1988

Melhor Filme do Júri Popular, Fest. Brasília, 1988

Melhor Filme do Júri Oficial, Fest. Brasília, 1988

Representante Brasileiro no III FESTRIO, 1988

Representante Brasileiro no Festival de Cuba, 1988

MATERIAL GRÁFICO

1. PROGRAMAS DOS FILMES :

UM FILME DE
giba assis brasil
nelson nadotti

DEU PRÁ TI ANOS 70

COM

pedro santos

ceres victora

GRUPO **vem de-sê sonhos**

GRUPO **faltou o João**

MÚSICA DE **nei lisboa**

e **augusto licks**

"DEU PRÁ TI, ANOS 70": É ISSO.

A CARA

Depois de um ano e meio trabalhando na realização de "Deu pra ti, anos 70", a gente chega a algumas conclusões sobre a personalidade deste filme. A todos que nos perguntavam sobre de que se tratava, dizíamos que "Deu pra ti, anos 70" era um filme sobre a década que passou, do ponto de vista que não foi contado na historiografia oficial: o ponto de vista dos jovens que cresceram e viveram nos anos 70 em Porto Alegre, onde se passa a maioria das histórias do filme. Ou seja: é o ponto de vista dos autores.

É importante que o filme seja visto assim, porque este foi o nosso ponto de partida na elaboração do argumento e continua valendo até hoje, com o filme pronto. Porque as Vejas as Istódes da vida rotulam os anos 70 de "década da infâmia", "os anos do sufoco", em oposição aos 60, que teriam sido "a década que mudou tudo". Mas nós nos sentimos na obrigação de contar que os anos 70 mudaram tudo de novo. E quem não se deu conta disso marcou durante dez anos.

A BARRA

Quanto ao sufoco: em 72, a gente assistia ao "Programa Flávio Cavalcanti" e nem desconfiava de que havia tortura e morte nos porões da ditadura. O arrocho salarial era um fato, mas falava-se muito mais no milagre econômico. Não, não queremos dizer que o sufoco não era real: apenas não passamos por esta barra. É claro, a partir disto dá para fazer uma análise sobre a alienação da juventude como consequência da repressão, etc., etc. Mas existe uma coisa comum em quem fala contra e a favor da repressão: todos vêm a repressão como uma coisa fundamental. A gente prefere, como Michel Foucault, ver as coisas pelo lado da estratégia, ou seja, de como as coisas acontecem, apesar da repressão. Se as pessoas perceberem que procuramos mostrar isso sem preconceitos, será ótimo.

O PASSADO E O PRESENTE

"Deu pra ti, anos 70" é um filme sobre memória, sobre como as coisas acontecem e voltam a acontecer na cabeça da gente, anos depois de terem acontecido. Daí vem a visão fragmentada da narrativa e a multiplicidade de personagens que o filme apresenta.

Há duas linhas narrativas que se alternam e se sobrepõem do início ao fim, em "Deu pra ti, anos 70". Uma das linhas recompõe a "história" dos personagens, em momentos arbitrariamente escolhidos da década. Estes momentos surgem em ordem cronológica: uma reunião dançante em setembro de 1971; um jogo de cartas na praia em fevereiro de 1973; um aniversário e uma conversa de muro de edifício em agosto de 1973; um momento de solidão em fevereiro de 74; uma conversa com um personagem dos anos 60, uma sessão de cinema e

um lanche na lanchonete da moda em maio de 75; uma mesa de bar na esquina maldita em julho de 76; um acampamento em Garopaba em dezembro de 76; uma passeata estudantil em agosto de 77; e, finalmente, uma despedida, uma longa viagem e um reencontro entre setembro e dezembro de 78. Marcelo e Ceres, os protagonistas, encontram-se e desencontram-se, em todos estes momentos, enquanto crescem, em meio a muitos outros personagens.

A outra linha narrativa se passa no "presente" do filme: os últimos dias de dezembro de 79, fim da década, o ponto de partida da memória de Ceres e Marcelo em direção ao passado, e também o ponto de partida de seus projetos de vida para os anos 80. Aos poucos, Marcelo e Ceres aparecem em seu estágio atual: pouco mais de vinte anos, trabalhando, transando, pensando em morar juntos.

Neste sentido, "Deu pra ti, anos 70" é também um filme sobre convi-

ência, ou melhor, sobre as barras anteriores à própria convivência: escolher as pessoas com quem se deve morar, encontrar um lugar para morar, definir um "esquema de convivência" e ao mesmo tempo pretender que tudo isso seja natural, espontâneo, não-dirigido.

Num dos principais segmentos desta linha narrativa, é introduzido um terceiro personagem: Margarete, irmã mais moça de uma amiga de Ceres. Margarete nasceu em abril de 1964, o que significa que entra nos anos 80 com pouco menos de 16 anos. É um personagem um tanto inexplicável para Ceres e Marcelo, que não conseguem acompanhar-lhe o pique. Ceres é sonhadora, Marcelo é intelectual. Margarete é porra-louca. Marcelo é emocional, Ceres é dialética, Margarete é sempre a antítese. Ceres batalha, Marcelo pensa, Margarete conquista.

A inclusão de Margarete como uma espécie de coringa neste jogo chamado "Deu pra ti, anos 70" é uma maneira de evitar a glorificação sem modéstia da geração 70. Isto, talvez, é uma coisa que a geração 60 não soube: elitismos históricos não levam a nada. Melhor é admitir a hipótese de que estamos sempre acertando e errando, e que novas cabeças e novas situações pintam a todo o momento para mudar aquilo que a gente acredita estar consolidado.

"Deu pra ti, anos 70" não exalta consolidações. Prefere registrar a inesgotável mudança e evolução dos grupos sociais, com um pouco de carinho e ironia e um par de olhos que já transam os anos 80.

Giba Assis Brasil e Nelson Nodotti
Porto Alegre, 1981.

DA ESQUERDA PARA A DIREITA:

CARLOS, AUGUSTO, SERGIO, JÚLIO, NEI, NARCISIO, PALESE, GRUBER, MARTA, MARY, WERNER, CERES, PEDRO, DEBORAH, GIBA E NELSON.



FICHA TÉCNICA "deu prá ti, anos 70"

Elenco: Pedro Santos (Marcelo) / Ceres Victora (Ceres) / Deborah Lacerda (Margarete) / Júlio Remy (Fred) / Narcisio Rosso (Jairo) / Eliane Lisboa (Tia de Ceres) / Augustinho Licks (Augustinho) / Nei Lisboa (Nei) / Agostinho Osório (Neneco) / Katano Lacerda (Beto) / Bertrand Kolecza (Claudinho) / Sergio Lulkin (Mauro) / Sergio Lerrer (Marco) / Claudia Fayad (Claudia) / Angela Ribeiro (Bete) / Hélio Alvarez (Joãozinho) / Carlos Gerbase (Joaquim) / Maria de Lourdes Meneghetti (Mãe de Ceres) / Giba Assis Brasil (Giba) / e apresentando o Grupo Vem de-se Sonhos: Angel Palomero (Chico) / Cleide Fayad (Cinara) / Marta Biavaschi (Cíntia) / Xala Filippi (Virginia) / Wanderley Wildner (Irmão do Jaime) / Marco Antonio Sorio (Ernani) / Ricardo Cordeiro (Ricardo) / Marcia do Candeirola (Rosângela) / Rosa Luporini (Marta) / Osvaldo Perrenoud (Carlos) / e o Grupo Faltou o

João: Nilo Cruz (Júlio) / Werner Schünemann (Roberto) / Elisa (Sônia) / Carlos Grüber (Zê) / Palese (Paulinho) / Mary (Lúcia) / Ivonete Pinto (Aninha).

Vozes Adicionais: Lourdes Eloy / Rudi Lagemann / Denise Garcia / Zezé do Canto / Cesar Alvarez / Paulo Mello.

Músicas Originais: de Nei Lisboa e Augustinho Licks; "Delirio 32", "Do lado do avesso", "Nessa cidade", "Sumir do cais", "Ano que vem", "Margarete", "Maio", "Doody II", "Reggae".

Fotografia: Nelson Nadotti e Sergio Lerrer.

Roteiro: Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti e Alvaro Teixeira.

Fotos do programa: Carlos Gerbase.

Planejamento gráfico: Suico.
Colaboração: Maria Isabel Hammes.

Assistentes de direção: Carlos Gerbase e Hélio Alvarez.

Direção: Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti.

Criado em Porto Alegre, entre novembro de 1979 e fevereiro de 1981.



créditos

ROTEIRO E DIREÇÃO: Werner Schünemann
PRODUÇÃO EXECUTIVA: Rudi Lagemann
FOTOGRAFIA E ASSIST.DIREÇÃO: Giba Assis Brasil
FOTOGRAFIA ADICIONAL: Nelson Nadotti, Werner Schünemann e Roberto Fenkin
SONOPLASTIA E ILUMINAÇÃO: Everton Wojahn
ENGENHEIRO DE SOM: Eduardo Moreira Alves
FOTOS DE CENA: Marta Gleich
ARTE: Luis Palese e Monica Schmiedt
ASSISTENCIA TÉCNICA: Otcfenic

ELENCO: Grupo Faltou o João: Nilo Cruz (André), Carlos Grubber (Lico), Rudi Lagemann (Guilherme), Vana Bergamo (Angela), Normêlio Kramp (Duarte), Betho Mônaco (Beto), Ivonete Pinto (Márcia), Cleomar Coelho, Luis Palese, Denise Coelho, Mari Ribeiro, Monica Schmiedt, Everton Wojahn.

Grupo Ven-de-sê Sonhos: Pedro Santos (Ricardo), Marta Biavaschi (Sandra), Marco Sorio (Werner), Angel Palomero (voz de André), Osvaldo Perrenoud (voz de Valter), Wanderley Wildner (voz de Beto).

Grupo da Casa: Sergio Horst (Alfredo) e Nei Laux (Victor).

Mais: Renatriz Motta (Marta), Renate Grubber (Carina), Valter Freitas (Valter), Cesar Alvarez, Paulo Gans, Guilherme Streb, Martin Wartchow, Carlos Gerbase, Rabi Kruchin, Binha Rachewski, Miguel Ninov, Darci Cardoso, Geneci Duarte, Rô Santos, Zeca Gerbase, Ana Kaplan, Alexandre Kerr, Carolina Elzich, Roswitha Grubber, Lise Storchi.

FILMADO na casa do Betho-Iria-Sérgio-Sossão-Denise-Cleomar-Tirzah e cidade de Porto Alegre e arredores, junho a novembro 1981. MONTADO na casa do Gerbase, dezembro janeiro. SONORIZADO no estúdio Maria Mercedes, fevereiro março 1982.



coisa na roda
de werner schünemann

produção independente melhor filme gramado 82

"... humanizar o homem
descebrando em suas raízes
inexploradas entranhas
a pedene, insuspeitada alcaçoa
de conviver."

Carlos D. de Andrade

coisa na roda

É um filme feito à base das vivências experimentadas por muita gente que ingressa na Universidade: a política estudantil, os cursos deficientes e frustrantes e as complexas relações que surgem quando um grupo de pessoas resolve viver em comunidade, dividido em um apartamento, apreensões, gostos e loucuras. A intenção muitas vezes tão longe da possibilidade, e esta tantas vezes mais perto do que se imagina.

Um filme sobre amizade e convivência de quatro rapazes e as dificuldades que surgem com a chegada de um quinto morador, mais velho, formado e desiludido, servido de sua irmã ingênua e inexperiente. Precisa não ceder a uma linearidade artificial: a amizade é confusa, a convivência a um tempo impossível e tão necessária. Nenhum dos quatro sonha com a desilusão do mais velho, nenhum é capaz de aceitar a irmã dele. Os quatro não são capazes do que querem, mas querem, e isso os leva a procurar constantemente

o filme "COISA NA RODA":

DIADIA FARIAS (Melhor Diretor-Grau de 98): "Coisa na Roda: o melhor filme que vi neste Festival."

GOIDA (Crítico-EM): "Coisa na Roda, Mágico Encanto de Calidiano."

DENNY DE OLIVEIRA (Cineasta): "Com este filme vi que não estou sozinho no cinema brasileiro..."

JOSÉ DUMONT (ator): "É uma nova escola que está surgindo."

mente a alternativa que não contém. São os problemas do cotidiano, a divisão da caixa, as ironias do movimento estudantil, a decepção com a Universidade e a sacação da realidade através de todos os sentidos, um amadurecimento traduzido em tolerância e compreensão do ser humano que está ao lado.

Não são poucas as pessoas que hoje vivem em comunidade, uma coisa essencialmente solidária, livre, solta, que nos faz a ajuda e resolver a cabeça. O filme pretende discutir esta realidade, evitando a simples propaganda. Também não é uma generalização de todas as comunidades atuais, apenas narra experiências de um tipo de gente em determinada cidade, que define o referencial exterior das pessoas. Porque é importante levar em conta o fato de que os personagens passam a maior parte do tempo fora de casa, trabalhando individualmente os seus laços. Mas existe sempre presente aquele saber tribal, a consciência que ap-

nas do teto, do colchão, mas do companheirismo, da piada e das chates e repetitivas "assembléias do opê".

Não foi difícil reunir os fatos que compõem a história, visto que havia experiências de sobre neste sentido; além disso, os atores, por suas próprias experiências, também contribuíram com um universo insuspeito quando da transição inicial do filme. Existe grande interesse em experimentar alternativas para uma situação familiar obsoleta e a realidade de competição agressiva que temos hoje em dia. Não se pretende, certamente, construir idílicos castelos de sonhos, mas fazer a vida um pouco melhor, mais carinhosa, livre e solidária.

O filme parte desta realidade das grandes cidades e cidades universitárias e aponta nestas experiências, mas sem ufanismo, levando em conta seres humanos completos e a própria e profunda complexidade do novo.

a palavra

cão

não

morde

a palavra cão não morde

ELENCO

Grupo "Descascando o Abacaxi": Luciano Alabarse, Clélia Admar, Aroldo Haro, Roberto Paglioza, Rosana Macedo, Denise Liége, Maria de Lurdes Menegheti, Mauro Soares, Zeca Kiechaloski, Vera Karam, Juarez Bonamigo (Java), Shirley Rosário, Clélia Alabarse, Odilon Lopez e mais um monte de amigos: Sayonara, Márcia, Luiz, Márcia Índia, Cid, Victor Castiel (pai e filho), Liminha, Carlos, Lale, Ana, Eduardo, Milene, Maboni, Virgínia, Lili, Andréia, Marcelo, Rogério e muitos outros.

participação: Antônio Carlos Castilhos (no papel de guarda rodoviário)

participação especial: Prof. Jorge Campos

FICHA TÉCNICA

argumento: Sergio Amon e Roberto Henkin em contato com Luciano Alabarse

roteiro, direção e fotografia: Sergio Amon e Roberto Henkin

produção: Gilberto Baum, Sergio Amon e Roberto Henkin

som: dublado no Studios Gravações

técnicos: Julinho e Lulzinho

músicas: Cadê meu carnaval (G. Azevedo); Palhaço (E. Gismonti); Zinha (P. Silva); Brasil (B. Lacerda/A. Cabral); Ah! (Grupo Rumo); Vinheta noite alta (Grupo Rumo)

arte: Paulo Zilberman



BANDEIRANTES FM
99,3 MHz

a palavra cão não morde

A certa altura da realização do filme algumas pessoas nos questionavam sobre o assunto-tema, perguntando sobre a validade de se fazer um filme sobre Semiologia. Porque um assunto tão hermético, tão "elitista"? Hoje parece-nos claro que **a palavra cão não morde** não é um filme sobre Semiologia.

A ciência dos signos e sinais usados no código da comunicação foi, para nós, muito mais um instrumento científico utilizado na interpretação da realidade do que um fim em si mesmo. Inevitável, porém, que o filme contenha na sua estrutura e conteúdo alguns instrumentos teóricos (conceitos) para que o próprio filme possa ser sentido e interpretado como um todo.

O personagem Luciano é um jornalista de TV e sua trajetória no filme é definida com situações cotidianas. Nos aspectos social, familiar, político, profissional e pessoal: uma entrevista que ele faz; um filme "maldito" que ele assiste sobre Semiologia; um papo de bar; uma cobertura jornalística; uma advertência no trabalho; uma festa de aniversário; uma discussão; um fim de semana num sítio...

Essas situações vão sendo re-descobertas pelo personagem e pelo público à medida que o filme retoma informações já apresentadas. Essa re-descoberta, no entanto, deixa a descoberto uma sensação de vazio na vida de Luciano.

os diretores



ESTA É MAIS UMA PRODUÇÃO INDEPENDENTE

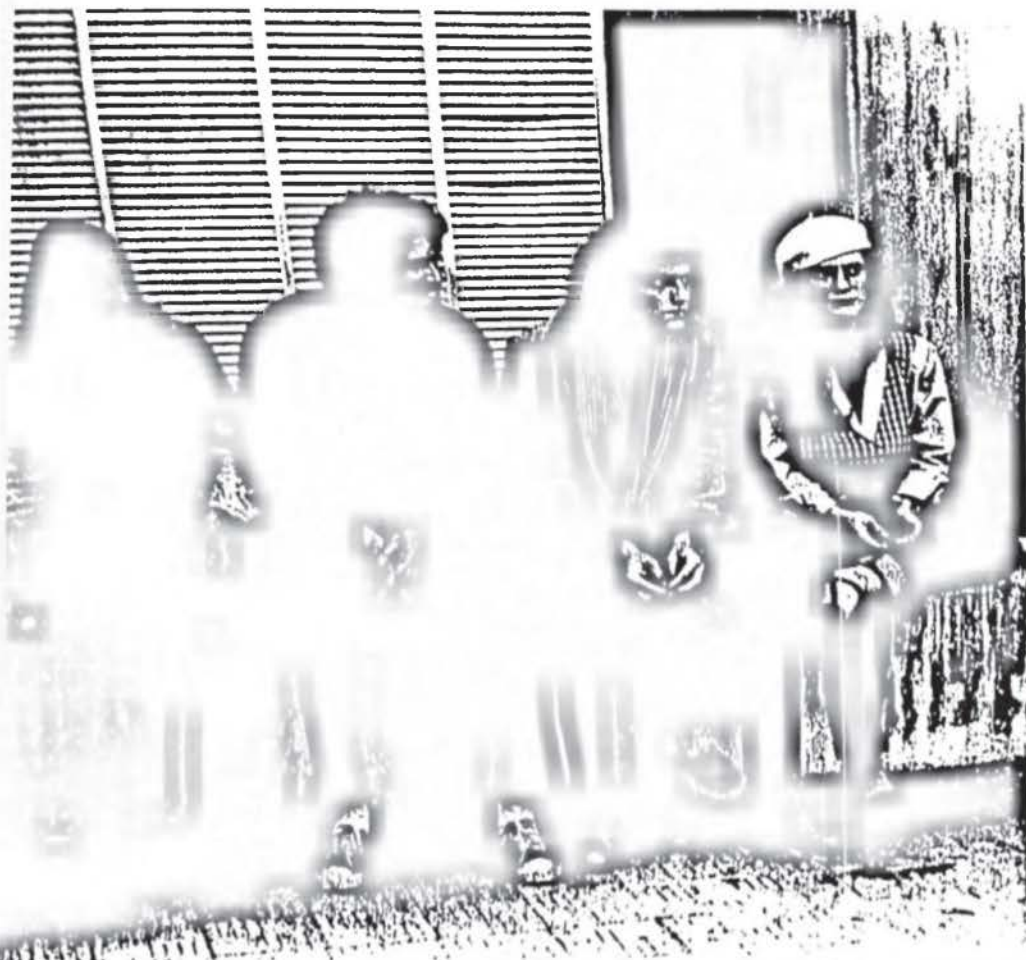
Werner Schünemann Luciene Adami Grupo Vende-se Sonhos Grupo Faltou o João

um filme de Carlos Gerbase

INVERNO

12 dias de frio em Porto Alegre





INVERNO

Quem faz programa é o pessoal de teatro ou de música. Cinema sempre foi um troço mais distante: o espectador assiste e vai embora, e quem fez o filme geralmente não está interessado em conhecer o público. Mas nem todo cinema é assim. Desde 1979, existe um cinema um pouco diferente no Rio Grande do Sul.

O Super-8, pra gente, nunca foi um laboratório de linguagem cinematográfica, ou o famoso trampolim para o cinema "de verdade". A coisa toda é muito mais simples. A partir de "História, a Música de Nelson Coelho de Castro" e passando por "Meu Primo", "Sexo & Beethoven", "Deu pra ti anos 70", "Coisa na Roda" e "A Palavra Cão Não Morde", o que interessa é contar uma boa história, que diga alguma coisa nova para um público mais ou menos específico. Sem estratégias de marketing: apenas vivendo integralmente a circunstância de fazer cinema em Porto Alegre, tendo a idade que a gente tem e falando sobre personagens que a gente conhece. O que tem provocado uma grande aproximação com o público, uma resposta quase imediata, característica muito mais do teatro que do cinema.

De certo modo, "Inverno" quebra essa tra-

mais intimista e centrada num só personagem. A identificação do público deixa de ser uma quase-obrigação de quem viveu situações concretas semelhantes, tornando-se um sutil jogo de espelhos pra quem se encontra na mesma situação existencial. Por outro lado, nunca o frio, a chuva e as cores de Porto Alegre foram tão importantes na hora de definir o roteiro e dar ao filme a personalidade meio sombria que ele tem.

Argonauta: "passa o dia no fundo do mar, tornando-se ativo à noite, quando sobe à superfície". Com essa citação de Aurélio Buarque de Holanda, começava o conto que deu origem ao "Inverno". Mas ninguém precisa ser exatamente assim, ter 24 anos, ser formado em jornalismo, morar sozinho com seus discos e livros, trabalhar numa imobiliária, namorar a Mariana, ter lido Ulisses ou ter medo dos próprios amigos pra se sentir atingido pelo que o filme conta. Talvez até nem exista alguém assim. Não importa.

"Prefiro continuar minha saudável vida pouco saudável. Respirar a fumaça da Borregaard, engolir todos os corantes acidulantes e flavorizantes, manter as idéias permanentemente confusas. Antes de mais nada, continuar em dúvida quanto aos significados da palavra independência."

A. M. Rubay

INVERNO

super-8, colorido, sonoro, 91 minutos

ROTEIRO E DIREÇÃO: Carlos Gerbase
ARGUMENTO: baseado no conto "O Argonauta", de Carlos Gerbase, a partir de idéia inicial de Nelson Nadotti
ASSISTENTES DE DIREÇÃO: Giba Assis Brasil e Alex Sernambi
FOTOGRAFIA E CÂMARA: Roberto Henkin
PRODUÇÃO, FIGURINOS E CENOGRAFIA: Luciana Tomasi e Marta Biavaschi
ILUMINAÇÃO: Alex Sernambi e Carlos Grübber
MONTAGEM: Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase
FOTOS DE CENA: Fernando Rocha
TÉCNICO DE SOM: Ubirajara Ferreira
ASSISTÊNCIA TÉCNICA: Otofenic (rua Uruguai nº 35 cj. 629)
CRÉDITOS: Aníbal Bendati
PROGRAMA E CARTAZ: Ferré e Roberto Silva
COLABORAÇÃO: Sergio Osvaldo Silva
COMPOSER: Multieditora

ELENCO:

Werner Schünemann, Luciene Adami (Mariana), Marta Biavaschi (Lúcia), Marco Antônio Sorio (Milton), Cleide Fayad (Cláudia), Luciana Tomasi (Isabel), Carlos Grübber (Júlio), Ivonete Pinto (Maria), Angel Palomero (Alexandre), Sérgio Horst (Léo), Biratã Vieira (pai), Araci Esteves (mãe), Marília Rossi (guria da Rua da Praia), Xala Felippi (empregada), Ângela Gonzaga (vizinha), Rudi Lagamann e Soraia Simaan (casal da Siqueira Campos), Max Souza (quintanista de Medicina), Deborah Lacerda (amiga de Cláudia), Alfredo Dillenburg (chefe da imobiliária), Alexandre Castro, Noca Fuhrmeister, Pedro Girardello, Mônica Schmiedt, Denise Coelho, Zé Weis, Andréa Gerbase, Mauro Fernandes, Silvana Sottomaior, Neireida Rodrigues, Marione Reckziegel, Marco Breda, Sérgio Eduardo, Ana Logmann, Karine Adami, Goida, P. F. Gastal, Ivo Stigger, Antônio Hohlfeldt, Luis Carlos Merten, Hélio Nascimento, Luiz César Cozzatti, Tuio Becker, Heron Hugo Heinz, Teti Pons, José Alexandre Ayub, Fredy Sommer, Suzi da Silva, Lale dos Santos.

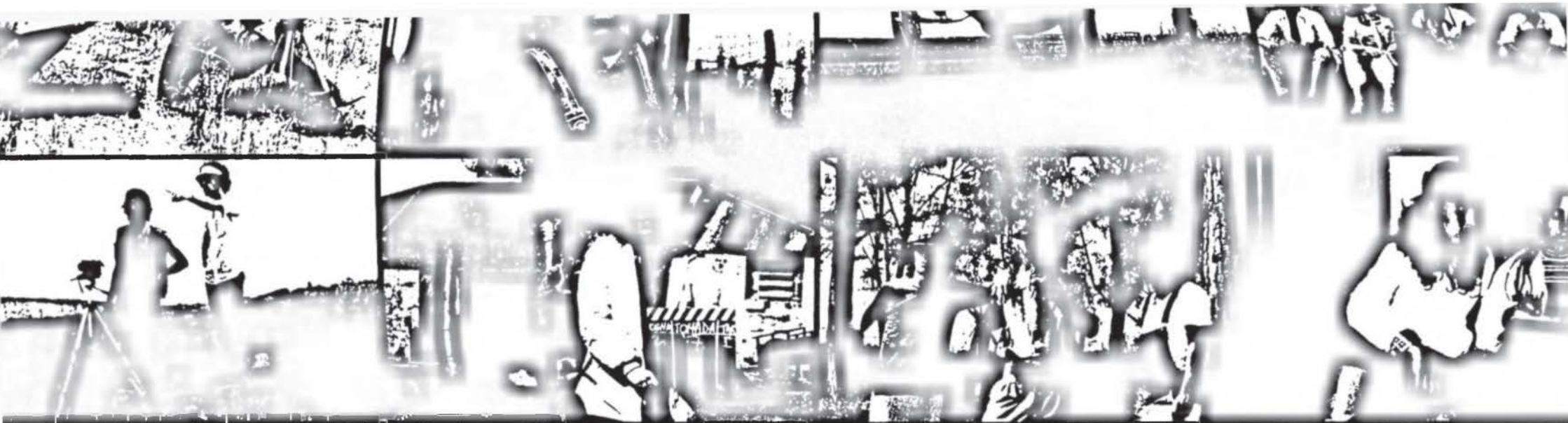
AGRADECIMENTOS:

Consulado Geral do Uruguai, Famecos-PUC, Cine Bristol, Cine Vitória, Z Propaganda, King' Discos, Falk's, Livraria Kosmos, Bar Ocidente, Nina Coitinho, Ria Sommer, Mercedes Assis Brasil, Léa Gerbase, Alpheu Godinho, Marcia Cirne, Laca Cirne, Leonel Machado, Dirce Schorr, Lourdes Heinz, Luciano Bianchi, Luis Felipe Tondo, Gilberto Assis Brasil, Walce Haussen, Rubens Rosenhen, Telmo Vecchi, Silvana Almeida, Sérgio Lerrer, Afonso Braz, Magda Biavaschi, Tonho Gerbase, Luis Gerbase, Edgardo de Marco, Hector Cabral, Irajá Lemos, Mary Mezzari, J. C. Lima

FILMADO em Porto Alegre, Montevideu e praia de Nordeste, de julho a outubro de 82.
MONTADO entre novembro e dezembro. SONORIZADO no estúdio da FAMECOS-PUC, janeiro e fevereiro de 83.



A BRASILEIRA
colaboração



Quando isso tudo começou, havia apenas um cara confuso, tentando pôr um pouco de ordem em uma cabeça atormentada pelos resquícios de uma grande viagem por países e pessoas agora distantes. Aí, apareceu a Mariangela e uma outra dimensão, que viria a redefinir todas as coisas: o cinema. Um projeto abandonado, uma grande desilusão.

Foi então que, voltando de umas férias argentinas, a idéia foi surgindo. Uma grande dose de autodisciplina, dois meses encerrado em um apartamento, a angústia transformando-se em um voluptuoso maço de folhas e um resultado chamado "Pampeano", o primeiro nome do agora "Tempo Sem Glória". Os primeiros parceiros foram a própria Mariangela, companheira de hoje e de sempre (espero), o Hélio Ferverza, e a promessa de um amigo, Pedro Osório, de mudança pra Livramento, sua terra, de estudar o assunto.

Alguém disse que parecia estranho lá em Santana aparecer um barbudinho dizendo que ia fazer um filme. Só tinha uma pasta embaixo do braço e aquele mesmo amigo. Quando a Ouro e Prata topou transportar a "equipe", parecia haver um fio de esperança para dar vazão a toda aquela vontade. Outras pessoas foram aparecendo, com a fé substituindo a experiência, e a coisa começou a tomar vulto. O elenco foi sendo escolhido, convencido, contagiado. A maioria sequer imaginava como seria. Uns com algum teatro no currículo, outros apenas prometendo ser na tela aquilo que eram na vida real. O resultado todos podem ver. "Tempo Sem Glória" está aí.

Foi só quando o seu Hélio Guterres, já no meio das filmagens, sentenciou, do alto da sua sabedoria campeira, que "a coisa tinha fundamento" é que a gente se deu conta de onde tinha chegado. A humildade e dedicação de gente como Martim Irulegui, o nosso fotógrafo Alceu Silveira, que largou tudo para fazer o filme, J. N. Canabarro, enfim, tantos parceiros, já estavam a provar que o projeto era de todos e que nada os faria desistir. A partir daí, não houve sacrifício demasiado pesado para a enorme responsabilidade que pesava sobre os meus ombros: era preciso ir adiante, sempre adiante. E nós chegamos lá. Se alguém ficou pelo caminho, que nos perdoe. Se valeu a pena, quem vir, dirá. Nele está todo o nosso coração.

TEMPO SEM GLÓRIA

Super 8, colorido, sonoro, 100 minutos

Argumento, Roteiro e Direção: Henrique de Freitas Lima

Assistente de Direção: Mariangela Grando

Fotografia e Câmera: Alceu Silveira

Produção Executiva: Pedro Osório, Aramy Machry, Sérgio Duarte Paiva e Ricardo Diaz

Cenários: Hélio Ferverza e Victor Firrongelli

Figurinos: Victor Pirrongelli e Clarisse Rath

Segunda Câmera: Ubirajara Duarte

Continuidade: Mônica Duarte

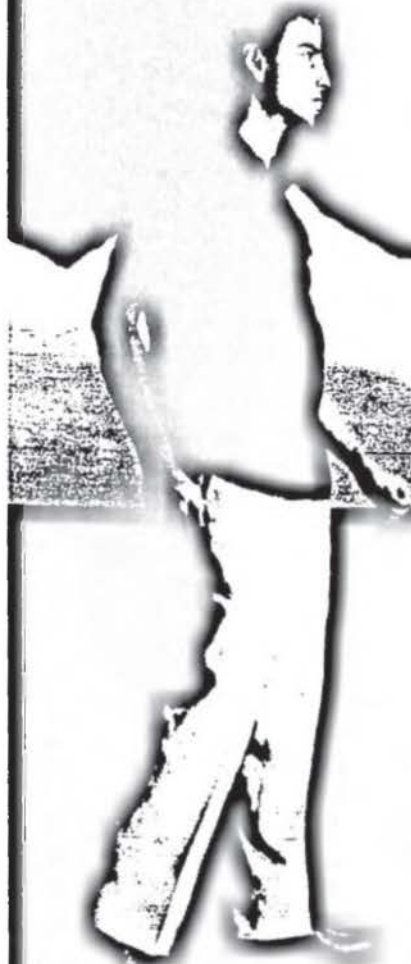
Montagem: Alceu Silveira, Mariangela Grando e Henrique de Freitas Lima

Iluminação: Rogério Vencatto e J. N. Canabarro

Fotografia de Cena: Estefania Damboriarena e Fernando Brentano

Agradecimento Especial: Marines Grando, Henrique e Marília de Freitas Lima

TEMPO SEM GLÓRIA



com

ALEXANDRE CORREA

Fotografia e
Câmera

ALCEU SILVEIRA

HELOISA PALAORO

Assistente de
Direção

**MARIANGELA
GRANDO**

SÉRGIO PAIVA

Roteiro e
Direção

**HENRIQUE DE
FREITAS LIMA**

Uma produção independente em Super 8

TEMPO SEM GLÓRIA

Elenco: Alexandre Correa (Juca), Heloísa Palaoro (Paula), Sérgio Paiva (Horácio), Jorge Degrazia (Ivan), Estela Paiva (Ema), Martim Irulegui (Alcides), Gilberto Coelho (Mário), Vanise Garcia (Professora), J. N. Canabarro (Afonso), Maria Baldez (Catarina), Antonio Castro (Presidente do CAAR), Maria Alice Lahorgue (Aida), Everton Souza e Silva (Silvio), Edson Reteguy (Inácio), Renato Moreira (Raul), João Carlos Garcia (Cabecita), Carlos Winckler (Adolfo), Hélio Guterres (Tide), Ana Paula Pirrongelli (Maira), Alberto Brentano (Valter), Estefania Damboriarena (Maria), Paulo Roney (Delegado), Adair Irulegui (Telefonista), Victor Pirrongelli (Motorista do Grupo), Paulo Machado (Policial 1), Jesus Ferrão (Policial 2), Carlos Fontoura (Policial 3), Ricardo Diaz (Policial 4).

Vozes Suplementares: Mariangela Grando (Ema), Henrique Dias de Freitas Lima (Tide e Dono do Hotel), Oscar Simch (Presidente do CAAR), Clarissa Junchen (Aida), Orlando Nascimento (Adolfo), Estefania Damboriarena (Catarina), Henrique de Freitas Lima (Silvio e Valter), Hélio Ferverza (Raul).

Agradecimentos

Livramento: Walter Osório, José Salim, Dácio Paiva, Garagem Acosta, Rádio Maratan, Seu Oly (Agropecuária Loss), Alaor, Itamaraty (o dono), C 10, Seu Daltro do Hotel do Comércio, Clube Comercial, Seu Pedro (Bela Vista), Seu Miguel, Seu Cardoso, Pelé (Borracharia), Seu Chico Bonocori, Dona Altiva Guterres, Querido, Nair, Cândida e Zé.

Porto Alegre: Magali Lotufo, Máximo e Lirdênia, Betina Becker, Cláudio Nicotti, Adriana e Danilo, Élbio, Adriana, Andréia e Mônica, Hélio Alvarez e Laura Castilhos, Giba Assis Brasil, Sérgio Lerrer, Carlos Gerbase, Seu Vitor e família, Direção do Direito da UFRGS, Direção do CAAR, Bar Pelotense, Bar Alaska, Dona Nahyr Forster, Lígia e Junior, Maria Helena da Silva, Pedro Machado e Amauri Leão, Norton Faria, Udo, Adão e Carlos, APATEDERGS, Seu Hélio, Roberto, Claudionor e Silvio da CAMBIAL, Mário da SEVEN COLOR, Ney Gastal, Assis Hoffmann, César Alvarez, Dona Clori Degrazia, Sena do Museu, Daniel Broklis, Neca, Cida, Claudinho, Osvaldo Salgado, Direção da FAMECOS/PUC, Bira da PUC, Paulina e Giba, Luiz Renato, Augusto da FEPLAN, Bric A Preferida.

Perdão se a gente esqueceu Alguém

Nosso Endereço:

Henrique de Freitas Lima
Protásio Alves, 2625/34 – Fone 34-4334
90.000 – PORTO ALEGRE – RS – BRASIL

Patrocínio

Colaboração



Z PRODUTORA CINEMATOGRAFICA LTDA



VIAÇÃO OURO E PRATA S.A.

2. MATERIAL GRÁFICO :

O 1º longu
metragem
gaúcho
em Super-8

DEU PRA TI ANOS 70

Com
Pedro Santos
Ceres Victora

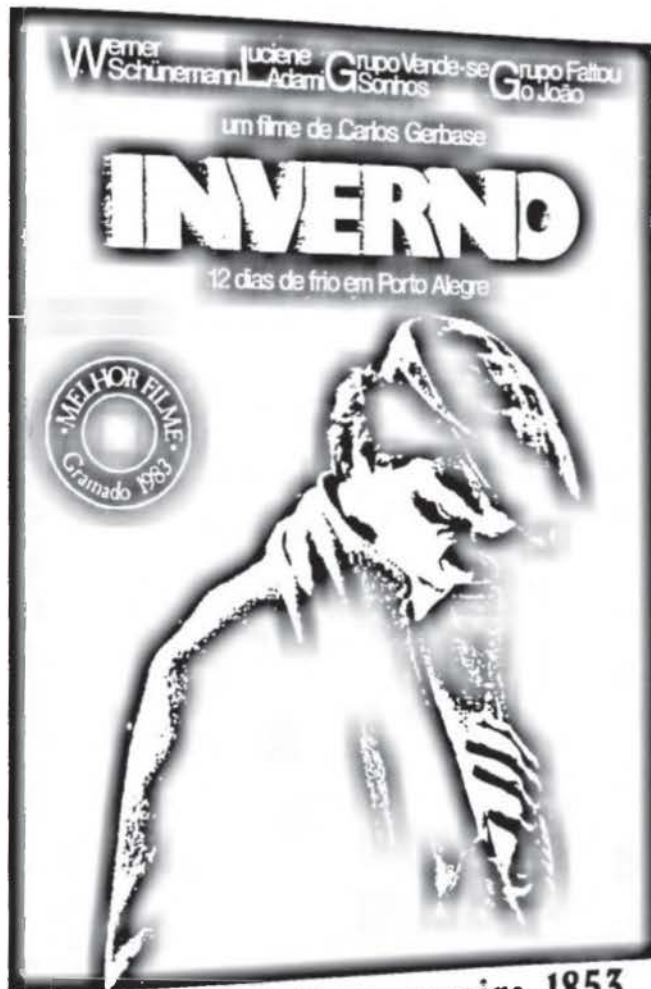
Grupo
Vende-sê
Sonhos

Música
Ney Lisboa e
Augusto Licks

Grupo
Faltou
o João



CARTAZ DO FILME "DEU PRA TI, ANOS 70"



Clube de Cultura Ramiro, 1853
quintas a domingos — 21 h

PANFLETO

PROJETO VIVA LISBIA
MAIO/81

PROJETO VIVA LISBIA

TEATRO MUSICAL CINEMA

SÁBADO 9/5

SCHOOLS OUT

- PEÇA DE PEDRO SANTOS
- GRUPO VEN-DE-SE SONHOS
- PRÊMIO CORPO SANTO DE DRAMATURGIA

SÁBADO 16/5

VERDE

- SHOW DE NEI LISBOA, AUGUSTO LICKS E BOINA
- DESTAQUE 1980

SÁBADO 23/5

DEU PRA TI ANOS 70

- LONGA METRAGEM DE NELSON NADOTTI E GIBA ASSIS BRASIL
- PRÊMIO SUPER-8 NO FESTIVAL DE GRAMADO

SEMPRE ÀS 15 HORAS
NO AUDITÓRIO DA ASSEMBLÉIA
TUDO POR CR\$ 200,00
À VENDA

No local.

PANFLETO

UM FILME DE CARLOS
GERBASE, HÉLIO ALVAREZ
E NELSON NADOTTI



CARTAZ DO FILME "MEU PRIMO"

PEDRO SANTOS &
CRÊMIO DRAMÁTICO AÇORES
em

meu
primo

- 9 a 21 de NOVEMBRO

- às 20:30

- TEATRO de ARENA
(SALA CORPO SANTO)

Complemento: " BICHO
HOMEM", de TUIO BECKER
e CLÁUDIO CASSACCIA

**FINALMENTE EM CAXIAS O
VENCEDOR CLASSE SUPER 8
DO FESTIVAL DE CINEMA
BRASILEIRO DE GRAMADO/83**

Inverno

super 8,
colorido,
sonoro,
31 minutos

- 12 DIAS DE FRIO EM PORTO ALEGRE -
(Um filme de CARLOS GERBASE)

Dia 20 de Novembro

18 horas

Clube Juvenil

INGRESSOS:

SÓCIO: CRS 500,00

ESTUDANTE: CRS 800,00

GERAL: CRS 1.000,00

O MESMO AUTOR E DIRETOR DE

"DEU PRÁ TI ANOS 70"

"COISA NA RODA"

"A PALAVRA CÃO NÃO MORDE"



«TRIBO DE CULTURA ALTERNATIVA»

PRODUÇÃO: JAQUE E RÔMI (DO EQUOS)



Chaplin

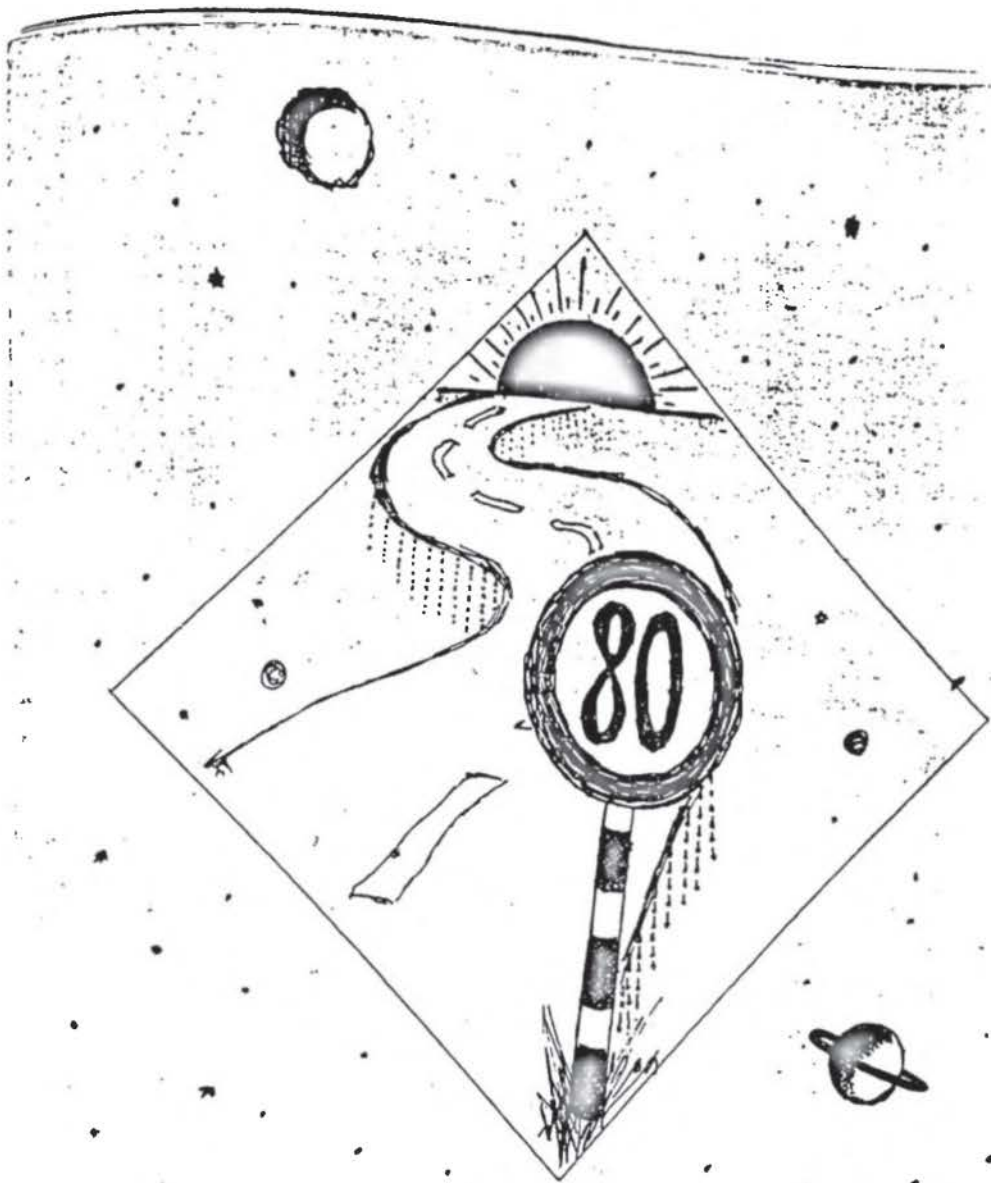
**NO CALÇADÃO
RESTAURANTE E PIZZARIA**

Peremia

FOTO·CINE·SOM

Av. Júlio de Castilhos, 1872

CARTAZ DA APRESENTAÇÃO DE "INVERNO" EM CAXIAS DO SUL, RS



DEU PRA TI ANOS 70

PROGRAMA DO SHOW "DEU PRA TI, ANOS 70", DE NEI LISBOA,
"EMBRIÃO DO FILME"

F I C H A T Á T I C A

Nei: violão caretão, violão muito loco, garganta
 Augusto: violão normal, violão anormal, violão biônico,
 guitarra-imitação-de-Giannini, tatu recheado, ponte
 móvel, guitarra que faz bôooimm bléeemm, goela
 Glauco: violão dentro dumas, violão maravilha, piano em
 calda, barulhinhos, boca
 Everson: baixo astral (mas não é o do Paulo Mello!)
 Luisinho: flauta nos gremistas, sax cheio
 Tony: bateria de 12 volts, tchan-tchan-tchan, tu-tu-tu e
 bom-bom-bom
 Tere: gogô

patrocínio: Lee - Shell / apoio: SMEC / colaboração:
 cepal / espetáculo: cambalasso produções / produtor
 cômico: Wobeto / roteiro: Nei e Augusto / arranjos e
 instrumentação: Augusto + toques de todo mundo / cartas,
 panfletos e capa do programa: Alex / cenário: Neneco, Zane
 Baicellos, Wobeto / luz: Samuca / programa: Giba / fotos:
 Téo / fotolitos: ~~plano / som: seu Ailton / estúdio:~~

E MAIS:

ANE ZÉWEIS
 Ivelise
 CHICO
 AWARO
 MIRIAM
 DAG
 VANDERLEI
 ARLY
 Nei PLINIO JUAN
 Paulo Mello
 Gordo Lima
 Maria Luiza
 NENEU
 MAIA PAIM
 RATA
 Sonia
 Nelson Nadotti
 JOÃOZINHO
 GELSON
 ANINHA
 Sílvia
 Alberto
 Inga
 Fernando (Mageinbo)
 ISABELLA
 ROSÂNGELA
 ELIAS
 DONA ELÉLIA
 LIGIA
 ISABEL
 BOINA
 PATAXO
 SONINHA
 PEDRO
 HASE
 L. C.
 EDUARDO
 MARILIA
 PABLO
 JORGE
 TELMO
 KATANO
 AFONSO

DELÍRIO 32

Música de Nei Lisboa, integrante da
trilha sonora do filme DEU PRA TI,
ANOS 70.

Olha o zebu
Pastando calmamente
esperando, paciente,
que o mundo se acabe de vez
Quero te contar
Minha viagem sideral
De volta para Portugal
Pelo caminho natural
Mas você não aprendeu ainda,
Ô dinda,
Tanto faz ser ida ou vinda
Basta ler nas entrelinhas
E fica pensando que são minhas
Essas rimas, versos soltos
Que eu despejo entre arrotos
Nas sarjetas do Bonfim.
E eu comprando teu amor
Em vinte e quatro prestações
Com o dinheiro e as ações
Desse mercado de canções
Querendo te contar
Minha viagem sideral
De volta para Portugal
Pelo caminho natural
Mas meu coração brigou com a mente
e a minha boca impertinente

Já não sabe mais quem sente
Já nem sabe mais quem sou
Que coisa louca é a gente
Separado da semente
E replastificando a flor.

BALADA PARA MARGARETE

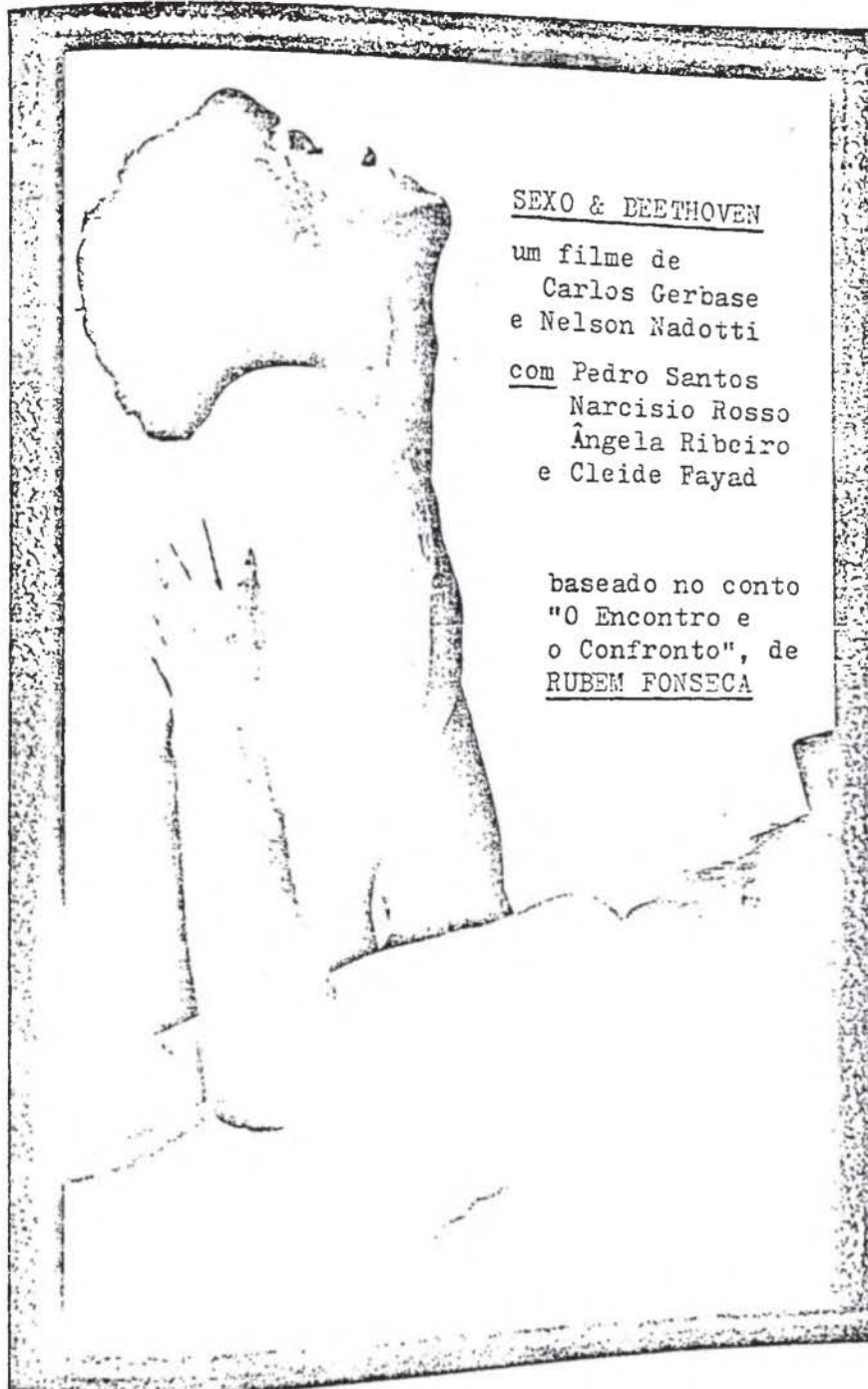
Música de Nei Lisboa, integrante da trilha sonora
do filme DEU PRA TI, ANOS 70

ela diz que adora o meu fuscão
mas namora com o Marcão
porque ele tem Chevette
e se eu saio de topete, colarinho
cor de vinho
ela me chama de Grapette
mas ela é muito pra frente
diz que é ligada em prensado de galinha
que é amiga da Ritinha
que transou meditação
diz que gosta
de ver a mãe dela braba
e que vai pra Garopaba
sem nem dar satisfação
mas ela é muito legal
ela anda de tamanco colorido
que é pra dar beijo no ouvido
sem esticar os dedos dos pés
diz que leu
três livros da Agatha Christie
que um dia já foi hippie
e que já curtiu um stress

mas ela é muito legal
diz que é virgem
porque nasceu em agosto
que o amor não paga imposto
e que o importante é o momento
e que a tecnologia aplicada
ao princípio da escada
dá no meu apartamento
mas ela é muito legal.

PROFESSORES DO
"SEXO & BEETHOVEN"
1980

CENSURA EXISTE.



"MELHOR FILME GAÚCHO"
FESTIVAL DO SUPER-8 DE GRANADO - 1980

CINEMA LIBERADO

**SEXO &
BEETHOVEN**
de Carlos Gerbase
e Nelson Nadotti

Melhor Filme
Gaúcho
Gramado/80

Fraga em
**CONTOS
NEURÓTICOS**
de Tuio Becker



COLABORAÇÃO



BRASILEIRA



Florença Ygartua, 81
Representante exclusiva RICHARDE & DIMPLIS

Quarta a domingo, 21h
De 17 a 25 de setembro
STUDIO
FLAVIO DEL MESE
José do Patrocínio, 698

3. EXEMPLOS DE NOTAS NA IMPRENSA :

filmes

Centro

CACIQUE (Andradas, 923) — 14-16-18-20-22h. Mulher, Mulher, de Jean Garrel. Drama erótico, sobre uma mulher chamada Alice (Helena Ramos), que passa da realidade à fantasia na busca de sua realização sexual (18 anos).

CARLOS GOMES (Via. José Inácio, 335) 14-18-22h. A Vida Intima de uma Colegial, de Michele Tarantini, com Glória Gulda. 16-20h. O Império do Crime, de Umberto Lenzi, com John Saxon. (18 anos).

IMPERIAL (Andradas, 1015) — 14-16-18-20-22h. As Borboletas Também Amam, de J.B. Tanco. Pornodrama nacional, história de uma garota de subúrbio (Angelina Muniz), que de manhã estuda e à tarde se "vira" num bordel de luxo. Também com Paulo Porto, Rossana Ghesa e Nella Paula. (18 anos).

LIDO (Borges de Medeiros, 475) — 14-18-22h. Par ou Ímpar, de Sergio Corbucci, com Terence Hill. 16-20h. Shao-Lin, o Imbatível, de Cich, com Lu Feng. (18 anos).

SÃO JOÃO (Salgado Filho, 135) — 14-16-18-20-22h. Os Heróis, de Duccio Tessari. Antiga comédia italiana (1972). Grupo multinacional de aventureiros participo de peripécias no Norte da África, durante a II Guerra. Com Rod Steiger, Rossana Schiavino, Red Buttons, Rod Taylor e Claude Brasseur. (14 anos).

SCALA (Andradas, 921) 14-16-18-20-22h. Esposamante, de Marco Viccaro. Elogioso drama de costumes. Após ser acusado de crime que não cometeu, um comerciante (Marcello Mastroianni) refugia-se na casa de seu irmão e testemunha, clandestino, o renascimento existencial da esposa (Laura Antonelli, linda!), que troca a passividade por um engajamento ativo na vida. Também com Leonard Mann, Gastone Maschin e Olga Karlatos. Não perca! (18 anos).

VICTORIA (Borges de Medeiros, 512) — 13.15-15.30-17.45-20-22.15h. O Campeão, de Franco Zeffirelli. Humaníssimo e comovente melodrama, refilmagem de um sucesso de 1931. Menino de oito anos (Ricky Schroder), que vive na companhia do pai, ex-boxeador decadente (John Voight), é disputado pela mãe (Faye Dunaway), que havia abandonado o lar. (livre).

Bairros (Lançadores)

ASTOR (Benjamin Constant, 1891) — 15-19.45-22h. O Campeão, com Ricky Schroder e Jack Warden. (Livre).

AVENIDA (João Pessoa, 1105) — 14-16-18-20-22h. Os Imorais, de Geraldo Vilari. Pornodrama com propósitos moralistas. No elenco: Sandra Brã, Aldine Müller e Paulo Castell. (18 anos).

BALTIMORE (Osvaldo Aranha, 1058) — 15-18-20-22h. Cria Cuervos, de Carlos Saura. Extraordinário drama intimista espanhol que ganhou um dos Prêmios Especiais do Juri em Cannes 76. Parábola política e visão poética da infância através da crônica do cotidiano de uma garota órfã de oito anos (Ann Torrent), que vive numa mansão com o pai militar e duas irmãs. Não perca! (10 anos).

BRISTOL (Osvaldo Aranha, 1060) — 13.15-16.30-19.45 e 23h. Ciclo Cinema e Vietnã Hoje — O Franco Atirador, de Michael Cimino. Notável drama de guerra, que conquistou quatro grandes Oscars da temporada, uma obra ao mesmo tempo emocionante e polémica. Principais: Robert de Niro, Meryl Streep, John Savage e Christopher Walken. (18/18 anos).

ZERO HORA

NOVEMBRO 1979

CAPITOLIO (Demétrio Ribeiro, 107) — 14-16-18-20-22h. Os Imorais, com Sandra Brã e João Francisco Garcia. (18 anos).

CINEMA-1 (Sala Vogue) — (Independência, 640) — 14-16-20-22h. Questão Tempo, de Vicente Minelli. Aplaudida comédia romântica realizada por dois maiores estilistas do cinema. Na Roma dos anos 40, se desenvolve um terno relacionamento entre uma orgulhosa condessa (Ingrid Bergmann) e camareira, uma simples moça do interior (Liza Minelli). Com Spiros Andro Gabrielle Ferzelli. Uma atracção de peso. (18 anos).

CORAL (24 de Outubro, 624) — 20-22h. As Borboletas Também Amam, com Paulo Porto, Angelina Muniz e Rossana Ghesa. (18 anos).

MARROCOS (Getulio Vargas, 1740) — 19.45-22h. Menina Bonita, com Broe Shields e Frances Faye. (18 anos).

RITZ (Protásio Alves, 2857) — 19.45-22h. O Campeão, com John Voight e Art Hill. (Livre).

STUDIO CENTER (Centro Comercial Azenha) — 14-16-18-20-22h. Os Heróis, com Rod Steiger e Aido Giuffrè. (14 anos).

REY (Assis Brasil, 1894) — 20-22h. O Peixe Assassino, com Lee Majors e Karen Black. (14 anos).

Bairros (Outros)

ABC (Venâncio Aires, 121) — 20-22h. Mulher, Mulher, com Helena Ramon Potty Pesce e Carlos Casan. (18 anos).

ÁCORES (Protásio Alves, 4854) — 20.30h. As Fêmeas do Golden Saloon e Combate do Karate do Super Dragão Chinês. (8 anos).

CASTELO (Azenha, 666) — 14 e 20h. O Jeca e o seu filho preto e Chumbi Quente. (10 anos).

MIRAMAR (Aparício Borges, 2730) — 19.45h. O Povo que o Tempo Esqueceu: O Peixe Assassino (14 anos).

REAL (Assis Brasil, 2511) 20-22h. Par ou Ímpar, com Terence Hill e Bud Spencer. (Livre).

ROMA (Praça Princesa Isabel, 15) 20-22h. O Peixe Assassino, com Lee Majors e Marisa Berenson. (14 anos).

ROSARIO (Benjamin Constant, 305) 14-20h. Perseu, o Invençível, de Alberto de Martino, com Richard Harrison, e Shao-Lin contra os doze de aço, Karatê-filme inédito, de Chen Chi-Hua, com Jachy Chan. (18 anos).

TALIA (Pres. Roosevelt, 1362) — 19.30h. Céu em Chamas e Operação Dragão (18 anos).

CINEMA ESPECIAL
TEATRO DE ARENA — Sala Qorpo Santo (Altos do Viaduto Borges de Medeiros) — 20h. "Projeto (H) à Margem." Cinema Super-8 — Bicho Homem, de Tulo Becker e Cláudio Casaccia, e Meu Primo, de Carlos Gerbase, Hélio Alvarez e Nelson Nadotti. Dois filmes coloridos, de ficção, sobre o êxodo rural. Não perca! Diariamente, até dia 21 de novembro.

ZERVARIEDADES — 16-11-79 — 1

SESSÃO ESPECIAL

● **BICHO-HOMEM** e **MEU PRIMO**. Um curta metragem (25 minutos) e um média-metragem (40 minutos) gaúchos dão início ao Projeto (H) à Margem, da Sala Qorpo Santo do Teatro de Arena (altos do Viaduto Borges de Medeiros). Tanto Bicho-Homem quanto Meu Primo tratam do problema das migrações rurais para os grandes centros. No primeiro filme, o protagonista da história é interpretado por José Guaraci Fraga e Arines Ibiás; no segundo, por Pedro Santos. Bicho-Homem tem direção de Cláudio Casaccia e Tulo Becker e Meu Primo, de Nelson Nadotti, Carlos Gerbase e Hélio Alvarez. Os dois filmes foram produzidos em 1979 e têm fotografia a cores. Hoje, às 20h30min, na Sala Qorpo Santo, ingressos no local.

FOLHA DA MANHÃ

NOVEMBRO 1979

ZERO HORA
25/DEZ/83

Nota dez para a programação extra

Em termos, o cinema alternativo foi muito mais importante que o convencional no ano que está chegando ao fim. Muita coisa contribuiu para isto. Por exemplo, o sucesso de Inverno, Super 8 de Carlos Gerbase, grande vencedor do Festival de Gramado da categoria. O ingresso de Romeu Chaves Grimaldi na programação audiovisual do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa/Subsecretaria de Cultura. O renascimento do Clube de Cinema de Porto Alegre, cuja jovem diretoria, além de realizar um notável Festival Internacional do Cinema, na Assembleia, ainda conseguiu lançar a revista Moviola, que já está no

seu segundo número. O Instituto Goethe esteve atívisimo, promovendo ciclos e mais ciclos do cinema alemão. A Aliança Francesa se mexeu bastante e o Consulado Geral da Itália, a partir de setembro, também contribuiu com ciclos, retrospectivas e a exposição "A Geografia do Cinema".

Faltam, entretanto, mais salas apropriadas para exibições fora da tradicional bitola do 35 milímetros. O Museu de Comunicação pretende inaugurar, em 1984, o seu moderno auditorio. E a Casa de Cultura Mario Quintana (ex-Hotel Majestic) certamente também terá local para exibições. Vamos aguardar.

Brasil: 4 grandes

★ **PRA FRENTE BRASIL**, de Roberto Farias. Quase um ano proibido. Obra marcante pela coragem da sua denúncia e a humanidade de suas situações. Um policiapolítico no mesmo nível dos filmes de Costa-Gavras, embora sem a mesma liberdade para abordar certos temas.

★ **SARGENTO GETULIO**, de Hermano Penna. Notável e criada versão da novela de João Ubaldo Ribeiro. Lima Duarte, no papel principal, criou um personagem inesquecível pela força de suas contradições.

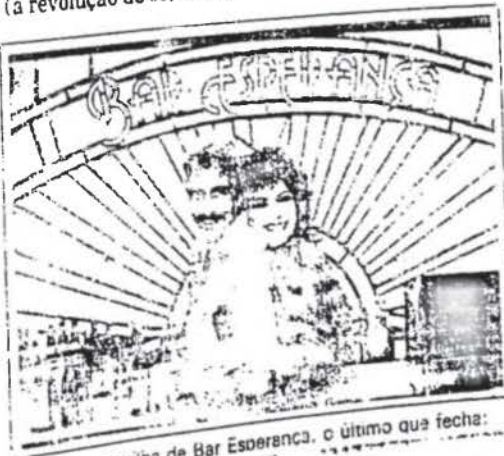
★ **BAR ESPERANÇA, O ÚLTIMO QUE FECHA**, de Hugo Carvana. Fauna ipanemense num painel ao mesmo tempo irreverente e humano de um Rio que está desaparecendo. Marieta Pera ainda melhor que em Pixote.

★ **DAS TRIPAN CORAÇÃO**, de Ana Caro-

lina. Educação, moral e cívica gozadas numa obra irreverente, mas nunca desligada da nossa realidade. O humor mais cáustico do ano. Muitos espectadores sentiram-se agredidos. Sinal do valor deste filme.

★ **AINDA A REGISTRAR**: de Tizuka Yamasaki, Parahyba Mulher Macho, política (a revolução de 30) e con-

dição feminina numa produção primorosa; a pureza cinematográfica e romântica de Inocência, de Walter Lima Jr.; Inverno, Super 8 gaúcho de Carlos Gerbase, o melhor filme uruguaiano já feito no Rio Grande do Sul; é Cangaceiro Trabalho, de Daniel Filho, a melhor comédia de Dedé, Didi, Mussum e Zacarias, antes da separação.



A dupla maravilhosa de Bar Esperança, o último que fecha: Hugo Carvana e Marieta Pera

GOLDÁ

Cloraldino diz que seu ministério não apóia

JAIR: AEROMÓVEL DO MAPA ATÉ PUC

PÁGINA 3

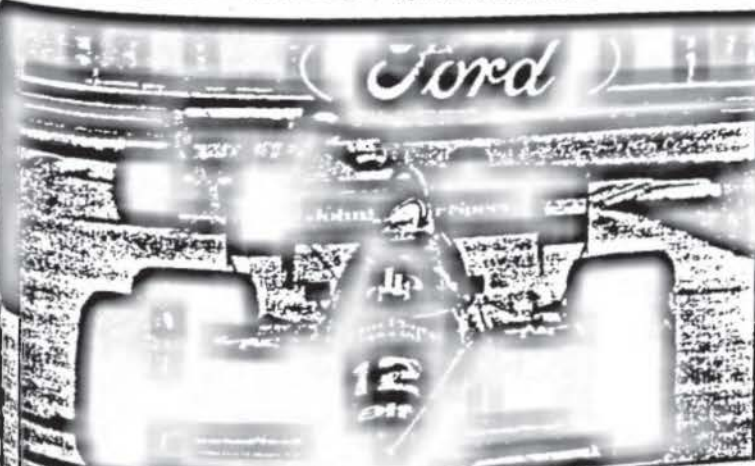


Um filme gaúcho entre os dez selecionados para Gramado

LAZER E UTILIDADES



O governador andou no aeromóvel, entusiasmando-se e determinou um projeto de 24 quilômetros, passando pelo Gaúcho



Lotus dominam 1º treino

Piquet tenta a vitória no G.P. do Brasil

Diretas amanhã em El Salvador

PÁGINA 13

Cloraldino (foto) faz o melhor tempo com sua Lotus com motor Renault. Piquet foi mal, mas é favorito

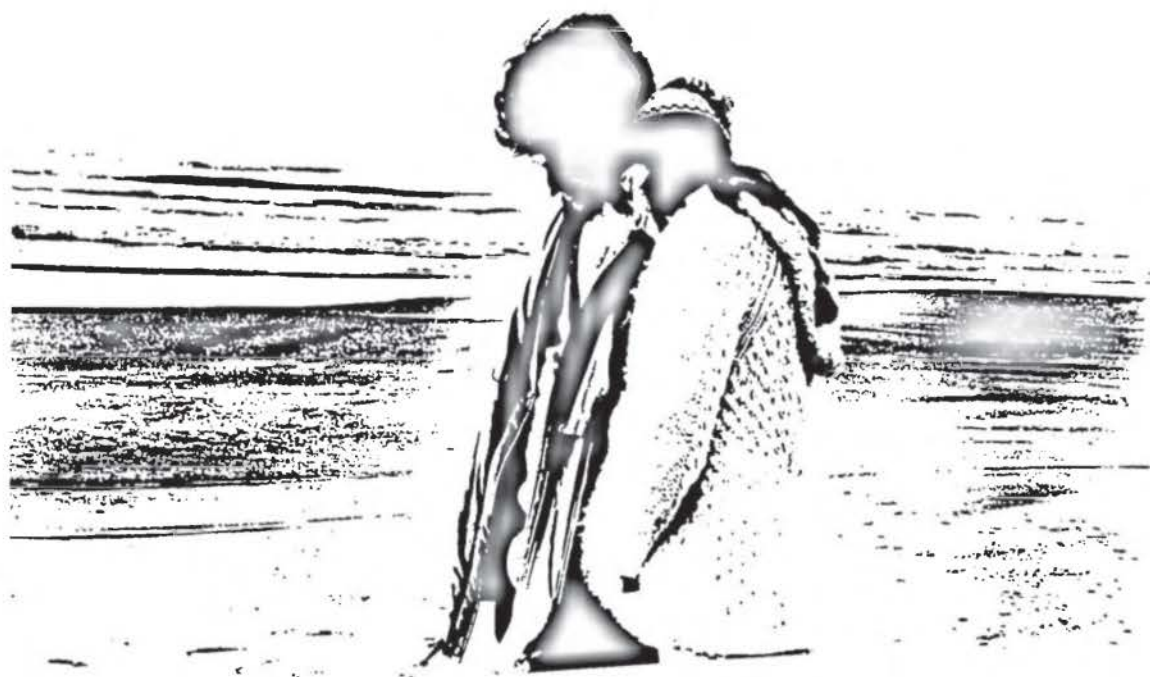
4. FOTOS :



NÉLSON NADOTTI E MARTA BIAVASCHI



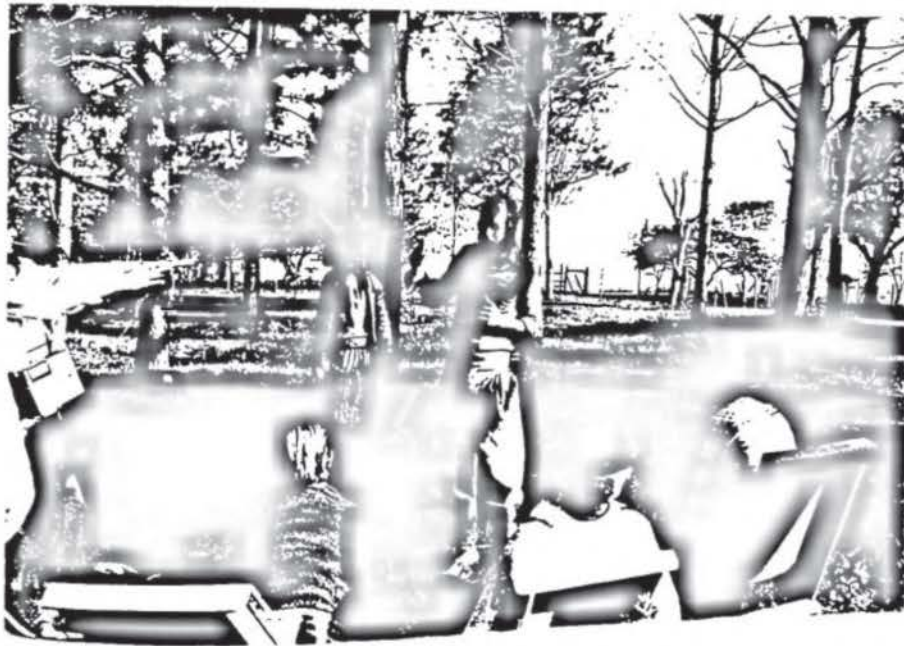
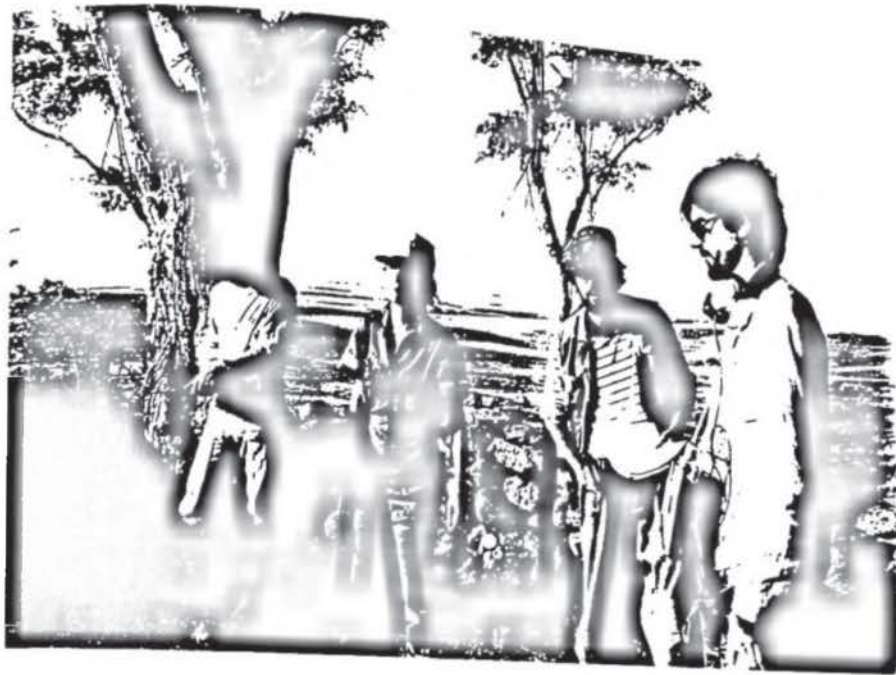
RUDI LAGEMANN E MARTA BIAVASCHI EM "COISA NA RODA"



WERNER SCHUNEMANN E LUCIENE ADAMI EM "INVERNO"



LUCIANO ALABARSE EM "A PALAVRA CÃO NÃO MORDE"



EQUIPE DE "TEMPO SEM GLÓRIA" DURANTE AS FILMAGENS

5. CARTEIRA DE CINEMA DO BRDE -
EXEMPLO DE CONTRATO



RESOLUÇÃO Nº 2.523

Aprova Convênio BRDE/INC e estabelece normas operacionais para sua execução.

O DIRETOR-PRESIDENTE DO BANCO REGIONAL DE DESENVOLVIMENTO DO EXTREMO SUL, faz saber que a Junta de Administração, no uso das atribuições que lhe são conferidas, em reunião de 9.4.68, RESOLVEU aprovar a celebração de um Convênio entre o BRDE e o Instituto Nacional do Cinema - INC, para a prestação de serviços técnicos por este último. Em decorrência, determina aos órgãos competentes do Banco a observância das seguintes disposições para execução do referido Convênio:

1 - Objetivos

Estimular a indústria cinematográfica no Extremo Sul, mediante financiamentos à produção de filmes de longa metragem.

2 - Recursos para os financiamentos

Na área do R.G.Sul serão provenientes do FUNDESG, até o limite de RCr\$ 300.000,00, constituindo a sub-costa "Fundo de Financiamento Cinematográfico - FICINE". Nos demais Estados será examinado oportunamente.

3 - Enquadramento

Empresas produtoras de filmes sediadas no Estado do R.G.Sul - e oportunamente na Região - cujos filmes previstos apresentem:

- a) 50% das cenas no Estado ou Região;
- b) sejam produzidos dentro dos dispositivos do Decreto 55.208 de 11.12.64 ou nos acordos de co-produção vigentes entre o Brasil e outros países;
- c) versem, preferencialmente, sobre a cultura histórica ou atual do Estado ou Região.

SEGRA
 Distribuição:
 [Handwritten signatures and initials]

4 - Participação do Banco

Até o limite de 70% dos gastos de produção do filme.

5 - Utilização

- 50% na vigência do contrato.
- 50% no término da filmagem (apresentação do copião ao BRDE e agente do INO).

6 - Prazos

- Carência, até doze (12) meses.
- Amortização, até vinte e quatro (24) meses, excluído o prazo de carência.

7 - Encargos financeiros

- Juros compensatórios de 12% ao ano sobre o saldo devedor.
- Comissão de Fiscalização e Assistência Técnica de 0,5% ao mês sobre o saldo devedor.
- Comissão de Abertura de Crédito de 2% sobre o total do crédito aberto.

8 - Garantias

- Reais: hipoteca ou penhor industrial de bens da empresa financiada ou de terceiros, com o limite mínimo de 1,67 para 1,00 de financiamento.
- Pessoais: aval ou fiança de diretores ou maiores acionistas ou quotistas da empresa financiada ou de terceiros.

9 - Mecânica Operacional

9.1 - Fase Preliminar

9.1.1 - Informações gerais aos interessados e instruções para elaboração e encaminhamento dos pedidos de financiamento. Estes deverão ser apresentados ao BRDE na forma de projetos de prolação, em 5 vias, instruídos de todos os anexos e outros documentos necessários, elaborados de acordo com o seguinte roteiro:

a) Caracterização da Proponente:

- Razão social, endereços, capital social e principais acionistas ou quotistas.

- Administração;
 - Experiência.
 - Contrato social ou estatutos.
 - Balanço dos 3 últimos anos.
- b) O financiamento requerido e garantias oferecidas (discriminadas).
- c) Projeto técnico:
- Roteiro do filme.
 - Orçamento analítico de produção.
 - Ficha técnica e artística.
 - Prova de registro no INC.

9.1.2 - Abertura do processo no Banco e encaminhamento ao DECEI para as providências subsequentes.

9.1.3 - Pedido de informações cadastrais da empresa e/ou diretores, pelo chefe do DECEI.

9.1.4 - Designação do(s) técnico(s) para análise econômico-financeira e das garantias.

9.2 - Fase de Análise

9.2.1 - Análise prévia do processo, verificando se a documentação e dados oferecidos satisfazem aos trabalhos de análise.

9.2.2 - Concretização de visita preliminar à empresa para avaliação das garantias, ocasião em que serão pedidos os dados complementares, bem como levantado na localidade o cadastro, se for o caso.

9.2.3 - Solicitação pelo chefe do DECEI à promotoria do depósito para perícia, de acordo com tabela em vigor.

9.2.4 - Elaboração do relatório de análise, dirigido ao chefe do DECEI, com o número de vãos suficientes para a seguinte distribuição:

- 1 via para o processo
- 1 via para o arquivo geral do DECHI
- 2 vias para os analistas
- 5 vias para o GADIR (Diretores)
- 2 vias para o INC

9.2.3 - O chefe do DECHI ratificará ou não as conclusões do relatório, registrando seu despacho e encaminhando o processo ao Gerente da Agência, juntamente com 2 vias do projeto e 2 vias do relatório de análise, bem como ficha estatística completa.

9.3. - Fase de Aprovação

9.3.1 - Apreciação preliminar do processo pelo Diretor e Gerente da Agência.

9.3.2 - Encaminhamento ao GADIR, pelo Gerente da Agência, da minuta de resolução e 5 vias do relatório de análise (para distribuição prévia aos diretores).

9.3.3 - Apreciação do processo pela Diretoria.

9.3.4 - Elaboração da Resolução aprobatória pelo GADIR, condicionando a contratação à aprovação final do projeto (análise técnica, artística e legal) pelo INC, nos termos do Convênio.

9.3.5 - Remessa ao INC, com carta assinada pelo Diretor Superintendente da Agência, de 3 vias do projeto, 2 vias do Relatório de análise e 1 via da resolução, para as providências previstas no Convênio.

9.4. - Fase de Contratação

9.4.1 - Recebimento, pelo Gerente da Agência, do relatório circunstanciado do INC, incluindo o estudo técnico realizado e a manifestação sobre a viabilidade do financiamento.

9.4.2 - Comunicação de resultado final aos interessados, sob aviso ao INC, solicitando os documentos necessários à contratação.

9.4.5 - Contratação, de acordo com procedimentos usuais, reservando-se cópia do contrato ao INC.

9.5 - Fase de Fiscalização

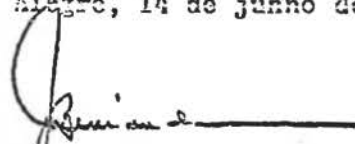
9.5.1 - O controle da execução dos projetos financiados será feito pelo INC, o qual trimestralmente, fornecerá ao Banco uma síntese (relatório) da situação do projeto.

9.5.2 - A liberação da última parcela do crédito dependerá da apresentação do relatório ao BRDE e Agente do INC e relatório final deste.

9.6 - Observações

9.6.1 - A COPER preparará informação trimestral ao INC sobre a situação das solicitações de financiamento existentes no Banco.

Porto Alegre, 14 de junho de 1968.



Jorge Babot Miranda
Diretor Presidente

CR/1007



TRIBUNAL REGIONAL DE DESEMPREGO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

DE : Paulo de Borja Vieira e Clóvis S. E. Binotto
PARA : Chefe de DEOD
ASSUNTO : Relatório de Análise - VICINE
EMPRESA : TEIXEIRINHA PROD. ARTÍSTICAS LTDA - Porto Alegre
PROCESSO : RS-DEOD-024/71 de 27.09.71

1 - A PROPOSTA

1.1 - Caracterização da Empresa:

1.1.1 - Denominação:

TEIXEIRINHA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.

1.1.2 - Endereço:

Rua dos Andradas, 1.157 - Conj. 13, 269 and.
Porto Alegre - RS

1.1.3 - Sede e Fôro Jurídico:

Porto Alegre - RS

1.1.4 - Número de inscrição no C.G.C.M.F.:

87.025.417/0001

1.1.5 - Ramo Industrial:

Indústria Cinematográfica.

1.1.6 - Data de fundação:

Em 02/09/1.971

1.1.7 - Ato Constitutivo:

Teixeirinha Produções Artísticas Ltda., sociedade por cotas de responsabilidade limitada, foi constituída em 2 de setembro de 1.971, tendo seu contrato social registrado na Junta Comercial do Rio Grande do Sul sob o nº 297.144, datado de 12 de outubro de 1971.

1.1.8 - Capital social:

O capital social é de Cr\$ 40.000,00, totalmente integralizado no ato de constituição da sociedade, sendo distribuído entre os sócios conforme segue:

- Victor Mateus Teixeira	Cr\$ 34.000,00
- Mari Teófilina Cabral Brun	Cr\$ 4.000,00
- Jerônimo Gilberto Ferreira Lima	Cr\$ 2.000,00

1.1.9 - Objeto social:

A sociedade tem por objeto "produções artísticas em geral, tal como filmes cinematográficos de longa metragem, discos, programas de rádio e televisão, shows e publicidade artística em filmes de propaganda, jingles e spots".

2 - PLANO DE INVERSÕES2.1 - Objetivo:

Telemoiminha Produções Artísticas Ltda., pretende a realização de um filme de longa metragem, denominada de "ELA TORNOU-SE FREIRA", baseado em estória original de Victor Mateus Teimosa, com roteiro e diálogos de Pezveira Dias. Para tanto, solicita ao BRDE uma colaboração financeira da ordem de R\$ 200.000,00, para complementação de recursos, dentro de um plano de inversões criado em R\$ 298.428,10.

2.2 - Orçamento das inversões:

O orçamento das inversões apresenta a seguinte composição e montantes:

a) Preparação	R\$ 17.300,00
b) Material virgem	R\$ 51.843,60
c) Material de filmagem	R\$ 25.000,00
d) Manutenção de equipes	R\$ 93.700,00
e) Laboratório de imagem	R\$ 17.738,50
f) Montagem e edição	R\$ 22.100,00
g) Cópias e trailer	R\$ 23.750,00
h) Publicidade	R\$ 25.000,00
i) Imprevistos	R\$ 20.000,00
Total	R\$ 298.428,10



2.3 - Cronograma de Gastos

Em Cr\$ 1,00

ESPECIFICAÇÃO	1º MÊS	2º MÊS	3º MÊS	4º MÊS	5º MÊS	6º MÊS	7º MÊS	8º MÊS	TOTAL
1 - Preparação	5.500	5.000	-	8.000	-	-	-	-	17.500
2 - Material virgem	-	-	10.250	10.670	20.500	2.020	8.444	-	51.884
3 - Material de filmagem	-	5.000	1.500	-	-	-	-	20.500	25.000
4 - Manutenção de equipes	8.300	9.300	31.870	50.150	8.800	7.300	-	-	95.700
5 - Laboratório de imagem	-	-	-	-	-	-	17.754	-	17.754
6 - Montagem e edição	-	-	-	-	10.000	12.100	-	-	22.100
7 - Cópias / distribuição	-	-	-	-	-	-	-	23.750	23.750
8 - Publicidade	-	-	-	-	5.000	10.000	10.000	-	25.000
9 - Imprevistos	-	-	-	-	-	-	-	20.000	20.000
TOTAL	13.800	15.300	45.600	49.580	44.300	51.420	36.178	64.250	293.428

3 - VIABILIDADE CINEMATOGRAFICA:

4.

Cumprindo convênio firmado em 9 de maio de 1968, entre o BRDE e o INC, a Delegacia Regional Gêssse Instituto no Rio Grande do Sul, procedeu as análises técnica, artística, legal e orçamentária do filme "ELA TORNOU-SE FREIRA", objeto do pedido de financiamento, que consta do documento anexado ao processo.

As conclusões das análises realizadas são favoráveis à aprovação do projeto de Teixeira Produções Artísticas Ltda.

4 - PREVISÃO DE RESULTADOS:

Tendo em vista que a atividade cinematográfica não permite uma previsão de resultados em termos monetários, pois estes dependem de afluência do público às casas exibidoras, para o posicionamento de uma perspectiva de receita tomamos por base os dados fornecidos pela Delegacia Regional do INC que se referem a diversos filmes nacionais exibidos no País:

em R\$1.00

NOME	RECEITA	EXIBIÇÃO MÊS
- Roberto Carlos em Ritmo de Aventura	5.527.243	31.03.70
- Os Paqueras	2.944.440	31.03.70
- Paraíso das Solteironas	2.078.747	31.03.70
- Golias Contra o Homem das Bolinhas	1.135.009	31.03.70
- Macunaíma	1.121.947	31.03.70
- Meu Pé de Laranja Lima	1.100.000	(mês de 1969.)
	980.000	idem
- Quelé do Pajeú	1.069.557	31.03.70
- Para Pedro (só RGS)	630.000	31.03.70
- Não Aperta Aparição (só RGS)	599.199	31.03.70
- Coração de Luto (só RGS)	1.050.000	(em 6 me sões de exibiç.)
- Motorista Sem Limites (RS, SC, PR, SP)		

Pelos dados apresentados, especialmente os que se referem aos filmes "Coração de Luto" e "Motorista Sem Limites" que tiveram a participação de Teixeira, pode-se concluir que "ELA TORNOU-SE FREIRA" poderá alcançar boa receita. Por outro lado, além dos rendimentos auferidos pela exibição do filme, deve-se levar em consideração o prêmio concedido pelo Instituto Nacional do Cinema (percentual sobre a venda

liquida), e, ainda, as receitas extras provenientes da publicidade inserida no roteiro do filme.

5.

nesta forma, acreditamos que o filme "ELA TORNOU-SE PRINCEZA", por proporcionar as favoráveis condições financeiras suficientes para resgatar o financiamento pretendido.

5 - CONCLUSÕES

5.1 - Parceiro

Favorável à concessão do financiamento.

5.2 - Condições Gerais

5.2.1 - Montante do Crédito

FICIME - Cr\$ 200.000,00

5.2.2 - Utilização

50% na abertura do Crédito;

50% no término da filmagem.

5.2.3 - Prazos:

- Carência: 12 meses;

- Amortização: 24 meses.

5.2.4 - Encargos Financeiros:

- Juros de 12% a.a. sobre o saldo devedor;

- Comissão de Fiscalização e Assistência Técnica de 0,5% a.m. sobre o saldo devedor;

- Comissão de Abertura de Crédito de 2% sobre o total do Crédito Aberto.

5.3 - CONDIÇÕES ESPECIAIS

5.3.1 - Condição Prévia:

Apresentação dos documentos exigidos para a contratação do financiamento.

5.3.2 - Registro Contábil:

Manutenção de contabilidade específica para realização do filme financiado, independente da contabilidade normal da Empresa.

5.3.3 - Condição para liberação de 2ª Parcela do Crédito:

Apresentação do copião ao BRDE e à Delegacia Regional do INC, bem como os registros contábeis específicos com dados até o término da filmagem.

5.3.4 - Distribuição de Lucros:

Compromisso de não distribuição de lucros apurados na vigência do contrato, incorporando-os ao capital no prazo máximo de 120 dias do encerramento do exercício financeiro. A critério do Departamento de Controle, poderá ser dispensada esta exigência.

5.4 - GARANTIAS

6.

5.4.1 - Reais:

Hipoteca do imóvel descrito e avaliado no Livro de Avaliação, em anexo, no valor de R\$ 400.000,00.

5.4.2 - Possíveis:

Aval do Sr. Victor Mateus Teixeira e da Srta. Maria Terezinha Cabral Brun, em notas promissórias, emitidas pela Empresa, representativas do total da dívida.

5.4.3 - Prêmio INC:

Outorga ao Banco de carta e procuração transferindo-lhe os direitos ao prêmio do INC.

5.5 - ALCADA DECISÓRIA

Do Sr. Diretor Presidente.

Porto Alegre, 25 de outubro de 1971

Paulo de Borba Vieira

Paulo de Borba Vieira
Economista

Clevis S. E. Binotto

Clevis S. E. Binotto
Engenheiro

*De acordo. ao Sr.
gerente da Appra.
Porto Alegre, 26/10/71*

[Signature]

De acordo com as condições de deferimento do crédito, exceto do prazo de amortização de 12 (doze) meses reduzido para 12 meses atrelado para do Sr. Diretor. A consideração do Sr. Diretor. 29/10/71

*Apprao
[Signature]*

LAUDO DE AVALIAÇÃO - ANEXO

Em 20 de outubro de 1.971, visitamos e vistoriamos o imóvel oferecido como garantia do financiamento solicitado ao BRDE pela Empresa TEIXEIRILHA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA., o qual é a seguir, descrito e avaliado:

1 - TERRENO

Um terreno, de propriedade de VICTOR MATEUS TEIXEIRA, situado à Av. Oscar Pereira, bairro da Glória, em Porto Alegre (RS), com benfeitorias que incluem uma piscina equipada com sistema de renovação e filtração de água.

Escritura registrada sob nº 2.205, a fls. 25 do livro 3-B do Registro de Imóveis da 3ª Zona de Porto Alegre, em 05/11/61. Avaliado em Cr\$ 70.000,00.

2 - CONSTRUÇÕES

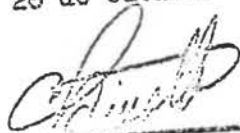
Um prédio residencial, construído no terreno citado acima, com área construída de aproximadamente 350 m², em material de 1ª qualidade, acabamento de alto padrão, equipado com calefação central, sistema de sonorização nas dependências principais, sistema de chamada elétrica para os serviços e sistema de alarme contra roubo. Avaliado em Cr\$ 330.000,00.

3 - RESUMO

3.1 - Terreno	Cr\$ 70.000,00
3.2 - Prédio	Cr\$ 330.000,00
T o t a l	Cr\$ 400.000,00

(QUATROCENTOS MIL CRUZEIROS)

Porto Alegre, 26 de outubro de 1.971


Clóvis S. E. Binotto
Engenheiro - CREA-13.113

Annexar ao processo

AO BANCO REGIONAL DE DESENVOLVIMENTO DO EXTREMO SUL
DA DELEGACIA REGIONAL DO INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA NO RS

Prezados Senhores:

Tendo em vista o convênio celebrado entre o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul e o Instituto Nacional do Cinema, a 9 de maio de 1968, vimos pelo presente encaminhar a Vv.Ss. a análise técnica, artística, legal e orçamentária do projeto de produção do filme "Ela Tornou-se Freira", para fins de financiamento, por êsse BRDE, à empresa produtora Teixeira Produções Artísticas Ltda., com sede nesta Capital.

Análise Técnica

A realização de "Ela Tornou-se Freira" terá por base uma história de autoria do próprio produtor do filme, Victor Mateus Teixeira, figura vastamente conhecida entre ouvintes de rádio e telespectadores - e já agora também do público do cinema, depois do êxito popular de suas duas primeiras interpretações em fitas, "Coração de Luto" e "Motorista Sem Limites" - Na linha emotivo - sentimental das canções que compõe e interpreta o autor, com enorme aceitação entre vastas camadas do público mais simples de todo o Brasil - sobretudo do interior e, ainda, mais particularmente, do interior do Rio Grande do Sul - a referida história foi roteirizada por Pereira Dias, também o autor dos diálogos e responsável pela direção do filme, obedecendo ao mesmo critério de simplicidade e objetividade, com vistas a maior comunicabilidade possível entre os fieis admiradores do cantor Teixeirinha.

Trata-se, pois, de uma narrativa linear, de fácil transposição em termos de imagem, a exemplo do que já ocorreu com os dois primeiros trabalhos cinematográficos de seu produtor/intérprete.

O plano de produção encaminhado ao BRDE, com duplicata para esta Delegacia Regional do INC, apresenta-se adequadamente estruturado no que se refere à contratação do equipamento cinematográfico a ser empregado na realização do filme, bem como na previsão dos dias necessários à respectiva filmagem, facilitada pela circunstância de que dos 35 dias destinados ao referido trabalho, apenas três exigirão a movimentação de equipe e artistas para fora de Porto Alegre.

O diretor, Pereira Dias, bem como os demais elementos chave da equipe de realização, são portadores de experiência nos respectivos setores de atividade profissional.

Análise Artística

São os próprios produtores de "Ela Tornou-se Freira" que declaram como preocupação fundamental a necessidade urgente do cinema brasileiro "partir para a realização de obras de caráter mais popular" e que "a hora é de conquistar mercado e não de formação de uma estética cinematográfica de minorias". A história original de Victor Mateus Teixeira; a linearidade do respectivo roteiro; a convocação do cantor e autor de canções popularescas, Teixeira, e de sua "partenaire", Mary Terezinha, para principais intérpretes de "Ela Tornou-se Freira" evidenciam, naturalmente, a procura de um produto cinematográfico de características precipuamente populares, sem a preocupação de quaisquer elocubrações de caráter estético/renovador.

Por isso mesmo a história original se propõe em termos folhetinescos, numa linguagem simples e comunicativa, com situações capazes de serem compreendidas, fundamentalmente, pelo público que tem em Teixeira um autêntico ídolo. Tudo entremeadado de sequências, por vezes cômicas, e de números cantados in solo, pelo ator produtor ou em dupla com a principal intérprete.

Análise Legal

Demonstra o exame atento das peças que compõem o projeto encaminhado para Teixeira Produções Artísticas Ltda. que "Ela Tornou-se Freira" cumpre as normas do INC para que seja considerado "filme brasileiro". Cutrossim - desde que não sejam feitos acréscimos na fase de realização - nada impede que, na devida ocasião, sejam cedidos os certificados de censura e de exibição obrigatória do filme nacional, documentos indispensáveis para a exibição comercial de "Ela Tornou-se Freira" e posterior habilitação aos prêmios adicionais de renda e de qualidade. A concessão dos mesmos, contudo, é da competência, respectivamente, do Serviço de Censura e Diversões Públicas em Brasília, e do Instituto Nacional do Cinema - através do seu Departamento de Longa Metragem - no Rio de Janeiro.

Análise Orçamentária

Tôdas as rubricas do orçamento apresentado correspondem às médias verificadas nas mais recentes produções nacionais. O mesmo se pode dizer quanto à relação entre os títulos previstos no orçamento e as exigências do roteiro. Por outro lado - e já aqui a análise e da alça da dos setores competentes do BRDE - oferece a produtora garantias que parecem cobrir amplamente ao empréstimo solicitado. Feitas as considerações acima, é parecer desta Delegacia Regional, devidamente credenciada pela Administração Central do Instituto Nacional do Cinema, que o projeto apresentado não oferece qualquer risco financeiro à empresa.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA

Teireirinha Produções Artísticas Ltda. pode merecer a aprovação
no que diz respeito aos aspectos examinados pelo INC.

Sem mais, colhemos o ensejo para apresentar a Vossas
Senhorias nossos protestos de alta estima e consideração.

Porto Alegre, 15 de Outubro de 1971

INC INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA
REGISTRO NACIONAL - T.C.S.

Paulo F. Gastal
Paulo F. Gastal

Delegado Regional-INC

Cópias:

Deleg.

DFE

DFLM



DECISÃO N.º 5.364

Autoriza concessão de financiamento com recursos do FICINE.

O DIRETOR-PRESIDENTE DO BANCO REGIONAL DE DESENVOLVIMENTO DO EXTREMO SUL, no uso de suas atribuições, DECIDIU ratificar a concessão de financiamento a TEIXEIRINHA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA. - Pôrto Alegre - RS, consoante despacho favorável do Diretor Superintendente da AGPOA, nas condições abaixo, conforme Processo RS-DEGE-024/71:

- Prazo de Validade: 60 dias.
- Valor do Crédito: Cr\$ 200.000,00.
- Finalidade: Produção do filme em longa metragem, em cêres, "Ela Tornou-se Freira".
- Utilização: 50% na abertura do crédito
50% no término da filmagem.
- Carência: 12 meses.
- Amortização: 12 meses.
- Garantias:
 - Reais
 - Hipoteca de imóvel descrito e avaliado no Laudo de Avaliação, no valor de Cr\$ 400.000,00;
 - Outorga ao Banco de carta e procuração, transferindo-lhe os direitos ao prêmio INC.
 - Pessoais
 - Aval dos sócios da firma, Sr. Victor Mateus Teixeira e Srta. Mari Terezinha Cabral Brun, em notas promissórias emitidas pela firma, representativas do total da dívida.
- Condições:
 - Pré-Contratuais
 - A proponente deverá apresentar a documentação julgada necessária pelo Banco, para a contratação da operação.

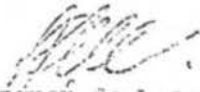
[Assinatura]

BANCO REGIONAL DE DESENVOLVIMENTO DO EXTREMO SUL

- Resolução

- A proposta deverá conter declaração de que o interessado não possui nenhuma outra participação em sociedades de capital aberto, exceto a que se refere ao objeto desta resolução, e a declaração de que não possui nenhuma outra participação em sociedades de capital aberto, exceto a que se refere ao objeto desta resolução;
- O interessado deverá apresentar, no ato da assinatura do contrato, o comprovante de depósito em nome dele de uma quantia equivalente ao valor do capital em nome de 100 dias de duração do prazo de validade da proposta. A ausência do comprovante de depósito poderá ser considerada uma condição de não aceitação.

Pôrto Alegre, 03 de novembro de 1970.


Antônio Augusto de Lacerda
Diretor-Presidente
em exercício

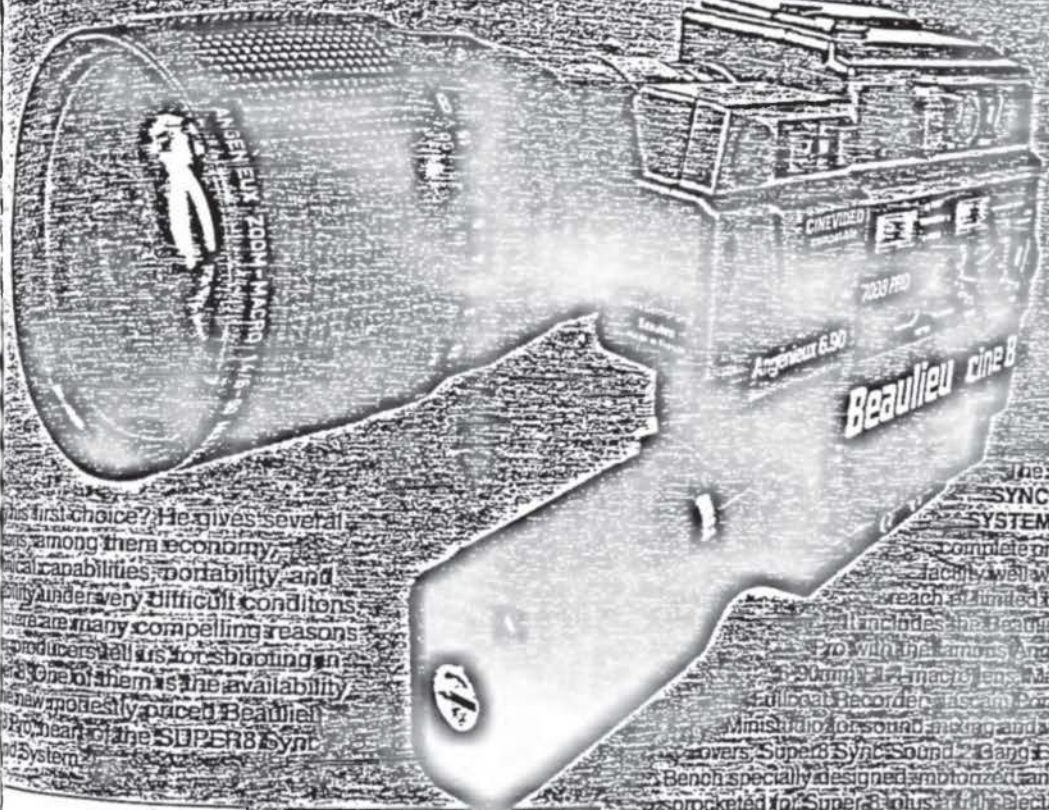
20/70

diferentes mundos por onde transita. Mas esta situação não pode durar muito tempo, e ele vai ser obrigado a dar uma resposta, ao final de doze dias de frio em Porto Alegre.

Prêmio de melhor filme no 7º Festival Nacional do Cinema Super-8 de Gramado, 1983.

●● I have been filming in the Super 8 format since 1972, and at this date I have produced over 50 films . . . Super 8 will continue to be my first choice. ●●

Rich Work, Workhouse Film Productions



his first choice? He gives several reasons among them economy, technical capabilities, portability, and ability under very difficult conditions. There are many compelling reasons producers tell us for shooting in Super 8. One of them is the availability of a new, modestly priced Beaulieu 7008 Pro, heart of the SUPER8 Sync Sound System.

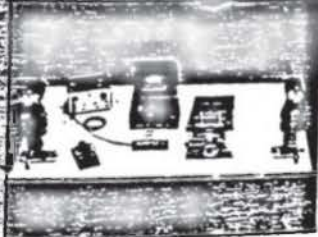
The SUPER8 SYNC SOUND SYSTEM is a

complete production facility well within the reach of limited budgets. It includes the Beaulieu 7008 Pro with the famous Argentine 6.50 Macro lens, Mag IV Fullcoat Recorder, Macam Porta One Ministudio for sound mixing and voice covers, Super8 Sync Sound 2 Gang Editing Bench specially designed and pocketed for Super 8 plus a full selection of essential equipment and valuable accessories. Everything from tripod to projector, from microphone to battery charger.

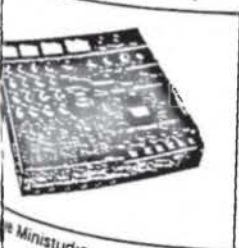
Send for our new full-color brochure and discover for yourself the excitement of Super8 filmmaking! You'll receive detailed information on the Super8 Sync Sound System with all tech specs and prices, or call us on either coast and ask your questions.



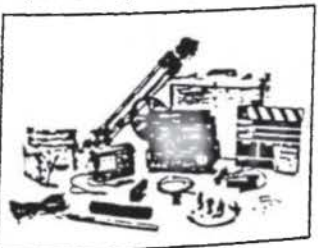
Fullcoat Recorder



Super8 2 Gang Editing Bench



Ministudio



Additional Production Equipment

Super8TM SYNC SOUND SYSTEM

Super8 Sound:
95 Harvey St., Cambridge, MA 02140 (617) 876-5876
2217A West Olive Ave., Burbank, CA 91506 (818) 848-5522

" O SUPER-8 SÓ ACABOU NO BRASIL"
PROPAGANDA RETIRADA DA REVISTA "AMERICAN CINEMATOGRAFHE",
ABRIL DE 1988.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

1. BAU, N. La práctica del super-8. Barcelona, Omega, 1968. 207 p.
2. BECKER, Tuic. Cinema gaúcho; uma breve história. Porto Alegre, Movimento, 1986. 111 p.
3. BERNARDET, Jean-Claude et alii. Anos 70; cinema. Rio de Janeiro, Europa, 1979/80. 120 p.
4. BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo, Brasiliense, 1981. 117 p.
5. CARRION, Luiz Carlos. Festival de cinema brasileiro de Gramado. Porto Alegre, Tchê, 1987.
6. ECO, Humberto. Como se faz uma tese. São Paulo, Perspectiva, 1983. 184 p.
7. FORACCHI, Marialice M. A juventude na sociedade moderna. São Paulo, Picneira, 1972. 163 p.
8. FREIRE, Roberto & BRITO, Fausto. Utopia e paixão. Rio de Janeiro, Rocca, 1986. 109 p.
9. GOLIN, Tau. A ideologia do gauchismo. Porto Alegre, Tchê, 1983. 174 p.
10. GOMES, Paulo Emílio Salles et alii. A personagem da ficção. São Paulo, Perspectiva, 1987. 121 p.

11. GUERRA, Marco Antonio. História e dramaturgia em cena; Carlos Queiroz Teles (década de 70). São Paulo, 1985. /Tese - Douto-ramento - ECA/USP/.
12. HOLANDA, Heloisa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo, Brasiliense, 1984. 101 p.
13. _____. Impressões de viagem; CPC, vanguarda e desbunde:1960/1970. São Paulo, Brasiliense, 1981. 199 p.
14. LUDKE, Menga & ANDRÉ, marli E.D.A. Pesquisa em educação; abcr-dagens qualitativas. São Paulo, Pedagógica e Universitária, 1986.
15. MACIEL, Luiz Carlos. Anos 60. Porto Alegre, L & PM, 1987. 120 p.
16. MARCONI, Celso. Cinema; uma panorâmica história setorial de Pernambuco. Recife, Asa, 1986.
17. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O que é contracultura. São Paulo, Brasiliense, 1986. 97 p.
18. RAMOS, Fernão. Cinema marginal (1968/1973); a representação em seu limite. São Paulo, Brasiliense, Embrafilme, 1987. 156 p.
19. _____. História do cinema brasileiro. São Paulo, Art. Editora, 1987. 555 p.
20. RAMOS, José Mário Ortiz. cinema, estado e lutas culturais; anos 50, 60, 70. Ric de Janeiro, Paz e Terra, 1983. 174 p.
21. SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. São Paulo, Brasilien se, 1988. 89 p.

22. SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. O filme curto; pesquisa 1. São Paulo, Idart, 1980. v.1. 220 p.
23. TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. Introdução à pesquisa em ciências sociais; a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo, Atlas, 1987.
24. VEJA. Os anos 70. São Paulo, dez. 1979. Edição especial.
25. VELHO, Gilberto. Individualismo e cultura. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
26. VENTURA, Zuenir. 1968; o ano que não terminou. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988. 314 p.
27. XAVIER, Ismail et alii. O desafio do cinema. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. 92 p.

PERIÓDICOS

1. BECKER, Tuic. 1968; batendo na tela. Jornal Universitário, Porto Alegre, jun./jul. 1988.
2. _____. Deu Pra Ti Anos 70 veio para questionar todo o cinema gaúcho. Folha da Tarde, Porto Alegre, 04 abr. 1981.
3. BUENO, Eduardo. O sucesso dos anos 70. Coojornal, Porto Alegre, jun. 1981.
4. CAMPUOCO, Antonio de. Coisa na roda mostra o acerto do super-8 ao discutir a juventude. Correio do Povo, Porto Alegre, 09 jun. 1982.
5. FOLHA DA MANHÃ. Porto Alegre, 11 dez. 1979.
6. FOLHA DA TARDE. Porto Alegre, 21 nov. 1979.

7. GERBASE, Carlos. Super-8, o fim de um ciclo. Tchê, Porto Alegre, jan./fev. 1984.
8. GOIDA. Retrato dos artistas quando jovens. Zero Hora, Porto Alegre, 13 maio 1981.
9. MAZZOCHI, Luiz Fernando. Super-8; uma arte em agonia. Jornal de Caxias, Caxias do Sul, 18 abr. 1983.
10. SILVA, Juremir Machado da. Nos tempos da esquina maldita. Zero Hora, Porto Alegre, 16 jun. 1989. Revista ZH.
11. ZERO HORA. Porto Alegre, 15 mar. 1980.

ROTEIRO

1. GERBASE, Carlos. Inverno; roteiro de diálogos. Porto Alegre, 1983.