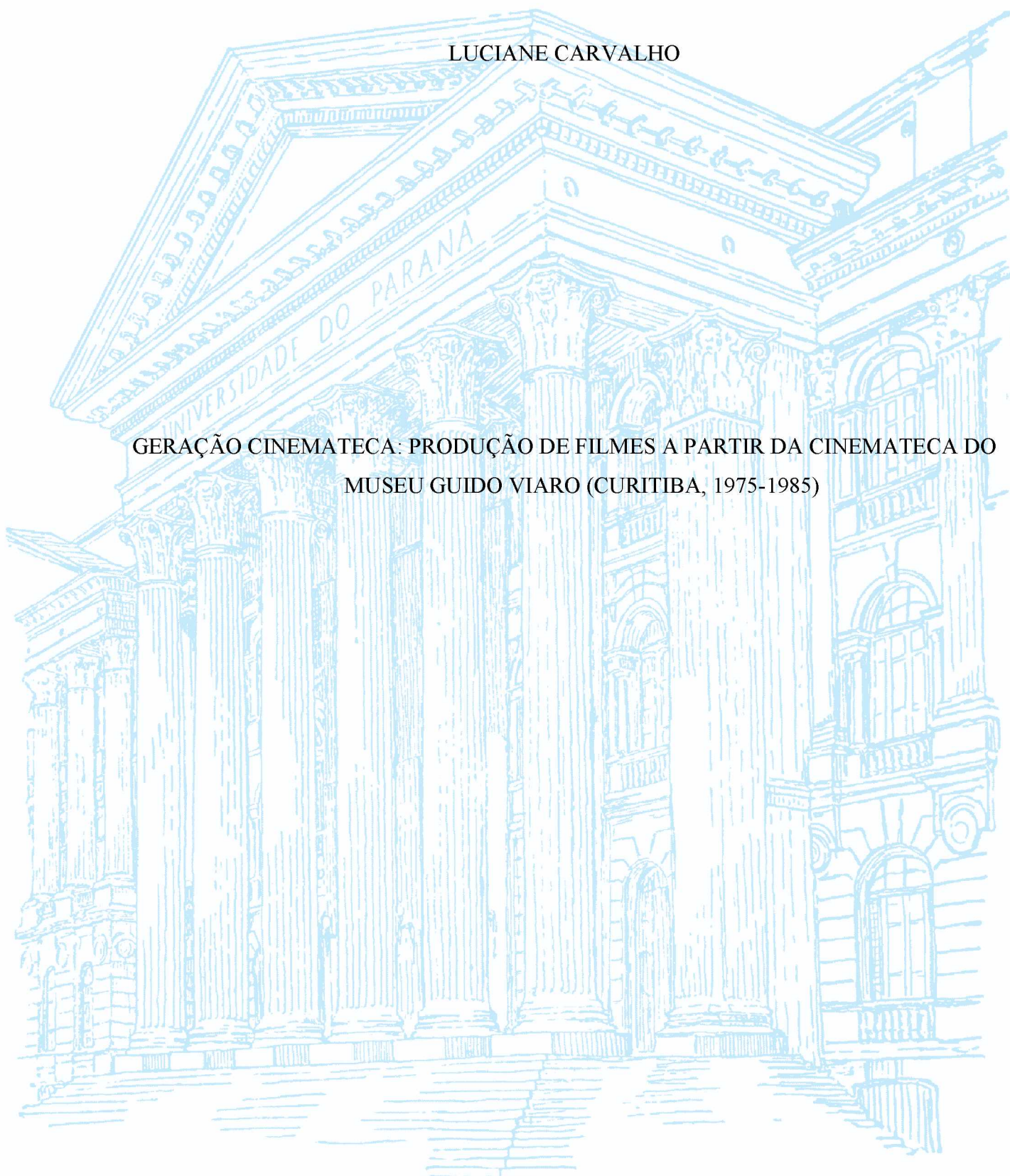


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANE CARVALHO

GERAÇÃO CINEMATECA: PRODUÇÃO DE FILMES A PARTIR DA CINEMATECA DO
MUSEU GUIDO VIARO (CURITIBA, 1975-1985)



CURITIBA

2022

LUCIANE CARVALHO

GERAÇÃO CINEMATECA: PRODUÇÃO DE FILMES A PARTIR DA
CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO (CURITIBA, 1975-1985)

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto.

CURITIBA
2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Carvalho, Luciane

Geração Cinemateca : produção de filmes a partir da
Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985). / Luciane
Carvalho. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese em História) – Universidade Federal do
Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação
em História.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto.

1. Cinema - História – Curitiba (PR). 2. Cinemateca Museu
Guido Viaro. 3. Fimotecas. 4. Cinematografia. I. Pinto, Pedro Plaza,
1977-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-
Graduação em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LUCIANE CARVALHO** intitulada: **Geração Cinemateca: produção de filmes a partir da Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO PLAZA PINTO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 14 de Setembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

15/09/2022 11:26:26.0

PEDRO PLAZA PINTO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

15/09/2022 11:46:54.0

JOSÉ ROBERTO BRAGA PORTELLA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

15/09/2022 15:15:01.0

ROSANE KAMINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

15/09/2022 16:07:04.0

ANA CLAUDIA CAMILA VEIGA DE FRANÇA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

15/09/2022 18:35:43.0

EDUARDO TULIO BAGGIO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -)

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar detidamente as relações entre a Cinemateca do Museu Guido Viaro e a produção de filmes. Dado que a referida Cinemateca impulsionou a produção de filmes, está atrelada às suas atividades um aspecto educativo voltado para a cultura cinematográfica em seu sentido de praticar a criação de filmes em Curitiba, especialmente entre o público jovem que frequentava suas sessões. Para tanto, trabalhamos a partir do conceito de geração a produção de filmes por jovens cineastas ligados à Cinemateca entre os anos de 1975 e 1985, a chamada Geração Cinemateca. São observados diversos aspectos, como os cursos oferecidos pela Cinemateca, os filmes realizados, projetos não realizados e/ou abandonados, exhibições e premiações em festivais e mostras, recursos de produção, equipes de produção, entre outros pontos. Utilizamos como fontes históricas uma coleção heterogênea de documentos, principalmente de materiais coletados na imprensa diária, documentos produzidos pela Cinemateca, como borderôs, revistas, relatórios, além de alguns filmes. Observamos o contexto histórico da instituição, a movimentação cultural de Curitiba, bem como o contexto nacional da ditadura militar e suas relações com o cinema, entendendo a produção cultural como história.

PALAVRAS-CHAVE: HISTÓRIA DO CINEMA; CINEMATECA; GERAÇÃO.

ABSTRACT

This research intends to analyze in detail the relations between the Cinemateca do Museu Guido Viaro/Guido Viaro Museum Film Archive and the formation of filmmakers. Given that the aforementioned Film Archive boosted the production of films, an educational aspect aimed at cinematographic culture is linked to its activities in its sense of practicing film creation in Curitiba, especially among the young audience that attended its sessions. To do so, we work from the concept of generation to the production of films by young filmmakers linked to the film archive between 1975 and 1985, the so-called Geração Cinemateca/Film Archive Generation. Several aspects are observed, such as the courses offered by the Cinemateca, the films made, not realized and/or abandoned, exhibitions and awards at festivals and shows, production resources, production teams, among others. We used as historical sources a heterogeneous collection of documents, mainly materials collected in the daily press, documents produced by the Cinemateca, such as magazines, reports, in addition to some films. We observe the historical context of the institution, the cultural movement of Curitiba, as well as the national context of the military dictatorship and its relations with cinema, comprehending cultural production as history.

KEYWORDS: FILM HISTORY; FILM ARCHIVE; GENERATION.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional.

Aos meus amigos e amigas, pelo companheirismo e suporte nos momentos difíceis.

Ao Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, por me acolher por tantos anos e por me ajudar a realizar meus sonhos.

Ao Programa de Pós-Graduação em História, por tornar esta pesquisa possível.

Ao meu orientador e amigo de longa data, Pedro Plaza Pinto, por tudo.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento da bolsa de estudos que permitiu minha dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Ao curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná, por me ensinar a arte do cinema.

À Cinemateca de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Casa da Memória, Biblioteca Pública do Paraná, Arquivo Público Municipal de Curitiba e Cinemateca Brasileira, pelas gentilezas e atenção às minhas solicitações de pesquisa.

Aos professores e professoras integrantes da banca de qualificação e defesa, pela leitura atenta e crítica deste trabalho: Ana Claudia Camila Veiga de França, Rosane Kaminski, Eduardo Tulio Baggio e José Roberto Braga Portella.

À música, companhia inseparável

Ao cinema, pelas imagens inesquecíveis.

Este trabalho é dedicado a Guilherme Messias do Nascimento, in memoriam.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 HISTÓRIA DO CINEMA PARANAENSE: QUESTÕES, LACUNAS E APONTAMENTOS	16
2 INDÚSTRIA CULTURAL, ESTADO, CINEMA: ELEMENTOS CONTEXTUAIS E ANTECEDENTES	20
2.1 Intervenções municipais.....	20
2.1.1 Reforma urbana.....	20
2.1.2 Teatro do Paiol.....	21
2.1.3 Fundação Cultural de Curitiba.....	23
2.2 Indústria cultural e Estado.....	28
2.3 Cinelândia curitibana.....	31
2.4 Tribunoscope.....	32
2.5 Festivais de Super-8 e MIS-PR.....	34
2.6 Cineclubismo e Crítica de cinema.....	36
3 CINEMATECA E PRODUÇÃO	39
3.1 O que é uma cinemateca.....	39
3.2 “Geração Cinemateca” e o conceito de geração.....	47
3.3 Cinemateca do Museu Guido Viaro.....	53
3.3 Aprender e fazer: filmes produzidos.....	54
3.3.1 Primeiros exercícios.....	57
3.4 Projeto Criança e Cinema de Animação.....	61
3.5 Adultos e Cinema de Animação.....	63
3.5.1 Aranhol, 1976.....	67
3.5.2 Poebum, 1976.....	67
3.6 Parcerias de Valêncio Xavier.....	70
3.6.1 Ozualdo Candeias e A visita do velho senhor, 1976.....	70
3.6.2 Noilton Nunes, Sensibilize-se e Atenção realidade, 1979.....	77
3.6.2.1 Carta a Fellini, 1979.....	81
3.6.3 Criação da ABD-PR.....	86
3.7 Homero de Carvalho.....	86
3.7.1 Catadores, 1977.....	86
3.7.2 Por exemplo, Caxundé, 1977.....	90
3.7.3 Um dia na Oficina, 1978.....	91

3.7.4 Palavra de ordem, 1979.....	92
3.7.5 Um curso de montagem.....	96
3.7.6 Um documentário sobre Laurentino Rosa.....	97
3.8 Berenice Mendes.....	98
3.8.1 Como sempre, 1980.....	99
3.8.2 O foguete Zé Carneiro, 1985.....	100
3.8.3 Londrina, 1984.....	101
3.8.4 A classe roqueira, 1985.....	105
3.9 Grupo Experimental de cinema Primeiro Plano.....	110
3.9.1 Peter Lorenzo.....	111
3.9.1.1 Sempre engraxando, 1978.....	111
3.9.1.2 Em Curitiba como em qualquer lugar, 1979.....	112
3.9.1.3 Um cravo de cor por entre o cinza, 1980.....	112
3.9.1.4 Fotógrafo.....	113
3.9.2 Fernando Severo.....	115
3.9.2.1 Hu, 1979.....	115
3.9.2.2 Escura maravilha, 1979.....	117
3.9.2.3 Visões secretas, 1980.....	117
3.9.2.4 Jardins suspensos, 1981.....	118
3.9.2.4 Contestado, 1984.....	118
3.9.3 Rui Vezaro.....	119
3.9.3.1 Alumínosa espera do Apocalypse, 1979.....	119
3.9.3.2 Vitrines, 1978.....	125
3.9.3.3 Casa iluminada, ou Noturno, 1983.....	127
3.9.3.4 Quingingoo, 1985.....	128
3.10 Irmãos Wagner.....	128
3.10.1 Coletânea, 1976.....	129
3.10.2 Ensaios, 1977.....	131
3.10.3 Foi pena q..., 1977.....	132
3.10.4 Garoto levado, 1977.....	136
3.10.5 Metamorfose, 1977.....	136
3.10.6 No espaço, 1977.....	137
3.10.7 O último bloco, 1977.....	138
3.10.8 A cidade dos executivos, 1978.....	138

3.10.9 Pudim de morango, 1979.....	140
3.10.10 O ciclo, 1980.....	141
3.11 Um aparte: Francisco Alves dos Santos.....	141
3.11.1 Museu Guido Viaro, 1978.....	143
3.11.2 Anna Carolina, 1978.....	143
3.11.3 À margem do Belém.....	144
3.11.4 Cicatrizes (1980), Revolta ecológica (1980), Em memória da erva mate (1981), Pesadelos (1983), Batalha da Riachuelo (1980).....	146
4 LISTAGEM DE CURSOS E FILMES.....	149
4.1 Cursos.....	149
4.2 Filmes.....	153
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	167
FONTES CITADAS.....	175

INTRODUÇÃO

Esta tese, financiada pela concessão de bolsa de estudos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pretende dar continuidade à pesquisa iniciada em 2016 durante o mestrado, quando contribuimos para a historiografia do cinema com a dissertação intitulada *A programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1975-1985)* (CARVALHO, 2018). Estabelecemos que o recorte espacial e temporal seria o mesmo em ambas as pesquisas: a primeira década de funcionamento da Cinemateca do Museu Guido Viaro, hoje chamada Cinemateca de Curitiba. A novidade da presente tese é a abordagem da CMGV como local de formação de cineastas, o que é compreendido como uma das funções primordiais das cinematecas. Não basta preservar e difundir a história do cinema: tais instituições inserem-se também numa perspectiva educativa que vai além da formação do olhar, fomentando a prática cinematográfica.

O interesse pelo tema das cinematecas surgiu de minhas frequentes visitas à Cinemateca de Curitiba, que começaram ainda na adolescência, em busca de um espaço onde pudesse acessar filmes alternativos ao circuito comercial. Também frequentei, em seus últimos anos, o antigo Cine Luz, na Praça Santos Andrade, também em Curitiba, com o mesmo intuito. Quando iniciei minha graduação em História, Memória e Imagem, na UFPR, em 2009, percebi como tais espaços de cultura cinematográfica eram muito mais do que salas de exibição. Eles representam projetos de ação cultural, intimamente ligados a uma ideia de cidade, como veremos nas páginas seguintes. O conceito de cinemateca chamou muito minha atenção durante as aulas do prof. Pedro Plaza Pinto, que orienta minhas pesquisas desde então. Em diversos momentos de minha formação como historiadora percebi elementos que de alguma forma estavam relacionados a esse pequeno universo, como as artes em Curitiba, os espaços culturais, o cinema de Sylvio Back, a literatura e os filmes de Valêncio Xavier, o “mito da cidade modelo” (como no livro do prof. Dennison de Oliveira), sem contar o contato com os textos de Paulo Emílio Salles Gomes e a Cinemateca Brasileira. Estudar a Cinemateca do Museu Guido Viaro/Cinemateca de Curitiba representa um esforço de conhecer não apenas a instituição a qual tenho especial carinho, mas também compreender a cidade onde nasci e tenho morado a maior parte de minha vida. Essa busca pelo espaço mais restrito da cidade não deixa de forma alguma de se relacionar com o cenário macro

representado pelas ações nacionais relacionadas à cultura, pelo cinema brasileiro e pelo contexto da ditadura militar, todos temas aos quais esta pesquisa está ligada.

Nossa principal hipótese é que a CMGV atuou consistentemente para justificar sua própria existência, dado que a história do cinema paranaense era – e ainda é – pouco estudada e compreendida. Que história desconhecida seria essa que estava se preservando? Uma vez que a Cinemateca atuava como ponto aglutinador de jovens interessados na cultura cinematográfica, notamos um elo importante entre conhecer o passado de nosso cinema e atuar no tempo presente para a formação de novas gerações. Tal empenho mostrou-se prolífico, visto que diversos daqueles jovens cineastas continuaram a produzir nas décadas seguintes, até o tempo presente. A cinematografia paranaense multiplicou-se a partir da Geração Cinemateca.

Desenvolvemos a tese em três capítulos. O primeiro trata do cinema paranaense de modo abrangente, com uma revisão bibliográfica. Colocaremos alguns questionamentos sobre os principais textos, como lacunas e direcionamentos. Desejamos também situar a historiografia do cinema paranaense em relação à do cinema brasileiro e suas principais obras: está presente? Se sim, como? Se não, por quê? Já o segundo capítulo é sobre as relações entre indústria cultural, Estado e cinema, onde abordamos elementos contextuais que consideramos fundamentais, como as intervenções municipais sobre a cultura, a reforma urbana de Curitiba e o impacto nos equipamentos culturais da cidade. Abordamos também alguns aspectos do consumo de cinema em Curitiba, como as salas de cinema, festivais, cineclubismo. Como último tópico do capítulo, fazemos uma abordagem sobre o conceito de Cinemateca. O principal capítulo, intitulado Cinemateca e Produção, inicia com uma análise do conceito de Geração de Karl Manheinn aplicado ao caso da Geração Cinemateca: como funciona tal conceito no âmbito do cinema? Faz sentido insistir em sua aplicação para denominar a Geração Cinemateca? São propostas também reflexões sobre como se dava a formação prática na CMGV, resgatando informações sobre cursos, filmes realizados e sua difusão em mostras e festivais, bem como identificando seus principais nomes.

Para a análise de fontes optamos por selecionar alguns dos nomes que mais apareceram nas fontes, seja pela quantidade de filmes, como no caso de Berenice Mendes, Homero de Carvalho, Irmãos Wagner, Francisco Alves dos Santos e o Grupo Primeiro Plano, seja pela relevância dos fatos relacionados, como Valêncio Xavier e suas parcerias com Ozualdo Candeias e Noilton Nunes. Optamos por trabalhar filme a

filme, organizados dentro da filmografia de cada cineasta, observando, sempre que possível, as condições de produção, equipe, circulação e premiações. Percorrendo este caminho, podemos ter alguma noção das produções de alguma forma relacionadas à Cinemateca e o impacto de tais produções, bem como nomes, festivais e mostras em comum. Muitos nomes e filmes ficaram de fora da seleção, como os trabalhos de Nivaldo Lopes, e Pedro Merege, entre outros, por conta do recorte temporal proposto e de uma certa coesão de colaboração na filmografia – falha que esperamos ser amenizada em futuras pesquisas. Demos preferência às informações coletadas em materiais publicados na imprensa curitibana, mas sem deixar de recorrer a outras fontes, colhidas de outros contextos.

Por fim, propomos uma filmografia da Geração Cinemateca e uma análise dessas produções em diversos recortes, acompanhado de uma listagem dos filmes e dos cursos identificados. Sendo este o cerne da pesquisa, utilizaremos fontes de diversas origens coletadas em arquivos ou disponibilizadas na *internet*. A documentação originária de acervos foi coletada em diversos momentos entre 2014 e 2019 em visitas à Cinemateca de Curitiba, Cinemateca Brasileira, Casa da Memória de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Arquivo Municipal de Curitiba e Biblioteca Pública do Paraná; utilizamos o recurso da fotografia digital para constituir uma coleção própria, o que permite a livre consulta a qualquer momento. Outra parte das fontes advém do *site Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional. Grande parte das fontes têm origem em jornais, que nos acervos visitados são organizados em pastas temáticas. Na *Hemeroteca Digital* buscamos por palavras-chave como nomes de filmes, de realizadores ou de eventos. Outra parte compreende a documentos heterogêneos, como revistas, catálogos, borderôs, documentos burocráticos da Cinemateca, entre outros. Quanto aos filmes, parte foram assistidos em diversas ocasiões ao longo dos anos em projeções na Cinemateca de Curitiba e festivais como o *Curta 8* e *Olhar de Cinema*, além de cineclubes. Alguns foram encontrados *online* na plataforma *Youtube*.

Consideramos importante citar aqui alguns elementos do contexto de produção desta tese. No ano de 2020, com a pandemia de Covid-19, doença causada pelo Coronavírus, a precisou adaptar-se ao “novo normal”, termo referente às novas condições adotadas para conter o alastramento da doença. Restrições de deslocamento, uso obrigatório de máscaras, fechamento temporário de serviços considerados não essenciais, serviços hospitalares dedicados exclusivamente para o tratamentos de doentes de Covid-19, suspensão de aulas presenciais e migração para atividades

online... tudo mudou. As incertezas eram muitas. Como sobreviver à pandemia? Não bastasse o caos biológico, sofreremos no Brasil com o caos deliberado pelo desgoverno, atitudes de negação da ciência e de práticas sanitárias consolidadas, difusão de notícias falsas que induziram milhões de pessoas a colocarem em risco não apenas a si mesmas, mas também a coletividade. A cada dia, notícias cada vez mais estarrecedoras sobre a insensibilidade, beirando o inumano, do não-presidente da república. O incentivo à contaminação, em vez da prevenção, mentiras deslavadas, em vez de fatos, corrupção, em vez de atenção aos necessitados. Respirar livremente e saudavelmente se tornou algo precioso, enquanto centenas de pessoas sofriam em casa e nos hospitais com seus pulmões comprometidos pela doença, com a incapacidade do governo em gerenciar a crise sanitária.

Dentro desse cenário, isolada em casa, tentando suportar os sinais do absurdo que vinham das notícias, esta pesquisa trilhou os caminhos possíveis então. Num primeiro momento, voltamo-nos para a revisão de todo o material coletado e constituindo um índice temático, facilitando a localização e consulta dos arquivos digitais. Passamos, então, para a pesquisa e coleta na *Hemeroteca Digital*, com o *download* e organização do material de interesse. Com a leitura dessas fontes, organizamos a listagem de cursos e filmes, o que nos permitiu elaborar fluxos de interpretação das informações. Sem dúvida a parte mais afetada da pesquisa foi o visionamento dos filmes, que pretendíamos realizar na Cinemateca de Curitiba e Cinemateca Brasileira. Passamos a buscar os filmes na *internet*, porém poucos foram encontrados.

Apesar das dificuldades e das falhas, esperamos que esta tese possa contribuir com a construção do conhecimento histórico, abrindo diálogos e caminhos para novas ideias.

1 HISTÓRIA DO CINEMA PARANAENSE: QUESTÕES, LACUNAS E APONTAMENTOS

Um dos primeiros questionamentos que nos fizemos ao iniciar as investigações acerca da Cinemateca do Museu Guido Viaro foi como e se tal tema era abordado pela historiografia do cinema brasileiro. Deparamo-nos com a quase inexistência de citações referentes não apenas à CMGV, mas também ao cinema paranaense. Obras de referência como *História do Cinema Brasileiro* (RAMOS, 1990) e sua atualização *Nova História do Cinema Brasileiro* (RAMOS & SCHWARZMAN, 2018) deixaram de lado a produção paranaense, com exceção de citações a Sylvio Back e aos pioneiros como João Baptista Groff e Anníbal Requião. Nossa observação estendeu-se à busca por bibliografia que abordasse especificamente o cinema paranaense. Poucos estudos foram encontrados, em geral com recortes bem delimitados ou academicamente pouco criteriosos. Trata-se de uma área que sofre de uma anemia crônica, que aos poucos ganha corpo, especialmente nos últimos anos.

O texto *Cinema Paranaense?* (BACK, 1968) talvez seja uma das mais antigas tentativas de organizar uma história. O título, uma indagação, reflete a estranheza da existência desse cinema, envolto em muitos projetos fracassados. Na visão do autor, as primeiras décadas do século XX constituem o período de atuação dos chamados *pioneiros*, como João Baptista Groff, Anníbal Requião e Arthur Rogge, aos quais costuma-se seguir um grande vazio, ou ao menos rarefeito em produções, quebrado apenas com as primeiras produções de Back, a partir de meados da década de 1960. O texto de Back, além de propor uma organização da história, coloca o próprio autor como um divisor de águas, ignorando que muitos aspectos como a produção de curtas-metragens, cinejornais e outros longas-metragens ocorriam no contexto em que Back realiza seus primeiros filmes, na década de 1960, e mesmo anteriormente.

A Cinemateca do Museu Guido Viaro, em seus primeiros anos, desempenhou um importante papel de pesquisa, que culminou com a publicação de textos até hoje incontornáveis: dois capítulos do livro *Cinema brasileiro: 8 estudos* (BERNARDET, 1980) e o volume 4 do *Caderno de Pesquisas* (CENTRO DE PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO, 1988) publicado pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, Fundação do Cinema Brasileiro e Ministério da Cultura, de 1988. O primeiro conta com *Pátria Redimida: um filme revolucionário*, de Celina do Rocio e Clara Satiko Kano, e *Com Anníbal Requião, nasce o cinema no Paraná*, de Solange

Straub Stecz e Elizabeth Karam. Já o segundo volume é composto por dois capítulos: *O cinema em Curitiba (1897-1912)*, de Giselle Maria Lozza Carvalho, Wânia Savassi e Patrícia Maria Meireles Nasser, e *Jacarezinho, a cidade rainha do norte do Paraná*, escrito por Solange Straub Stecz e Thelma Penteadó Lopes. *O cinema em Curitiba (1987-1912)* é uma monografia apresentada como trabalho de conclusão do curso de bacharelado em História da UFPR em 1985, orientada pelo professor Jayme Antonio Cardoso. Os outros três textos citados foram escritos por funcionárias da Cinemateca. Stecz contribuiu ainda com sua dissertação de mestrado, orientada pela professora Oksana Boruszenko do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR, intitulada *Cinema Paranaense 1900-1930* (STECZ, 1988), além de coordenar a publicação *Referências sobre filmagens e exposições cinematográficas em Curitiba – 1892-1907* (BOLETIM INFORMATIVO DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 1976). Ainda na década de 1980, Celina do Rocio Paz Alvetti apresentou a dissertação *O Cinema Brasileiro na Crônica Paranaense dos Anos Trinta* (ALVETTI, 1989), defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes – Cinema da Escola de Comunicação e Artes da USP, orientada pela professora Maria Rita Eliezer Galvão. O artigo de Denise Bottmann, *Super-8 paranaense: elementos para uma história*, publicado em 1982, contribuiu com uma pesquisa referente a um passado então muito recente (BOTTMANN, 1982).

Na década de 1990, Francisco Alves dos Santos inicia a publicação de uma série de três livros, todos pela Fundação Cultural de Curitiba, que visam datar e nomear aqueles que considera importantes eventos e personagens do cinema paranaense. *Cinema no Paraná: nova geração* (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996) é uma das principais obras de referência nesta pesquisa, pois aborda, entre outras coisas, justamente o recorte aqui proposto, do cinema produzido por pessoas ligadas de alguma forma à CMGV, durante as décadas de 1970 e 1980. Já *Cinema: Paraná, anos noventa* (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2001) é uma espécie de continuidade do volume citado anteriormente, abordando tanto a continuidade das produções daqueles personagens já veteranos quanto da nova geração de surgia. O terceiro livro é o *Dicionário de Cinema do Paraná* (SANTOS, 2005), obra de grande fôlego que compila informações importantes desde os pioneiros até a escrita do texto. Os textos de Santos, apesar de contar com um viés muito ligado a suas perspectivas pessoais e algumas imprecisões

(algumas das quais tentamos corrigir nesta pesquisa), são páginas de suma importância para o desenvolvimento de pesquisas relacionadas ao cinema paranaense.

Outro texto que consideramos importante é o *Cinemateca de Curitiba: 30 anos* (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005), escrito por Hugo Moura Tavares. Aproveitando a efeméride, Tavares busca traçar uma narrativa a partir das diversas gestões que estiveram à frente da Cinemateca em seus trinta primeiros anos. Assim como os livros de Santos, tal volume, apesar de padecer de uma crítica histórica mais aprofundada (o que não era o objetivo), também é de significativa importância, pois é a única publicação dedicada exclusivamente à Cinemateca.

Mais recentemente, foram publicadas pesquisas de viés acadêmico, mostrando uma nova onda de interesse pelo tema do cinema paranaense. Destacamos as pesquisas de Rosane Kaminski, especificamente aquelas originadas de sua tese de doutorado, orientada pelo professor Marcos Napolitano, sobre Sylvio Back (KAMINSKI, 2008; KAMINSKI, 2018; KAMINSKI, 2021). Outra tese importante, na qual nos apoiamos muito, é *Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989* (FRANÇA, 2021), de Ana Claudia Camila Veiga de França, orientada por Ronaldo de Oliveira Corrêa no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da UTFPR. Outra tese é a de Regina Celia da Cruz, *O cinema de Valêncio Xavier: articulações criadoras à luz da Teoria dos Cineastas*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (CRUZ, 2019), que é um dos poucos estudos a investigar a fundo a obra audiovisual de Valêncio Xavier. Já na dissertação *O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (Década de 1970-2000)*, defendida no PPGHIS UFPR por Rodrigo Gomes de Araujo, temos uma análise que entrelaça a literatura e o audiovisual de Valêncio Xavier (ARAUJO, 2012). A dissertação de Rafael Urban, *A construção da resistência coletiva em A Classe Roceira (1985): documentário em aliança aos movimentos sociais no período da transição democrática no Paraná* (URBAN, 2021), realizada no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da UNESPAR sob orientação de Eduardo Tulio Baggio, dialoga com esta pesquisa tanto pelo contexto quando pelo recorte temático, sobre uma das cineastas mais atuantes e que é personagem citada nestas páginas diversas vezes. O livro *Cineastas do Paraná: primeiros tempos* (BAGGIO & WOSNIAK, 2021), projeto com o qual contribuímos com um capítulo sobre Anníbal Requião, retoma o debate aberto nas décadas de 1970 e 1980 sobre os princípios das atividades cinematográficas em território paranaense e lança novos

olhares, ampliando o escopo para além da capital do estado com personagens ainda pouco conhecidos, como Hikoma Udihara e José Cleto. Tanto esse livro quanto a pesquisa de Urban estão ligados a um potencial foco de futuras pesquisas sobre a história do cinema paranaense, o PPGCINEAV da UNESPAR, iniciado em 2019, a partir do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Faculdade de Artes do Paraná. Por fim, nossa dissertação de mestrado sobre a programação de filmes da CMGV (CARVALHO, 2018), bem como esta tese, inserem-se no debate movimentado por toda essa bibliografia, contribuindo para a construção do conhecimento histórico voltado para o cinema brasileiro e paranaense.

2 INDÚSTRIA CULTURAL, ESTADO, CINEMA: ELEMENTOS CONTEXTUAIS E ANTECEDENTES

2.1 Intervenções municipais

2.1.1 Reforma urbana

Para compreender melhor nosso objeto de estudo, é interessante recuar no tempo e olhar para o contexto da cidade de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1970. Como observa Cristiane Silveira, dados do IBGE apontam para um crescimento significativo da população curitibana desde pelo menos 1950, então com 150 mil habitantes, sendo 78% deles locados na zona urbana, num crescimento demográfico de 7,2% ao ano. Já em 1965, 97% da população estava em área urbana. Era uma das capitais brasileiras que mais cresciam. (SILVEIRA, 2016, p. 51). A infraestrutura da cidade já não acompanhava o crescimento populacional, o que levou a se considerar um novo plano diretor, que permitisse o crescimento adequado. Para tanto, em 1965 é criado o IPPUC, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, visando a criação e execução de projetos que alterariam profundamente a cidade.

Entre 1966 e 1971, nos mandatos dos prefeitos Ivo Arzua Pereira (entre 1962 e 1967) e Omar Sabbag (entre 1967 e 1971), o IPPUC desenvolveu estudos e projetos de urbanismo, dos quais pouco se implementou. A virada ocorreu com a nomeação de um de seus funcionários para o cargo de prefeito, o urbanista Jaime Lerner. Logo no início de seu mandato os projetos da reforma urbana começam a sair do papel. É importante notar que tal reforma não é isenta, desprovida de ideologias. Para além dos grandes projetos de transporte urbano, como o sistema de vias rápidas, os ônibus expressos, além da criação de um setor industrial, a Cidade Industrial de Curitiba e um bairro para suprir o déficit habitacional, a Vila Nossa Senhora da Luz, os projetos manejavam também uma ideia de cidade “humanizada”, com locais de sociabilidade e lazer cultural. Conforme afirma Cristiane Silveira:

O cerne de toda a preocupação por parte do poder público municipal, orientado pelo IPPUC, é a ocupação organizada do espaço da cidade, respeitando-se os diversos setores e suas respectivas funções, pelo uso e circulação da população. Esta espécie de sociabilidade voltada à vida pública, entretanto, precisava ser de alguma maneira *cultivada* pelo poder público, de modo que *atividades recreativas* foram propostas e levadas a cabo para que esse fim fosse alcançado (SILVEIRA, 2016, p. 136).

Tal modelo de gestão mostra-se através de intervenções “de cima para baixo”, com pouca ou nenhuma contribuição ou intervenção popular:

as intervenções se iniciaram de modo abrupto, à revelia de qualquer decisão por parte da população, à exceção da sugestão de criação do Teatro do Paiol, advinda da classe artística. De modo pedagógico, a prefeitura orientou uma determinada ocupação do espaço público julgada conveniente por seus planejadores, através da promoção de atividades de lazer e entretenimento. As bases de fundação da futura política cultural para a cidade estavam lançadas sobre esse princípio, no espectro da então chamada “animação cultural” (SILVEIRA, 2016, p. 133).

2.1.2 Teatro do Paiol

Até a criação da Fundação Cultural de Curitiba, em 5 de janeiro de 1973, a organização de eventos culturais promovidos pela prefeitura, como o carnaval e desfiles cívicos, ficava a cargo do Departamento de Relações Públicas e Promoções, o DRPP, criado em 1968, na gestão do prefeito Omar Sabbag (MORAES, 2008, p. 34; SILVEIRA, 2016, p. 35). Silveira relata que, em sua pesquisa, não encontrou documentação referente ao DRPP, sendo que suas atividades são acessadas apenas por registros de memórias da equipe que assumiu a FCC, posteriormente, “que o caracterizava como o órgão que desenvolvia “precariamente” as atividades culturais da cidade” (SILVEIRA, 2016, p. 88).

As ações municipais relacionadas à cultura sofreram drástica mudança à medida que avançava a implementação da reforma urbana proposta pelo IPPUC, gestada por alguns anos. Com a ascensão de Jaime Lerner, arquiteto e urbanista do referido instituto, à prefeitura de Curitiba, os projetos realizaram-se, transformando a cidade. A primeira dessas ações foi a reforma de um antigo paiol de pólvora, localizado no bairro Prado Velho. A reciclagem do edifício é considerada um marco nas ações de preservação do patrimônio arquitetônico dentro da reforma urbana movimentada pelo IPPUC, destinando essas edificações recuperadas para fins culturais. O antigo paiol se tornou um teatro de arena, denominado Teatro do Paiol. Sua inauguração ocorreu em 27 de dezembro de 1971 com um show de Toquinho, Vinícius de Moraes, Marília Medalha e o Trio Mocotó. O grupo apresentou-se ainda nos dias 28, 29 e 30, chegando a estrear uma composição nova criada especialmente para a ocasião, Paiol de Pólvora. Seguindo a sugestão de Vinícius de Moraes, o novo teatro recebeu o nome de Teatro do Paiol (MORAES, 2008, p. 34).

O Paiol tornou-se um ponto de referência para a música local, um ponto de encontro de artistas, proporcionando parcerias e projetos importantes como o MAPA –

Movimento Atuação Paiol, que teve canções registradas em discos, além de musicais como o espetáculo *Cidade Sem Portas*. Apesar de ter uma vocação para apresentações musicais, o local recebeu também peças de teatro, cursos, palestras, encontros e projeções de filmes. Das promoções realizadas no Paiol entre 1971 e 1974, Cinema foi a com maior número, 208, seguido de música, com 174, e teatro, com 156. Em 1975, os três maiores foram ensaios (78), reuniões (60) e musical (39), com cinema tendo apenas um (MORAES, 2008, p. 62). Moraes coloca ainda em sua pesquisa uma relação de cartas enviada para diversos artistas e entidades para montar a programação do Paiol em 1975, dentro os quais a Cinemateca do MAM e Ademar Carvalhaes (MORAES, 2008, p. 68). Deborah Agulham Carvalho (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2008) realizou um levantamento da programação do Teatro do Paiol entre os anos de 1971 e 2007, pelo qual notamos eventos como o Ciclo William Wyller, com os filmes *Infâmia* (1961), *Fogo de outono* (1936) e *Morro dos ventos uivantes* (1939), realizado entre 24 e 26 de julho de 1972, uma série de filmes italianos de diretores como Vittorio de Sica, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Alessandro Blasetti e Luchino Visconti, entre janeiro e março de 1973, mostra de desenhos animados iugoslavos, em fevereiro de 1973, mostra Tesouros da Cinemateca Francesa, com vários representantes da filmografia expressionista alemã, como *Aurora* (1927) e *Vampyr* (1932), de Friedrich Wilhelm Murnau, e *O estudante de Praga* (1913), de Stellan Rye, além de *Un partie de campagne* (1936), de Jean Renoir, entre outros. Em 1974, o Paiol abrigou a VIII Jornada Nacional de Cineclubes, realizada entre os dias 02 a 05 de fevereiro. Em junho, foi projetado *As aventuras do príncipe Achmed* (Lotte Reiniger, 1926), uma seleção de filmes experimentais e o documentário *Directed by John Ford* (Peter Bogdanovich). Em novembro, o cinema brasileiro esteve presente com *Ver ouvir* (Antonio Carlos Fontoura, 1966) e *Memórias de Helena* (David Neves, 1969) (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2008, pp. 154-160). Entre 1972 e 1973 o Paiol abrigou uma considerável programação cinematográfica, que se tornou bem mais escassa em 1974 e, em 1975, deixou de abrigar tais eventos, que foram redirecionados para a Cinemateca. Carvalho aponta que o Festival de Cinema Italiano, ocorrido 1973 e citado anteriormente, foi realizado numa parceria com o Consulado Geral da Itália e



Figura 1: Vista aérea do Teatro do Paiol, 1996. Fonte: Acervo do Arquivo Municipal de Curitiba

com a Cinemateca do MAM-GB (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2008, pp.45-46), enquanto a mostra Tesouros da Cinemateca Francesa foi uma parceria com a Aliança Francesa. Já naquele momento, antes mesmo da criação da Cinemateca do Museu Guido Viaro, o DRPP, e posteriormente a FCC, já realizavam contato com cinematecas e institutos culturais estrangeiros, visando trazer para Curitiba uma programação de qualidade, ressaltando a preferência por filmes já clássicos e importantes na história do cinema. É certo que esses eventos passassem pelas mãos de Valêncio Xavier, que atuou no DRPP e na FCC como assessor executivo, antes de chegar à CMGV.

No fluxo de implementação da reforma urbana, através da Lei Ordinária 4545 de 05 de janeiro de 1973, é constituída a Fundação Cultural de Curitiba. Pela lei, a FCC tem peso de Secretaria, assumindo as tarefas de gestão e promoção cultural do município (MORAES, 2008, p. 37).

2.1.3 Fundação Cultural de Curitiba

Para Silveira, a política municipal de cultura, delineada entre 1971 e 1972, baseia-se justamente pelas ideias do IPPUC e as lideranças políticas dali emergentes, bem como num modelo de preservação do patrimônio histórico e artístico originado do

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937, sob o Estado Novo. Destaca-se, nesse modelo, a preservação arquitetônica (SILVEIRA, 2016, p. 43). Como lembra a historiadora, a estrutura de lazer cultural curitibana foi implantada por meio da reciclagem de antigos edifícios, característica pela qual nota-se o reforço da “tradição” e de uma “identidade curitibana” forjada, que serviria não apenas para o uso da população local, mas também a serviço do turismo (SILVEIRA, 2016, p. 142 e 83). Um exemplo disso é a delimitação do Setor Histórico e sua transformação em local de concentração de museus, casas de cultura e feiras. “Bem sabiam os arquitetos e urbanistas do IPPUC, forjados nos embates da crítica humanista ao modernismo, que para vencer o esvaziamento e a despersonalização, o espaço público precisava ser ‘repovoado’” (SILVEIRA, 2016, p. 368).

Trata-se de uma reforma urbana que, ao promover uma mudança no sistema cultural, acaba se deparando com o provincianismo, deslocado de valores em voga nos grandes centros produtores e consumidores de cultura, como Rio de Janeiro e São Paulo. Para Ulisses Quadros de Moraes, “houve um atraso dentro do atraso no que diz respeito à existência de condições físicas para as produções artísticas musicais na capital do Paraná”, o que gerava a necessidade de “acertar seus ponteiros”, durante a década de 1970 (MORAES, 2008, p. 30). Algo semelhante acontecia nas artes visuais, até então cristalizadas num conservadorismo estético, ou mesmo uma carência de certos hábitos:

Contudo, apenas celebrar tais valores não seria suficiente para escapar do círculo do provincianismo, do constrangimento em se assumir curitibano que os gestores afirmavam vigorar. Seria preciso um lustro de modernidade e cosmopolitismo e, por vezes, erudição. Quando se consolida o órgão municipal encarregado de conduzir a política cultural da cidade, a Fundação Cultural de Curitiba, soma-se à política de animação encampada nos dois primeiros anos da gestão, um conjunto de ações de caráter educativo para fixar determinada memória da cidade, como a constituição de arquivos, acervos e memoriais de caráter histórico e étnico. Assim, o novo curitibano deve aprender a andar no leito da rua destinada ao comércio de bens e serviços e fechada ao tráfego de veículos, a apreciar certa memória histórica da cidade – que, como também lhe ensina o poder público, é a sua própria –, a frequentar shows musicais, teatrais e exposições, a apreciar música barroca e renascentista com a Camerata Antiqua, a frequentar feiras e parques no final de semana [...] Considerando sua [de Lerner] pretensão em produzir “pertencimento” através da identificação, ao invés da “participação”, por sua efetividade, temos o claro desenho de uma estratégia disciplinar que visa ao consenso em oposição à reivindicação. O espaço público da versão lernista não é, definitivamente, o espaço político de disputas, o lugar privilegiado dos embates. A política aqui empreendida opera uma inversão fundamental entre as instâncias simbólicas do público e do privado: o espaço público que inventa é o lugar do “aconchego” e assim, o espaço que define a polis, por excelência, se transforma, nos termos da

comunicação institucional produzida pela prefeitura, em sua “sala de estar” (SILVEIRA, 2016, pp. 370-371).

Tais características locais estavam em consonância com o governo federal, especificamente com o Conselho Federal de Cultura do Ministério de Educação e Cultura, instituído em 1966, e com a Política Nacional de Cultura, intimamente relacionada às Políticas de Segurança e Desenvolvimento e visando fortalecer aspectos de vanguarda dentro da política desenvolvimentista (SILVEIRA, 2016, p. 153 e 187). Esse diálogo com as propostas ligadas ao governo federal foi fortalecida principalmente pela continuidade de doze anos de um projeto político graças aos mandatos consecutivos dos prefeitos ligados à Aliança Renovadora Nacional, ARENA, partido de situação do regime ditatorial brasileiro. Jaime Lerner foi prefeito por dois mandatos, entre 1971 e 1975 e entre 1979 e 1983, enquanto Saul Raiz assumiu entre 1975 e 1979. Lembramos ainda que Ivo Arzua Pereira¹ e Omar Sabbag², prefeitos anteriores a Lerner, também eram filiados ao ARENA, sendo que na gestão de Pereira iniciaram-se os planos da reforma urbana.

A FCC esteve sintonizada com as propostas do MEC e o Conselho Federal de Cultura, com a Lei nº 4545 de 1973, que cria a FCC, tendo similaridades e mesmo cópia de trechos de artigos do Decreto-Lei nº 74 de 1966, que institui o Conselho Federal de Cultura (SILVEIRA, 2016, p 151). Se, por um lado, há esse alinhamento de interesses entre as esferas federal e municipal, é evidente a contradição entre o conservadorismo da ditadura militar e a hegemonia da oposição de esquerda no campo cultural brasileiro:

Aqui se encontra o ponto absolutamente paradoxal do projeto político de Lerner levado a cabo pela via da cultura: como uma prefeitura municipal, alinhada ao governo central no momento mais brutal da ditadura militar brasileira, correspondente ao período do general Emilio Garrastazu Médici no poder, entre os anos de 1969 e 1974, se lança, numa iniciativa sem precedentes, a criar um circuito cultural para a cidade de Curitiba, levando em conta justamente o tecido social fraturado pela ditadura? Como assentar esse “forte cimento social”, se considerarmos que os focos de resistência se localizam, sobretudo, entre o público consumidor de cinema, da música e do teatro de vanguarda, ligados, com frequência, aos movimentos de oposição ao regime militar? (SILVEIRA, 2016, p. 87).

O mesmo questionamento foi colocado por Marcos Napolitano:

-
- 1 Ivo Arzua Pereira assumiu o cargo ainda no regime democrático pelo Partido Democrata Cristão, entre 1962 e 1966, tendo seu cargo interrompido entre novembro e dezembro de 1966, quando assumiu o presidente da câmara de vereadores, Erondy Silvério. Foi reconduzido ao cargo até março de 1967, já filiado à ARENA, por indicação do governador Paulo Pimentel.
 - 2 Omar Sabbag, filiado à ARENA, foi indicado para o cargo de prefeito pelo governador Paulo Pimentel. Esteve à frente da prefeitura entre 1967 e 1971.

como foi possível um Estado dominado pela direita militar apoiar financeiramente artistas de esquerda ligados historicamente ao campo da resistência ao regime? Como foi possível um mercado cada vez mais dominado pelo grande capital veicular uma produção muitas vezes crítica não apenas ao autoritarismo, mas também ao capitalismo? (NAPOLITANO, 2017, p. 235-236).

Como veremos ao longo do texto, em diversos momentos esse paradoxo se tornou evidente nas ações da Cinemateca do Museu Guido Viaro, assim como ocorreu em outros espaços culturais da FCC. Apesar da censura e da repressão, a contestação e a resistência encontraram meios de aflorar, o que pode ser entendido como algo entre a incompetência do Estado em reprimir por completo as vozes dissidentes e uma possível permissividade da FCC e da prefeitura. Documentos produzidos por serviços de inteligência da repressão indicam a constante vigilância na Cinemateca, indicando “propaganda adversa” veiculada por “esquerdistas” e “subversivos”. Um exemplo é o relatório sobre a Semana do Índio e sua programação na CMGV, em abril de 1979, onde podemos ler em resumo as falas proferidas pelos convidados e a identificação se aquela pessoa era considerada subversiva³. É possível encontrar também documentos sobre a gestão emedebista da prefeitura de Curitiba, especificamente da FCC, sob a gestão de Carlos Frederico Marés de Souza Filho, identificado como militante do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) e possuindo ligações com o Partido Comunista do Brasil (PC do B). Claudio Gamas Fajardo, Julio Cesar Manso Vieira e Jair Teixeira, funcionários da FCC, são identificados como militantes do MR-8, Movimento Revolucionário 8 de Outubro. A FCC, segundo o documento, “caracteriza-se por apresentar, frequentemente, promoções cuja temática seja relacionada com manifestações contestatórias ao regime vigente”, e a Cinemateca “costuma promover programações cinematográficas, geralmente de vanguarda e de cunho político-social e que, pelo seu questionamento das instituições, em tese, pode atingir a administração central do país”⁴. O relatório afirma ainda que tais práticas “subversivas” na FCC vinham ocorrendo antes mesmo da mudança de partido na prefeitura, o que demonstra que, mesmo sob a repressão da ditadura, os espaços

3 “*Semana do Índio em Curitiba*”. SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/nnn/79000103/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_nnn_79000103_d0001de0001.pdf> Acesso em 18/12/2021.

4 “*Infiltração de ideologia comunista nas atividades da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) – Carlos Frederico Marés de Souza Filho – Curitiba/PR*”. SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_zd/br_dfanbsb_zd_0/br_dfanbsb_zd_0_0/br_dfanbsb_zd_0_0_0041a/br_dfanbsb_zd_0_0_0041a_0020/br_dfanbsb_zd_0_0_0041a_0020_d0001de0001.pdf> Acesso em 18/12/2021.

culturais da cidade eram locais de resistência e livre discurso de ideias, sendo por isso observados de perto pelo serviço de inteligência. Outro documento, também produzido no contexto da gestão de Carlos Marés, de outubro de 1983, explicita a “nocividade” da programação da Cinemateca:

Um dos caminhos da propaganda adversa internacional, no BRASIL, passa pelos “*laços culturais*”, apoiados em aliados nacionais. É o que evidenciam as atividades da FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA/PR, – dirigida por elementos contestadores – com a exibição de filmes, cujos efeitos agridem os valores espirituais, e sociais da Nação brasileira⁵ (grifo no original).

Tal aspecto dos espaços da FCC e sua relação com os órgãos de inteligência do Estado é tema a ser investigado em futuras pesquisas Cabe aqui apenas o apontamento de que, mesmo sendo implementada numa prefeitura de alinhamento com a ditadura militar, e de acordo com muitas das propostas do governo federal, a FCC encontrava-se numa conjunção que não escapava da desconfiança militar, dada a hegemonia da esquerda no campo cultural.

Quanto à relação entre FCC e IPPUC, Silveira ressalta que o primeiro presidente da Fundação, com gestão entre 23 de março de 1973 e 5 de maio de 1976, foi Alfred Willer, arquiteto ligado ao IPPUC. “Nada mais adequado, portanto, que o braço cultural desse plano fosse encampado, justamente, por alguém que tivesse completo domínio dos objetivos vislumbrados pelo Instituto: a animação cultural da cidade, da nova cidade de Curitiba” (SILVEIRA, 2016, p. 193). A gestão de Willer foi responsável pela instalação dos primeiros equipamentos culturais da FCC, que geraram grande impacto:

o Centro de Criatividade de Curitiba, restaurado conforme projeto do arquiteto Roberto Gandolfi e inaugurado em 26 de novembro de 1973; a Casa Romário Martins, restaurada conforme projeto do arquiteto Cyro Corrêa e inaugurada em 14 de dezembro de 1973; o Museu Guido Viaro, com projeto arquitetônico de Júlio Pechmann, inaugurado em 19 de março de 1975, a partir da estrutura remanescente de um prédio de apartamentos semidemolido para o alargamento da Rua Augusto Stelfeld; e a Cinemateca, em 23 de abril de 1975, ocupando também as dependências do Museu Guido Viaro (SILVEIRA, 2016, p. 195).

Na gestão de Saul Raiz, prefeito entre 1975 e 1979, a presidência da FCC ficou a cargo de Ennio Marques Ferreira, pessoa próxima ao meio artístico curitibano desde a década de 1950 (SILVEIRA, 2016, p. 375). É nesse momento que ao Museu Guido Viaro e sua Cinemateca são instalados. Na segunda gestão de Lerner, Sérgio Mercer é

⁵ “*Propaganda adversa desenvolvida através da Fundação Cultural de Curitiba/PR – FCC*”. SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/84039398/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_84039398_d0001de0001.pdf> Acesso em 18/12/2021.

nomeado presidente da FCC. Em 1983 há uma mudança importante, com o início de um período de gestões de prefeitos filiados ao PMDB, levados ao cargo já em regime democrático. Maurício Fruet governa entre 1983 e 1985, sucedido por Roberto Requião, entre 1986 e 1988. Carlos Frederico Marés assume a FCC durante esses dois mandatos, priorizando a criação de espaços culturais e atividades localizadas na periferia, divergindo significativamente do grupo de Lerner, cujas ações concentravam-se na área central de Curitiba. Um exemplo dessa prioridade de Marés é a criação do Centro Cultural Portão, que abriga o Museu Metropolitano de Arte – MUMA, o Cine Guarani, a Biblioteca do Portão, o Teatro Antônio Carlos Kraide e o Clube de Xadrez (MORAES, 2008, p. 52).

Os doze anos da gestão do grupo de Lerner mudaram o cenário artístico e cultural de Curitiba por meio da interferência direta nos espaços públicos (MORAES, 2008, p. 32), muitos deles ainda existentes em 2022, o que mostra a força com a qual o projeto de modernização da cidade foi realizado, estabelecendo-se duradouramente ao longo de décadas e gestões políticas diversas:

Calçadão da Rua XV de Novembro, Casa Romário Martins, Centro de Criatividade de Curitiba, Parques São Lourenço, Barigui e Barreirinha, Teatro Universitário de Curitiba na Galeria Júlio Moreira, Teatro do Piá, Circo Chic-Chic/Circo da Cidade, Cine Groff, Casa da Memória de Curitiba, Oficina de Música de Curitiba, Centro Cultural Solar do Barão (museus da Fotografia, da Gravura e do Cartaz, Centro de Pesquisa Guido Viaro e Gibiteca), Camerata Antiqua de Curitiba, Orquestra de Harmônicas de Curitiba (MORAES, 2008, pp.40-52).

2.2 Indústria cultural e Estado

A Fundação Cultural de Curitiba, ao propor uma política de fomento às artes, assume uma função que, a exemplo do que acontecia então no Rio de Janeiro e em São Paulo, cabia ao capital privado. Segundo Moraes, “a ação dos poderes públicos seria determinante, e em alguns casos exclusiva, para a manutenção, em níveis minimamente aceitáveis, de produções artísticas que almejassem sua profissionalização” (MORAES, 2008, p. 22). A ausência de grandes veículos de comunicação na capital paranaense dificultava a divulgação das produções artísticas, notadamente na área da música, no caso estudado na dissertação de Moraes, o que se reflete também num mercado consumidor restrito. A infraestrutura da cidade, até a década de 1960, era diminuta no que diz respeito a espaços culturais, sendo os maiores e principais o Teatro da Reitoria, da Universidade Federal do Paraná, e o Teatro Guaíra. Com as intervenções do poder municipal, notadamente com a criação da FCC, surgiu um ambiente mais favorável

para a produção artística local, ainda muito distante do que ocorria nos grandes centros produtores da indústria cultural nacional (MORAES, 2008, p 30). Essa intervenção do Estado passou a ser fundamental, de modo que projetos importantes foram desenvolvidos naquele contexto.

No caso do cinema, observamos como a ação da Cinemateca e da FCC modificou a produção e circulação de filmes realizados em Curitiba. Uma arte que envolve equipes grandes, mão de obra especializada, locação de equipamentos, processamento de películas em laboratório, estúdios de som, um sistema de distribuição, entre outras coisas, dificilmente consolida-se como indústria cultural sem o apoio de grandes capitais privados e/ou interferência estatal. Nas palavras de França:

Entendo ainda que, pelo caráter oneroso das técnicas e das materialidades cinematográficas – com câmeras; projetores; gravadores de som; aparelhos de iluminação; rolos de negativo; materiais para edição e revelação; técnicas e ferramentas de armazenamento, recuperação e preservação de películas, cartazes e outros materiais – a Cinemateca foi uma iniciativa custosa e logo, indispensável à formação de muitas pessoas nas áreas de produção, projeção, pesquisa e crítica de cinema, com a constituição de um acervo fílmico e de equipamentos de cinema precioso para a história do país (FRANÇA, 2021, p. 54-55).

Como já vimos, as intervenções na área cultural realizadas em Curitiba no contexto analisado dialogam intimamente com as propostas de âmbito federal. No caso do cinema, as ações estatais visando atender as demandas do setor podem ter seu surgimento datado da década de 1950, na esteira do nacionalismo e desenvolvimentismo da época. Com a Política Nacional de Cultura, de 1975, implantada durante a gestão de Ney Braga, ministro da Educação e Cultura durante o governo Geisel, o Estado consolida uma estrutura que, num só tempo, oferecia condições de financiamento para os produtores culturais e buscava estabelecer sua hegemonia (RAMOS, 1983, p. 13). Entretanto, apesar dessa organização em favor das iniciativas cinematográficas, o Estado evitava restrições severas ao produto estrangeiro, principalmente filmes hollywoodianos.

Uma ideia presente nos debates sobre a reforma urbana da Curitiba lemnista é a da cultura como elemento importante para a qualidade de vida e integração humanista. Ramos sugere elementos similares na PNC:

A concepção de cultura expressa na PNC, bem como em outros textos que lhe dão sustentação, é de inspiração claramente antropológica, e procura abranger não exclusivamente a “acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio”. Esta definição, amplíssima, vai cobrir um vasto campo de ação encampando todas as formas de produção cultural. E mais do que isto, permite considerar a cultura como

fundamental para a melhoria da “qualidade de vida”, ultrapassando o aspecto puramente econômico do desenvolvimento. A concepção de cultura receberá ainda um forte tom humanista – o “homem brasileiro como pessoa” e uma contribuição para o “humanismo brasileiro” são objetivos autoproclamados – decorrendo daí toda a postura essencialista que permeia o documento (RAMOS, 1983, p. 119).

A relação entre a ditadura civil-militar brasileira e os artistas intelectuais dava-se em meio a contradições e conflitos, visto que a base de sustentação do regime carecia de intelectuais, havendo a necessidade de recorrer à hegemonia de esquerda do setor artístico-cultural, ainda que com conflitos profundos de valores ideológicos. A política cultural ressaltava a contradição com as ações de censura e repressão.

A cultura, bem como as artes, não foi importante apenas no lado da oposição e da resistência ao regime militar. Também acabou sendo o código e o canal utilizados pelo Estado para estabelecer algum tipo de comunicação com a sociedade civil, sobretudo a partir de meados dos anos 1970. Entre os polos da colaboração e da resistência havia um gradiente de projetos ideológicos e diversos graus de combatividade, crítica e, obviamente, acomodações. Enfatizamos que a compreensão crítica das lutas culturais do período não deve ficar refém da dicotomia entre “resistência” e “cooptação”, pois revelam um processo mais complexo e contraditório, no qual uma parte significativa da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime (NAPOLITANO, 2017, p. 199).

Esse diálogo entre Estado e artistas e intelectuais de esquerda ocorreu a partir de 1973, momento em que a oposição da guerrilha armada já estava derrotada. O ponto em comum, ainda que frágil, entre esses dois atores foi o nacionalismo cultural, mesmo que visto de modos diferentes:

Se o nacionalismo afastava a esquerda comunista e os liberais, tradicionalmente cosmopolitas no campo cultural e econômico, a defesa da liberdade de expressão e a tradição humanista dos intelectuais e artistas comunistas no Brasil os uniam. O Estado queria se reaproximar de ambos, até para melhor controlá-los, para além da prática de censura. Essa dança errática – de aproximações e afastamentos, alianças e rupturas – constituiu a dinâmica da cena cultural brasileira dos anos 1970, que se montava sob uma estrutura social cada vez mais mediada pelo mercado (NAPOLITANO, 2017, p. 210).

Enquanto a esquerda entendia a cultura brasileira sob um viés nacional-popular, o Estado, via PNC, assumia também o nacional-popular, sem os elementos da esquerda, notadamente a luta de classes. Outro elemento importante é que, com as ações burocráticas de financiamento e cooptação via PNC, era possível um maior controle das artes e de sua circulação, bem como criava uma dependência financeira dos artistas (NAPOLITANO, 2017, p. 223-225). Em suma:

O Estado percebia no intelectual de esquerda um caminho para reconciliar-se com a classe média, base social do golpe militar, perdida desde 1968, e apagar a memória do “terrorismo cultural”, ponto de fricção não apenas com

setores de esquerda, mas, sobretudo, com os intelectuais liberais desde o começo do regime. O mercado vislumbrava no Estado um facilitador de acesso ao capital e subsídios de toda ordem. O artista de esquerda via, em ambos, a oportunidade de produzir sua obra, ampliar seu público e afirmar-se artística e profissionalmente, aproveitando-se das contradições do sistema (NAPOLITANO, 2017, p. 234-235).

A Embrafilme, empresa estatal de distribuição e financiamento de cinema, dialogando com a PNC, especialmente com sua reformulação e com a entrada de acionistas novos. A fiscalização do setor fica a cargo do Concine, Conselho Nacional de Cinema, fundado em 1976 e extinto em 1990. Ramos cita dados importantes que apontam para o crescimento do cinema brasileiro a partir das ações da Embrafilme:

Os dados apontam o crescimento do cinema brasileiro, principalmente após 74: o número de filmes lançados passa a oscilar entre as marcas de 70 e 100 filmes, a quantidade de espectadores dobra e o filme nacional chega a ocupar quase 30% do mercado. Assiste-se, além disso, ao incremento da participação da Embrafilme nas produções, sendo que os filmes vinculados de alguma forma à empresa conseguem catalisar, em 1978, mais de um terço do total de público do cinema brasileiro. A Embrafilme participa, entre 1974-78, de 91 projetos de co-produção com adiantamento, além de afirmar inúmeros contratos de distribuição (a empresa passa em 1979 a ser a oitava distribuidora do país), e de conceder, mesmo em número menor, diversos financiamentos. Em termos quantitativos são patentes os avanços que a reestruturação ocasionou, ainda que o filme estrangeiro continue dominando o mercado (RAMOS, 1983, p. 137).

A Cinemateca do Museu Guido Viaro surge, portanto, num momento de grande movimentação estatal em torno da cultura e do cinema, indicando uma conjuntura favorável não apenas no âmbito municipal, mas em profundo diálogo com as ações federais. A Geração Cinemateca forma-se numa expectativa de aproveitar o bom momento para o cinema brasileiro, tendo no horizonte a possibilidade de realizar projetos cada vez maiores e complexos com o apoio estatal.

2.3 Cinelândia curitibana

Para compreender o contexto de criação da Cinemateca do Museu Guido Viaro, podemos considerar alguns elementos relacionados ao consumo de cinema em Curitiba. O primeiro que citamos aqui são as salas de cinema da cidade, que a partir da década de 1950, concentraram-se na chamada Cinelândia, na região central, majoritariamente nas proximidades das praças General Osório e Zacarias e na Avenida Luiz Xavier. Cine Ópera, Cine Avenida e Cine Palácio são alguns dos maiores cinemas daquela época, luxuosos, inovadores (CRISTO & MIYAKAWA, 2010, pp. 29-34).

Em termos quantitativos, extraímos do levantamento de cinemas curitibanos presentes no livro de Cristo & Miyakawa uma lista das salas inauguradas entre 1975 e

1985, recorte temporal de nossa pesquisa: Astor (1977), Astor Batel (1977), Bristol (1977), Cinema I (1975), Cinemateca (1975), Glória ½ (1982), Groff (1981), Itália (1983), Lido 1 e 2 (1984), Luz (1985), Morgenau III (1985), Palace Itália (1984), Ribalta (1975), Ritz (1985), Rui Barbosa (1985) – ao todo 17, sendo 4 de administração da Fundação Cultural de Curitiba. Observamos também as salas encerradas durante o mesmo período: Arlequim (1979), Bristol (1980), Glória (1980), Lido (1983), Mercês (1975), Morgenau II (1982), Ópera (1979), Ribalta (1980), Rívoli (1982), São Cristóvão (1982) – 10 salas.

Por fim, listamos os cinemas que funcionaram em algum momento do recorte de 1975 a 1985, o que nos permite ter alguma noção das opções disponíveis para o público. Lembramos ainda que tais cinemas estavam espalhados por diversos bairros, e que a programação de alguns poderia incluir filmes pornográficos, como o Scala e os Morgenau. Cinemateca, Grof, Luz e Ritz pertenciam à FCC, somando-se ainda, em 1989, o Cine Guarani. Arlequim (1955-1979), Astor (1977-2000), Astor Batel (1977-1998), Avenida (1929-1988), Bristol (1977-1980), Cinema I (1975-1987), Cinemateca (1975-1996)⁶, Condor (1971-1997), Glória (1963-1980), Glória ½ (1982-1991), Groff (1981-1997), Itália (1983-1997), Lido 1 e 2 (1984-1997), Luz (1985-2009), Mercês (1972-1975), Morgenau II (1931-1982), Morgenau III (1985-1996), Ópera (1942-1979), Palace Itália (1984-1997), Plaza (1964-2006), Ribalta (1975-1980), Ritz (1985-2005), Rívoli (1961-1982), Rui Barbosa (1985-1994), São Cristóvão (1963-1982), São João (década de 1960-1997), Scala (1969-?), Vitória (1963-1987) (CRISTO & MIYAKAWA, 2010, pp. 152-155).

Para o público cinéfilo curitibano, havia uma considerável variedade de salas de projeção comercial. Uma análise aprofundada da variedade da programação seria necessária para avaliar com maior qualidade as opções de filmes disponíveis, mas com tantas salas disponíveis supomos que públicos de diversos perfis poderiam se satisfazer, tanto no circuito comercial quanto no circuito alternativo, como da Cinemateca, Ritz, Groff e, posteriormente, Guarani, além de toda a rede cineclubista da cidade.

2.4 Tribunoscope

Algumas pesquisas dedicaram-se ao cinema em Curitiba em determinados eventos singulares, como o festival Tribunoscope, realizado entre 1959 e 1965 (COSTA

6 A Cinemateca suspendeu os serviços de exibição entre 1996 e 1998, retomando quando de sua instalação no novo endereço, à Rua João Manoel esquina com Carlos Cavalcanti, onde permanece até hoje.

& PINTO, 2021), e o Festival Brasileiro de Filme Super-8, que contou com apenas duas edições, em 1974 e 1975 (KAMINSKI, 2021; ROCHA, 2015). No caso do Tribunoscope, Costa & Pinto discorrem sobre a improvável realização de tal festival numa cidade pequena como Curitiba, que tinha como objetivo a premiação dos melhores do ano, enviando troféus para artistas nacionais e internacionais:

no decorrer dos muitos anos desde o seu surgimento nem todos os festivais tiveram como seu palco famosas capitais, elegantes balneários ou charmosos *resorts* turísticos e, em algumas ocasiões, aconteceram em locais improváveis, como foi o caso da então discreta Curitiba. A sossegada capital do estado do Paraná, que havia recém-comemorado, em 1953, o centenário de sua emancipação política de São Paulo. A cidade vivenciava um período de grande otimismo e investimentos coma proliferação de obras monumentais que buscaram implementar uma mudança de estética à sua paisagem urbana. Porém, mesmo assim, essa metrópole em formação não parecia reunir as características para se apresentar como um sítio apropriado à celebração da cultura do cinema... e, não obstante, o fez (COSTA & PINTO, 2021, p. 29).

Os autores situam como ponto principal das condições de realização do Tribunoscope certos aspectos políticos. Um deles é o apoio de lideranças locais, como Ney Braga, deputado federal entre 1959 e 1961 e governador do Paraná entre 1961 e 1965, que “já iniciava na época seu projeto de hegemonia na política do estado e, neste contexto, o uso do “Oscar paranaense” serviria para mais uma entre muitas peças: uma pequena (ou não tão pequena) exibição em nível nacional” (COSTA & PINTO, 2021, p. 75).

Não se trata apenas de um simples caso de pretensão provinciana nem tampouco somente um resultado da interferência advinda dos meandros da Guerra Fria Cultural, mesmo que esta tenha sido um fator decisivo para a sua realização. O evento teve outras variáveis que o ligaram, com todas as suas limitações, a um processo que buscava regatar o papel do cinema numa sociedade que o via desvanecer. Assim como os demais festivais, ele responde neste momento a uma dupla carência: a da necessidade da indústria de obter maior divulgação do cinema, e a de uma população local que, desta feita, vê desmoronar o *star system* antes mesmo que ela tivesse podido aproveitá-lo devidamente. São cidadãos comuns, frequentadores das salas de exibição, que sentiram individualmente as transformações pelas quais o “filme modelo” hollywoodiano, com seu realismo irrealista, com seu *happy end* e suas gloriosas estrelas, foi deixando de existir por razões que não lhes eram compreensíveis, enquanto população periférica, não atingida pelas mudanças socioeconômicas que haviam causado transformações no objeto de seu entretenimento. É justamente isso, o fato de constituírem uma população marginalizada do processo de fruição do *star system*, que explica o sucesso do modelo tomado pelo festival curitibano, procurando simular canhestamente uma miniatura do Oscar da Academia (COSTA & PINTO, 2021, p. 153-154).

Júlio Kogut Neto (1931-2020), jornalista da Tribuna do Paraná, foi o criador do festival. Era ligado à *Unites States Information Agency* – USIA, uma agência de propaganda do governo dos Estados Unidos voltada para a distribuição de materiais

para a imprensa. No caso do cinema, tal agência era responsável pela divulgação do universo hollywoodiano, direcionando a fruição dos filmes no jornalismo local e complementando a distribuição massiva dos filmes norte-americanos no mercado brasileiro (COSTA & PINTO, 2021, p. 61). Com o júri composto de críticos de cinema atuantes na imprensa, o festival distribuiu troféus aos melhores do ano a cada edição, além de receber representantes das grandes distribuidoras atuantes no Brasil. A título de exemplo, na primeira edição do festival, *Mon Oncle* (Jacques Tati, 1958) recebeu o prêmio de melhor filme e Billy Wilder foi o melhor diretor por *Testemunha de Acusação* (1957) (COSTA & PINTO, 2021, p. 68). A ação mais pitoresca do Tribunascope foi vinda de Anthony Perkins, Janet Leigh e Karl Malden para a quinta edição do festival, em 1964, fato que agitou a cidade para a recepção do grupo de atores hollywoodianos. O festival aproveitou a visita dos famosos e montou uma espécie de calçada da fama, marcando em cimento fresco as mãos e as assinaturas dos três estrangeiros, além dos atores brasileiros Jece Valadão, Vanja Orico e Irma Alvarez, também convidados para a cerimônia de premiação (COSTA & PINTO, 2021, p. 104). No ano seguinte, Jerzy Kawalerowicz, Nancy Kovack, Meri Welles e Troy Donahue também deixaram suas marcas na calçada, instalada na frente do Cine Vitória, local onde as cerimônias foram realizadas em 1964 e 1965. Quando o cinema foi desativado, em 1987, e reformado para ser o Centro de Convenções de Curitiba, as placas com as assinaturas foram transferidas para o jardim do Teatro Guaíra, na rua XV de Novembro (COSTA & PINTO, 2021, p. 120). Entre 2014 e 2016, enquanto o Teatro sofria uma grande reforma, as placas foram novamente deslocadas, e desta vez dadas como desaparecidas até que em 2019 foram encontradas nos porões do Centro de Convenções de Curitiba, já danificadas, onde esperam por uma possível restauração e retorno às vistas do público (COSTA & PINTO, 2021, p. 120-121).

2.5 Festivais de Super-8 e MIS-PR

Curitiba foi palco para outros festivais, já na década de 1970, envolvendo o Super-8, uma bitola menor usada em filmes experimentais, educativos, domésticos e amadores. Por conta de seu baixo custo em relação a outras bitolas de uso profissional, como o 35mm e o 16mm, simplicidade no manuseio e pequeno tamanho das câmeras, o Super-8 funcionou como uma porta de entrada para aqueles que desejavam iniciar no cinema. Surgiram diversos festivais, incentivando a criatividade e oferecendo oportunidades para novos talentos.

Sylvio Back esteve à frente da organização do I Festival Brasileiro do Filme Super8, realizado entre 1º e 6 abril de 1974 no Teatro Guaíra. Para tanto, contou com o apoio de Abrão Berman e Maria Luíza de Alencar do GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais), que já tinham a experiência da primeira edição do Super Festival Nacional do Filme Super8, realizada naquele mesmo ano na capital paulista. O festival curitibano foi promovido pelo Museu da Imagem e do Som e pela Secretaria de Educação e Cultura, por meio do Plano de Ação Cultural do Paraná (KAMINSKI, 2021, p. 278). Como parte do festival, foi promovido em janeiro de 1974 um curso prático de cinema e um concurso de roteiros, visando estimular a produção de filmes para o festival. Nessa primeira edição, não houve seleção prévia, de modo que todos os 64 filmes inscritos foram exibidos e concorreram à premiação. Em 1975 Back organiza a segunda edição do festival, que também seria a última. Novamente patrocinado pela Secretaria de Educação e Cultura do Paraná e o Plano de Ação Cultural, juntou-se o Instituto Nacional de Cinema. O festival ocorreu entre 17 e 22 de março de 1975, também no Teatro Guaíra. Foram inscritos 90 filmes de todo o país (KAMINSKI, 2021, p. 288).

Ainda em 1975, entre 22 e 28 de setembro, ocorreu a I Mostra Internacional de Super-8 da Escola Técnica Federal do Paraná, em Curitiba, coordenada pela professora Rosane Saldanha Câmara e por José Augusto Iwersen. O júri foi composto por Ozualdo Candeias, Carlos Sampaio, Aramis Millarch, Valêncio Xavier e Francisco Alves dos Santos (RODRIGUES, 2010, p. 22). Já nesta edição, que teve ao todo cinco edições, encerrando em 1979, vemos a participação da Cinemateca do Museu Guido Viaro por meio de Valêncio Xavier e Francisco Alves dos Santos, como jurados, e de apoio à produção, como no caso de *Enigma* (Jorge Luiz Bostelmann, 1975) e filmes dos Irmão Wagner, entre outros, citados adiante nesta pesquisa.

Como vimos, o Museu da Imagem e do Som do Paraná já existia quando a Cinemateca do Museu Guido Viaro foi criada. Fundado em 1969, inicialmente como um setor da Biblioteca Pública do Paraná, passou por diversas mudanças de endereço e subfinanciamento do estado, o que certamente dificultou o exercício de suas potencialidades enquanto espaço museológico e cultural voltado para a preservação da memória local em suportes fonográficos, imagéticos e audiovisuais. Como aponta Cristiane Senn, os Museus da Imagem e do Som são um fenômeno brasileiro, espalhados por diversas cidades do país, priorizando pela memória local. O primeiro MIS a ser fundado foi o do Rio de Janeiro, em 1965, seguido pelo do Paraná, o que

abriria espaço para replicação de projetos de 44 museus (SENN, 2021, pp. 237-238). As primeiras atividades do MIS-PR envolveram “a coleta de depoimentos de figuras ilustres, como o maestro Bento Mossurunga, o médico César Pernetta, o crítico Wilson Martins, e literatos como Raymundo Magalhães Junior, Odylo Costa, Macedo Miranda, Assis Brasil, Ligia Fagundes Telles, entre outros” (SENN, 2021, p. 240). Em pouco tempo, ao museu seria imposta uma peregrinação por vários endereços em Curitiba:

Em 1972 o MIS Paraná ganha autonomia como Museu e é transferido para a Secretaria de Estado da Educação e Cultura, onde permanece até 1974, quando então seu acervo passa a ocupar um galpão do Museu de Arte Contemporânea. Em 1985 se muda para o número 1425 da Rua XV de novembro e no ano seguinte para um prédio na Rua Martim Affonso adquirido pelo governo para ser sua sede definitiva. Após inúmeros apelos, em 1989 passa a ocupar o Palácio da Liberdade, na Rua Barão do Rio Branco, edifício que se torna sua sede oficial (SENN, 2021, p. 240).

Valêncio Xavier, que já tinha experiência na CMGV, de 1975 a 1982, assume a direção do MIS-PR entre 1989 e 1991, inaugurando a sede definitiva. Senn aponta que, apesar de criado pela iniciativa do governo do Paraná, endossando um discurso “nacionalista e regionalista” promovido pela ditadura militar, em poucos anos o MIS-PR sofreu constantemente com a indiferença do governo, notadamente no que diz respeito à cessão de um espaço para a sede definitiva (SENN, 2021, p. 243). Mesmo sofrendo com a inconstância, o MIS-PR figura como um importante elemento constituinte da cultura cinematográfica curitibana, um local de referência para o público interessado em cinema e audiovisual, que também contribuiu para a criação e apoio a projetos. Ressaltamos, ainda, que a história do MIS-PR ainda é pouco explorada em pesquisas acadêmicas, o que nos impede de estabelecer maiores articulações com o contexto referente a esta dissertação.

2.6 Cineclubismo e Crítica de cinema

O cineclubismo é outro elemento presente em Curitiba, responsável por agregar cinéfilos e promover debates em torno da estética. Francisco Alves dos Santos identifica Armando Ribeiro Pinto como o fundador, em 1948, do Clube de Cinema de Curitiba, que seria o primeiro no Paraná. Posteriormente, no início da década de 1960, Santos elenca Sylvio Back como fundador do Clube de Cinema do Paraná; já no final da década, José Augusto Iwersen é destacado como figura importante, à frente do Cineclube Pró-Arte e do Cinearte Riviera, cinema de arte que administrou no Colégio Santa Maria. Na década de 1970, nota Santos, há uma reorganização do cineclubismo enquanto movimento organizado, com Curitiba abrigando a Jornada Nacional de

Cineclubes, em 1974 no Teatro Paiol, com o apoio da FCC. No encontro foi elaborada a “Carta de Curitiba”, documento que lançou as bases para as ações do cineclubismo brasileiro nos anos seguintes (SANTOS, 2005, p. 12; BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, pp. 28-29). Destacamos ainda a importância dos cineclubes universitários, notadamente no período da ditadura militar, organizados pelo movimento estudantil em diversos cursos e campi. Tais cineclubes formavam uma espécie de rede, o que permitia o aluguel de cópias de cinematecas e circulação dos filmes.

Conforme afirma Rosane Kaminski (2018, p. 22), até a década de 1950 a crítica de cinema em Curitiba era insipiente. O já citado Armando Ribeiro Pinto, além de cineclubista, contribuiu para a área na década de 1940, nas páginas das revistas *Joaquim* e *Guaira* (SANTOS, 2005, p. 11), mas quando Sylvio Back iniciou sua atuação na imprensa local, no início da década de 1960, era significativa a falta de uma crítica de qualidade, que dialogasse com ideias circulantes em outros locais. Back assumiu tal tarefa em seu jornalismo cultural nos jornais *O Dia* e *O Estado do Paraná*, além da revista *Panorama*, em diálogo, por exemplo, com Paulo Emílio Salles Gomes, um dos principais críticos e pensadores do cinema brasileiro na época. O interesse não se restringia ao cinema, mas tocava também as artes visuais, teatro, literatura e filosofia:

a justificativa para esses seus esforços em promover o contato dos curitibanos com a intelectualidade de outros centros se sustentava na esperança de uma ampliação no repertório dos agentes locais, o que viria facilitar o surgimento de iniciativas mais inovadoras ou, ao menos, o amadurecimento dos experimentos artísticos já existentes na cidade (KAMINSKI, 2018, p. 36).

Outros críticos contemporâneos que marcaram presença na imprensa curitibana foram Francisco Bettega Neto, no jornal *Última Hora*, Lélío Sotto Maior Júnior⁷, no *Diário da Tarde* e *Correio de Notícias*, e Aramis Millarch, em *O Estado do Paraná* (SANTOS, 2005, p. 11).

Kaminski afirma que “não havia ali um meio propício à produção cinematográfica quando Back se mudou para a cidade, apesar de terem sido realizados alguns curtas-metragens e algumas tentativas em longas-metragens” (KAMINSKI, 2018, p. 22). Back discorre sobre a aridez curitibana no que dizia respeito ao

7 Lélío Sotto Maior Júnior foi tema do curta-metragem documental *Lélío: um americano em Curitiba*, dirigido por Matheus Kerniski, de 2015. O filme pode ser visto em <<https://www.youtube.com/watch?v=CfFHIT4gQrE>> Acesso em 21 de setembro de 2021.

pensamento cinematográfico em Curitiba na década de 1968 em seu texto *Cinema Paranaense?* (contemporâneo de seu primeiro longa-metragem, *Lance Maior*) :

Esquemáticamente, cinema entre nós tem percorrido inúmeros descaminhos: de um lado, a maioria – os tradicionais mascates dos cine-jornais e documentários (matérias pagas); de outro – uma ínfima e esporádica minoria de idealistas, por isso via de regra com os pés fora do chão, no campo da teoria (vide os cine-clubes fracassados, a crítica aristocrática e ou bajuladora), como no da prática (idem, os curtos nunca concluídos, dezenas de planos abortados). O distanciamento e repúdio instintivos dessas áreas, ambas não compreendendo o cinema como um todo articulado (arte, indústria e comércio), e mais a carência de condições propícias e um certo comodismo típico de interior, levaram à inatividade e à impotência de realização, quem sabe, duas gerações (BACK, 1968, p. 86).

Back, num texto escrito em dezembro de 2016, quarenta e oito anos depois, ao realizar uma reflexão sobre aqueles que foram seus anos de formação, afirma: “foi nesse oceano de descrédito histórico e ético que refundi o cinema paranaense” (BACK, 2018, p. 216), encontrando seu único antecedente de filme paranaense de sucesso nacional, como foi *Lance maior* (1968) em *Pátria redimida*, de João Baptista Groff, 1930. Apesar do julgamento de Back com relação a uma baixa qualidade da crítica, dos cineclubes e da prática cinematográfica em Curitiba e no Paraná, salientamos que, ainda assim, todos esses elementos foram importantes para a constituição de um cenário que buscava uma fruição consciente da sétima arte.

3. CINEMATECA E PRODUÇÃO

3.1 O que é uma cinemateca?

Antes de explorarmos a Geração Cinemateca, consideramos importante ter algumas noções sobre o que é uma cinemateca. Numa definição breve, trata-se de um arquivo dedicado à preservação, acesso e gestão materiais audiovisuais (EDMONDSON, 2004, p. 27). No Brasil, temos a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Cinemateca Capitólio e a Cinemateca de Curitiba, que remetem à palavra francesa *cinémathèque* (*Cinémathèque Française*, *Cinémathèque Suisse*, *Cinémathèque Belgique*), bem como os diversos Museus da Imagem e do Som, MIS, instalados em diversas cidades, como Curitiba, São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, que em parte dedicam-se ao cinema, em parte à música, rádio, fotografia e televisão. Temos também os *film archives* e *film libraries*, dentro de uma tradição anglo-americana, como o *National Film Library* (Londres) e o *Film Library* do *Museum of Modern Art* (Nova Iorque), ou ainda o *Reichsfilmarchiv* da Alemanha nazista. Outras denominações, como a *Filmoteca Nacional* (México) e a *Cineteca Italiana*, entre outras, demonstram um grande leque de possibilidades de termos que de alguma forma ou de outra designam instituições que dedicam-se à preservação do cinema. Ray Edmondson pondera sobre essa questão de nomenclatura:

Os arquivos audiovisuais de alguns países usaram uma denominação concreta derivada do termo francês *bibliothèque* e do espanhol *biblioteca*; daí vem *cinémathèque* (cinemateca, sinematek, kinemathek para arquivos cinematográficos, *phonothèque* ou discoteca para arquivos sonoros e *mediathèque* para arquivos de mídia audiovisual. Da mesma forma, vários arquivos usaram o termo *museu*. Existem, por exemplo, vários museus de cinema na Europa. Em alguns casos, ainda que não em todos, essas entidades se especializam na coleta e exibição de objetos, como figurinos, adereços e equipamentos técnicos de épocas passadas. [...] O padrão usual consiste em um substantivo que denota o âmbito profissional (*biblioteca*, *arquivo*, *museu*) e um termo qualificativo (*sonoro*, *cinematográfico*, *audiovisual*, etc.), ou uma palavra que combina um com o outro (*cinemateca*, *phonogrammarchiv*), ao qual se acrescenta um sintagma que indica a condição (*estadual*, *nacional*, *universitário*, etc.) e/ou o nome de um país ou região⁸ (EDMONDSON, 2004, pp. 20-21) (tradução nossa).

8 “Los archivos audiovisuales de algunos países han empleado una denominación concreta derivada del término francés *bibliothèque* y el español *biblioteca*; de ahí vienen *cinémathèque* (cinemateca, sinematek, kinemathek para los archivos cinematográficos, *phonothèque* o discoteca para los archivos sonoros y *mediathèque* para los archivos de medios audiovisuales. De igual modo, varios archivos han empleado el término *museo*. Existen, por ejemplo, varios museos del cine en Europa. En algunos casos, aunque no en todos, estas entidades se especializan en la recopilación y exposición de objetos, como vestuarios, atrezzo y equipo técnico de épocas pasadas. [...] El patrón habitual consta de un sustantivo que denota el ámbito profesional (*biblioteca*, *archivo*, *museo*) y un término

Edmondson sugere ainda que ao acesso e à conservação de materiais audiovisuais não deveriam haver limitações artificiais, o que entendemos por aquelas impostas por medidas de censura, diferentemente das limitações ligadas aos métodos de conservação, como no caso de películas frágeis e instáveis. A Declaração Universal dos Direitos Humanos das Nações Unidas, de 1948, e o Pacto Internacional de Direitos Civis e Políticos, de 1966, garantem que “todo indivíduo tem direito a uma identidade e, portanto, tem direito a ter acesso ao seu patrimônio documental, inclusive o audiovisual, o que inclui saber que este existe e onde se encontra”⁹ (EDMONDSON, 2004, p. 64) (tradução nossa). No mesmo sentido, Jacques Guyot e Thierry Rolland lembram que as sociedades democráticas e totalitárias possuem relações diferentes em relação aos arquivos audiovisuais:

Uma sociedade democrática precisa dos seus arquivos, em particular dos audiovisuais. São elas que permitem o confronto com o passado, estabelecer um distanciamento crítico dos acontecimentos dos fatos imediatos, enfim, considerar os fatos e as experiências humanas no longo tempo de uma história política. Além disso, os regimes tirânicos ou totalitários do mundo geralmente não se preocupam em preservar seu patrimônio audiovisual, proibindo seus cidadãos de qualquer comparação com estilos de vida e governos anteriores.¹⁰ (GUYOT & ROLLAND, p. 5) (tradução nossa).

Os arquivos, enquanto locais de consulta, atraem pesquisadores, profissionais, críticos e público, fato que os tornam pontos de encontro para debates diversos (GUYOT & ROLLAND, p. 109). Os materiais ali guardados resultam da atividade social humana: "seu interesse reside no valor do registro como traço coletivo de uma atividade, não como obra autônoma, independentemente de se destinar a ser publicado ou não"¹¹ (EDMONDSON, 2004, p. 39) (tradução nossa). Raymond Borge lembra-nos ainda que os arquivos cinematográficos possuem uma missão quase melancólica,

calificativo (de sonido, cinematográfico, audiovisual, etc.), o de una palabra que combina lo uno con lo otro (cinemateca, phonogrammarchiv), a lo cual se añade un sintagma que indica la condición (estatal, nacional, universitario, etc.) y/o el nombre de un país o una región.”

- 9 “Todo individuo tiene derecho a una identidad y, por consiguiente, tiene derecho de tener acceso a su patrimonio documental, comprendido el patrimonio audiovisual, lo que comprende saber que éste existe y donde se encuentra.”
- 10 une société démocratique a besoin de ses archives, notamment audiovisuelles. Ce sont elles qui permettent la confrontation avec le passé, d’instituer la distance critique par rapport aux événements de l’actualité immédiate, bref d’envisager les faits et expériences humaines dans le temps long d’une histoire politique. D’ailleurs, les régimes tyranniques ou totalitaires de la planète ne se préoccupent généralement pas de préserver leur patrimoine audiovisuel, interdisant ainsi à leurs citoyens toute comparaison avec des modes de vie et des gouvernements antérieurs
- 11 “Su interés radica en el valor del registro como rastro colectivo de una actividad, no como obra autónoma, al margen de si se pretendía publicarlo o no.”

lidando não apenas com a preservação e conservação, mas também com a morte e a destruição dos filmes:

Os arquivos de filmes se esforçam para preservar o que a indústria cinematográfica se esforça para destruir. Não se limitam, como museus ou bibliotecas, a administrar a plácida herança do passado. Eles têm uma atividade militante e patética. Eles intervêm na grande deriva do filme, levantando a barreira da última chance. Estão na encruzilhada entre a vida e a morte de uma arte, pois o cinema é a única atividade cultural da humanidade em que se estabelecem certificados de destruição para atestar que as obras foram aniquiladas¹² (BORDE, p. 11) (tradução nossa).

Dada a efemeridade dos suportes materiais do audiovisual, as cinematecas lidam, majoritariamente, com conservação/preservação, numa batalha infundável contra a destruição. Em suas mãos está o poder de manter ou descartar materiais. A própria ideia de arquivar envolve a noção de evitar a destruição, seja ela de origem deliberada (como o descarte consciente) ou inevitável (como a decomposição natural). Como afirma Edmondson,

Entre outras responsabilidades, os arquivistas audiovisuais são responsáveis por manter a autenticidade e garantir a integridade do material que lhes é confiado, protegendo-o de danos materiais, censura ou alteração deliberada. Sua seleção, proteção e acessibilidade em nome do interesse público devem ser regidas por normas objetivas e não por pressões políticas, econômicas, sociológicas ou ideológicas como, por exemplo, o conceito de correção política vigente. O passado foi fixado. Não pode ser mudado.¹³ (EDMONDSON, 2004, p. 9) (tradução nossa).

Os conceitos de preservação e conservação são fundamentais para compreender o papel dos arquivos audiovisuais. Aqui optamos pela definição estabelecida por Carlos Roberto de Souza, com base nos textos de Paolo Cherchi Usai (USAI, 2003; FRANCIS, HORWATH, LOEBENSTEIN & USAI, 2008) e Ray Edmondson (EDMONDSON, 2004), e endossada por Maria Fernanda Curado Coelho (COELHO, 2009, p. 14):

12 “Los archivos cinematográficos se empeñan en conservar lo que la industria del film se empeña en destruir. No se limitan, como los museos o las bibliotecas, a administrar la plácida herencia del pasado. Tienen una actividad militante y patética. Intervienen en la gran deriva de la película, alzando la barrera de la última oportunidad. Están en la encrucijada entre la vida y la muerte de un arte, pues el cine es la única actividad cultural de la humanidad en la que se establecen certificados de destrucción para atestiguar que se han aniquilado las obras.”

13 “Entre otras responsabilidades, los archiveros audiovisuales se encargan de mantener la autenticidad y garantizar la integridad del material que se les ha confiado, debiendo protegerlo de los daños materiales, la censura o la alteración deliberada. Su selección, su protección y su accesibilidad en nombre del interés público han de regirse por normas objetivas y no por presiones políticas, económicas, sociológicas o ideológicas como, por ejemplo, el concepto de corrección política que esté en vigor. El pasado ha quedado fijado. No puede cambiarse.”

A preservação será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação. Melhorar o artefato não faz parte do processo de preservação. A preservação objetiva possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a curto prazos. Assim, o acesso a curto prazo não será admitido se colocar em risco a preservação que possibilite o acesso a longo prazo

A preservação não é uma operação pontual mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. A manutenção a longo prazo da integridade de um registro ou de um filme depende da qualidade e do rigor do processo de preservação executado ao longo das décadas, não importa sob quais regimes administrativos, até um futuro indeterminado. Nenhum filme está preservado; na melhor das hipóteses, ele está em processo de preservação. A conservação engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um artefato, seja ele produzido pelo arquivo ou um objeto anteriormente existente, incorporado pelo arquivo com possíveis sinais de dano ou instabilidade. Um princípio constitutivo do processo de conservação é que ele deve ser realizado com o mínimo de intervenção ou interferência no objeto.

A conservação engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um artefato, seja ele produzido pelo arquivo ou um objeto anteriormente existente, incorporado pelo arquivo com possíveis sinais de dano ou instabilidade. Um princípio constitutivo do processo de conservação é que ele deve ser realizado com o mínimo de intervenção ou interferência no objeto (COELHO, 2009, p 6) (grifo no original).

Ray Edmondson afirma que “o acesso permanente é o objetivo da conservação: sem ele, a conservação não tem sentido, exceto como um fim em si mesmo¹⁴” (EDMONDSON, 2004, p. 64) (tradução nossa). Um elemento de constante confusão é o da cópia, ou duplicação, muitas vezes confundida com conservação. O ato de duplicar filmes pode ser entendido, erroneamente, como o objetivo último, que garantiria a sobrevivência da obra e seu acesso. Entretanto, alerta que esse é apenas uma etapa do processo:

A conservação não é um procedimento diferenciado, mas uma tarefa de gestão que não tem fim. A sobrevivência a longo prazo de uma gravação ou filme, se sobreviver, será determinada pela qualidade e rigor desse processo ao longo de sucessivos regimes de gestão adotados no futuro indeterminado. Nada jamais foi conservado; no melhor dos casos, está em processo de conservação...¹⁵ (EDMONDSON, 2004, p. 23) (tradução nossa).

14 “El acceso permanente es el objetivo della conservación: sin ello, la conservación no tiene sentido, excepto como fin en si mismo”.

Ao lado da ideia de cópia, temos a de restauração, definida como “um conjunto de técnicas que tem por finalidade devolver um filme ao seu estado original ou ao estado que lhe é mais próximo, a partir de elementos degradados pelo tempo ou pelas pessoas”¹⁶ (BORDE, s/d, p. 195) (tradução nossa). Enquanto a cópia envolve um processo mais simples, de transposição para um novo suporte, a restauração lida com uma complexidade técnica e ética, dos limites entre o ideal e o que é possível.

Os arquivos de filmes ou, mais especificamente em nosso objeto de pesquisa, as cinematecas, são congregadas em torno de associações e federações, sendo a mais tradicional a FIAF – Federação Internacional dos Arquivos de Filmes, que aceita em seu quadro de membros apenas instituições “desinteressadas”, sem finalidade comercial (BORDE, s/d, p. 70). A FIAF, por meio de seus congressos, organiza os debates em torno do trabalho desenvolvido por seus associados, de modo a definir metodologias e práticas em comum. Assim, há um intenso intercâmbio de experiências que culminam na busca por uma uniformização de processos de preservação e conservação.

Originados na década de 1930, de um empenho coletivo de recuperar e conservar os filmes, os primeiros arquivos audiovisuais priorizavam a conservação desinteressada, desviando dos interesses dos produtores de destruição das cópias após o período de exploração comercial, temerosos de práticas de pirataria ou exibições ilegais. O cinema, jovem arte, já sofria com o desaparecimento de grande parte de suas obras: filmes primitivos, numa linguagem “fora de moda”, sofriam tanto com a destruição deliberada quanto a degradação do suporte filmico, apesar do alegado valor artístico e cultural (EDMONDSON, 2004, p. 34). Dentre os primeiros arquivos estão a *Film Library do Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, criado em 1935, *National Film Library*, em Londres (1935), *Reichsfilmmarchiv*, em Berlin (1934), *Svenska Filmsamfundet*, criado em 1933 em Estocolmo, e a Cinemateca Francesa, sediada em Paris (1936), entre outros. Destes, apenas o arquivo sueco não integrou a fundação da já referida FIAF, em 1938 (BORDE, s/d, p. 66).

Ray Edmondson elenca alguns pontos considerados fundamentais para um arquivo audiovisual:

15 “La conservación no es un procedimiento diferenciado, sino una tarea de gestión que no tiene fin. La supervivencia a largo plazo de una grabación o una película, si es que sobreviven, vendrá determinada por la calidad y el rigor de ese proceso en el curso de sucesivos regímenes de gestión que se adopten en un futuro indeterminado. Jamás se ha conservado nada; en el mejor de los casos, está en curso de conservación...”

16 “Un conjunto de técnicas que tiene la finalidad de devolver un film a su estado original o al estado que más se aproxime, a partir de elementos degradados por el tiempo o por las personas”.

- Instalações e serviços bibliotecários e de outro tipo oferecidos ao público para fins de pesquisa
- Instalações e programas de projeção e apresentação pública
- Catálogos online
- Programas de história oral
- Programas de treinamento profissional
- Comercialização de produtos inspirados nos fundos
- Um programa de publicações
- Empréstimo de suportes e objetos para apresentação e exposição fora da instituição
- Um programa de eventos públicos: conferências, apresentações, festivais, exposições
- Instalações públicas: loja, lanchonete, espaços de encontro¹⁷ (EDMONDSON, 2004, p. 33) (tradução nossa).

Dentre estes elementos, observamos que a maioria deles foram encontrados por nossa pesquisa na CMGV. Excetuam-se os catálogos online (pela inexistência de tal ferramenta no recorte temporal estudado), programas de história oral e comercialização de produtos inspirados em seus fundos. Dedicamo-nos, nas páginas seguintes, a explorar justamente o que Edmondson chama de “programas de capacitação profissional”, a saber as ações desenvolvidas pela CMGV para a formação de cineastas e suas diversas funções, como direção, fotografia, roteiro e edição.

As cinematecas desde suas origens possuem uma relação muito próxima com os cineclubes. Muitas nasceram no seio do cineclubismo, como a Cinemateca Francesa e a Cinemateca Brasileira, esta fundada sobre o acervo do Clube de Cinema de São Paulo, numa articulação entre Paulo Emílio Salles Gomes e os arquivos filiados à FIAF, abastecendo-se de cópias que visavam a constituição do acervo inicial, ligado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (CORREA JÚNIOR, 2010, pp. 100-114). Há de se considerar também a tradição de colaboração, com as cinematecas fornecendo filmes

17 “• Instalaciones y servicios bibliotecarios y de otro tipo ofrecidos al público con fines de investigación

- Instalaciones y programas públicos de proyección y presentación
- Catálogos en línea
- Programas de historia oral
- Programas de capacitación profesional
- Comercialización de productos inspirados en los fondos
- Un programa de publicaciones
- Préstano de soportes y objetos con fines de presentación y exposición fuera de la institución
- Un programa de actos públicos: conferencias, presentaciones, festivales, exposiciones
- Instalaciones públicas: tienda, cafetería, espacios de encuentro”

aos cineclubes, circulando cópias ou abrigando em suas instalações as sessões. Segundo Borde, a partir da década de 1960, quase todos arquivos cinematográficos possuíam suas próprias salas de projeção, com programações abertas ao público, o que fez com que se tornassem mais independentes dos cineclubes para promover seus acervos. Assim, “as sessões dos arquivos cinematográficos criam gradualmente, para além do setor comercial (as salas tradicionais) e do setor não comercial (os cineclubes), um terceiro setor que lhes é próprio e que se impõe por funcionar sem ser definido por leis”¹⁸ (BORDE, s/d, p. 119) (tradução nossa).

Os arquivos cinematográficos também possuem uma tradição em publicações periódicas especializadas, ligadas à análise de seus acervos fílmicos, mostras, festivais, crítica e análise:

[a revista] *Le Tout Cinéma* de 1955-1956 lista os periódicos aos quais se associam os membros da FIAF: *Sight and Sound* (Londres), *Image* (Rochester), *Film* (Montevideo), *Cine-Club* (Montevideo), *Gente de cine* (Buenos Aires), *Bianco e Nero* (Roma), *Carreau* (Lausana), *Mirreilungen* (Wiesbaden), *Film* (Belgrado), *Film* (Praga), *Kvartalnid* (Varsóvia)¹⁹ (BORDE, s/d, p. 120-121) (tradução nossa).

Nesse sentido, observamos a ocorrência desse fenômeno na Cinemateca do Museu Guido Viaro. Identificamos a circulação de duas revistas ligadas à Cinemateca: as revistas *Teca* (1975 a 1976) e *Tela* (1976), organizadas por sócios. Ambas de pouca duração, demonstram um empenho em exercitar a análise e a crítica cinematográfica, numa linguagem visual muito próxima aos zines.

Outro elemento levantado por Borde é “extensão cultural” do arquivo audiovisual, ou seja, fazer com que suas atividades alcancem novos públicos em contextos diversos daquele estritamente arquivístico. Nisso são incluídas as participações em festivais, encontros e cursos (BORDE, s/d, p. 179). Como notam Guyot e Rolland, “os arquivos audiovisuais são de fato úteis para a vida cultural”²⁰ (2011, p. 93) (tradução nossa), integrando um sistema de circulação de bens culturais e de conhecimentos.

18 “las sesiones de los archivos cinematográficos crean poco a poco, al margen del sector comercial (las salas tradicionales) y no comercial (los cine-clubs), un tercer sector que les es específico y que se impone funcionando sin que lo hayan definido las leyes”.

19 “[a revista] *Le Tout Cinéma* de 1955-1956 censa los periódicos a los que se asocian miembros de la FIAF: *Sight and Sound* (Londres), *Image* (Rochester), *Film* (Montevideo), *Cine-Club* (Montevideo), *Gente de cine* (Buenos Aires), *Bianco e Nero* (Roma), *Carreau* (Lausana), *Mirreilungen* (Wiesbaden), *Film* (Belgrado), *Film* (Praga), *Kvartalnid* (Varsóvia)”.

20 “Les archives audiovisuelles sont bel et bien utiles à la vie culturelle”.

Quanto à qualificação dos arquivos audiovisuais, Edmondson refere-se ao uso de recortes geográficos (por exemplo: Cinemateca Francesa, Cinemateca de Curitiba, Cinemateca Brasileira), temporais (períodos específicos) ou temáticos (televisão, rádio, videogames) (EDMONDSON, 2004, p. 25). No caso da CMGV, apesar de não constar no nome de então, o objetivo do arquivo era de concentrar esforços no âmbito geográfico, dedicando-se à prospecção de materiais referentes ao estado do Paraná, num recorte mais específico que, por exemplo, a Cinemateca Brasileira, que atua numa escala mais ampla.

Arquivos regionais, de cidades e de municípios: muitos arquivos atuam em um âmbito mais reduzido que o do país. Eles podem ser formados a partir de circunstâncias administrativas ou políticas particulares, como a descentralização dos programas estatais, e seus objetivos tendem a ser orientados nesse sentido. Oferecem a vantagem de poderem mobilizar o apoio e o interesse das comunidades correspondentes, que podem interessar-se pelas suas atividades de uma forma que não podem com instituições nacionais ou especializadas mais remotas. Graças a isso, pode-se descobrir um material valiosíssimo de propriedade privada que terminará em um arquivo dessa natureza. Esses arquivos fazem parte de uma série de instituições relacionadas, como bibliotecas, centros culturais e pedagógicos ou autoridades municipais locais (EDMONDSON, 2004, p. 38) (grifo no original; tradução nossa)²¹.

Ray Edmondson refere-se ao estatuto estatal/privado e comercial/não-comercial dos arquivos, cada qual tendo perspectivas e objetivos distintos. Os arquivos estatais tentem a ocupar o lugar de “oficiais”, recebendo financiamentos públicos e sujeitos à prestação de contas enquanto parte da administração pública (EDMONDSON, 2004, p. 35) (tradução nossa). Os arquivos não-comerciais podem “considerar seus fundos como objetos culturais; o propósito de conservar material e facilitar o acesso obedece à considerações baseadas no valor cultural e na demanda por pesquisas, conceitos que ocupam lugar de destaque nas prioridades estabelecidas”²² (tradução nossa). Já um arquivo comercial “pratica um tipo de gestão dos arquivos, de modo que as prioridades de conservação são determinadas por circunstâncias de comercialização, como datas de

21 **“Los archivos regionales, de ciudades y de municipios:** muchos archivos actúan en un ámbito más reducido que el del país. Se pueden formar a partir de circunstancias administrativas o políticas particulares, como la descentralización de programas estatales, y sus objetivos tienden a orientarse en consecuencia. Ofrecen la ventaja de poder movilizar el apoyo y el interés de las comunidades correspondientes, que pueden interesarse por sus actividades como no pueden hacerlo con instituciones nacionales o especializadas más remotas. Gracias a ello, puede descubrirse material valiosísimo de propiedad privada que terminará en un archivo de esta índole. Estos archivos forman parte de una serie de instituciones afines como bibliotecas, centros culturales y pedagógicos o autoridades municipales de ámbito local” (EDMONDSON, 2004, p. 38) (grifo no original).

22 “Considerar sus fondos como objetos culturales; el propósito de conservar material y facilitar el acceso obedece a consideraciones basadas en el valor cultural y a la demanda de investigación, conceptos que ocupan un lugar destacado en las prioridades establecidas”.

lançamento nos casos de CDs, DVDs ou televisão a cabo”²³ (EDMONDSON, 2004, p. 24) (tradução nossa).

3.2 “Geração Cinemateca” e o conceito de geração

Ao propor uma série de questões acerca da escrita da história do cinema, Michele Lagny aponta para o problema de se aceitar sem questionamentos as classificações já consolidadas, que “impuseram algumas divisões, algumas classificações, uma terminologia, da qual somos devedores”²⁴ (LAGNY, 1997 p. 94) (tradução nossa). Esse exercício de problematizar o estabelecido é o que propomos neste texto, ao analisar o conceito de Geração e como ele surge na documentação e na bibliografia referente à Cinemateca do Museu Guido Viaro.

Cinema no Paraná: nova geração é o título de uma das obras escritas por Francisco Alves dos Santos, ex-diretor da Cinemateca de Curitiba/Cinemateca do Museu Guido Viaro, que dedicou-se a registrar uma história do cinema paranaense. Nesse volume, trata do cinema realizado a partir da criação da CMGV, entre as décadas de 1970 e 1980, identificando-a justamente como uma nova geração. Para o autor, tal recorte acontece não apenas pela temporalidade ou geografia, mas também pela linguagem cinematográfica: “Sobre as revelações mais recentes, pode ser também aí encontrado um cinema verdadeiramente significativo, considerando-se criação, experimentos de linguagem e sua inovação temática e cultural” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 04). Entretanto, a ideia de *nova geração* presente no livro não é limitada à CMGV, mas aponta para outros autores e locais de produção significativos, como Londrina e o litoral paranaense. Além da prática cinematográfica, o autor cita também como parte desse movimento geracional a pesquisa histórica realizada na CMGV por Solange Stecz, Clara Satiko Kano, Thelma Penteadó, entre outras, bem como os cinemas geridos pela Fundação Cultural de Curitiba (Ritz, Groff, Luz, Guarani, além da própria sala de exibição da Cinemateca), identificados como locais de projeção de filmes “como um projeto cultural” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 26).

23 “Practica una especie de gestión de los archivos, por lo que las prioridades de conservación vienen determinadas por las circunstancias de la comercialización, como las fechas de lanzamiento en el caso de los CD, los DVD o la televisión por cable”.

24 “Han impuesto unas divisiones, unas clasificaciones, una terminología, de la que somos deudores”.



Figura 2: Geração Cinemateca: Peter Lorenzo, Gisele Paredes, Josina Melo, Beto Carminatti, Fernando Severo, José Roberto Braga Portella (Peninha), Lu Rufalco, Homero de Carvalho, Berenice Mendes, João Knijnik e Rui Vezaro. Fonte: FRANÇA, 2021, p. 106.

A expressão “Geração Cinemateca” aparece no livro de Francisco Alves dos Santos na descrição de uma fotografia de vários jovens cineastas reunidos, datada de 1985. São eles Peter Lorenzo, Gisele Paredes, Josina Mello, Beto Carminatti, Fernando Severo, Peninha, Lu Rufalco, Homero de Carvalho, Berenice Mendes, João Knijnik e Rui Vezaro. Já no Dicionário de Cinema do Paraná, também de autoria de Francisco Alves dos Santos, além da mesma foto identificando a “Geração Cinemateca”, consta no verbete referente a Fernando Severo (ou Luis Fernando Severo) que é “um dos mais importantes – e o mais premiado realizador da geração 1970 no Paraná” (SANTOS, 2005, p. 177).

Já em *Cinemateca de Curitiba: 30 anos*, Hugo Moura Tavares utiliza-se da mesma foto da “Geração Cinemateca”. Entretanto, não explora o tema específico ao longo do texto; por outro lado, cita que a CMGV “atraiu e formou uma geração de cinéfilos e cineastas da cidade”. Sabemos que essa “geração” refere-se não apenas àqueles citados na foto, mas também diversos outros cineastas, como os irmãos Wagner (Ingrid, Rosane, Elizabeth e Helmuth), Nivaldo Lopes, entre outros, além de poder se referir também à chamada “Turma do Balão Mágico”:

Uma nova e saudável geração de cineastas da cidade mostrou, na noite de terça-feira, na Cinemateca do Museu

Guido Viaro, seus filmes recentes: “Domingo no Parque”, de Paulo João Friebe, “Olho D’Água”, de Johnny B. Schreiber e “Pinhão no Bico da Gralha Azul vira Araucária”, realização coletiva de Altenir Silva, Schreiber, Paulo Friebe e Werner Schumann. Este último é um documentário sobre as filmagens do longa “Projeto Brasil”, que o grupo vem tentando realizar em 16mm. São rapazes com a idade média de 20 anos, idealistas e entusiastas, que fazem filmes de forma independente, sem a preocupação de buscarem gordas subvenções. E por isso mesmo merecem ajuda e estímulo (MILLARCH apud BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 59).

Identifica-se a existência de duas gerações claramente distintas, compostas por sujeitos diferentes e vinculadas à CMGV em períodos distintos, além da diferença etária. A Geração Cinemateca vincula-se ao início das atividades da CMGV, em 1975, tendo sua formação nos primeiros cursos. Já a Turma do Balão Mágico refere-se a um grupo formado na CMGV na década de 1980. Interessa-nos, nesta pesquisa, o recorte correspondente à Geração Cinemateca, ou seja, a primeira geração de cineastas formada pela CMGV.

Celina Alvetti, que propôs uma divisão da história do cinema paranaense em cinco períodos, utiliza-se também do conceito de geração ao referir-se aos primeiros cineastas formados na CMGV ao afirmar: “Fernando Severo, da geração formada pela Cinemateca, a partir do Super 8 iniciaria um trabalho ligado ao experimentalismo [...]” (ALVETTI, s/d, p. 7). A autora utiliza o mesmo conceito aplicado ao período posterior, entre 1992 e 2002: “com a nova geração convivem diretores com mais tempo em atividade” (ALVETTI, s/d, p. 8), uma “novíssima geração”, exemplificada por Murilo Hauser; numa sobreposição de convivência, “a geração que vem do superoito continua produzindo” (ALVETTI, s/d, p. 9), como Beto Carminatti e os Irmãos Wagner. Por fim, afirma que “em termos de cultura cinematográfica da classe, uma geração foi formada pela Cinemateca” (ALVETTI, s/d, p. 10).

Alguns elementos podem ser observados nos usos do conceito pelos autores citados. Apreendemos que *geração* é um fenômeno que envolve uma coletividade delimitada temporalmente, geograficamente e com certas afinidades e interesses em comum – no caso, jovens residentes em Curitiba nos anos 1970, frequentadores da CMGV, que tinham interesse pela realização cinematográfica. Segundo as propostas de Karl Mannheim, uma unidade de geração ocorre não apenas por uma proximidade etária, mas por outros fatores, dentre eles a “similaridade de situação de vários indivíduos dentro de um todo social” (MANNHEIM, 1982, p. 71). Esse grupo não se

caracteriza essencialmente por constituir um grupo concreto, por vínculos estabelecidos de forma comunitária ou associativa, com seus membros conhecendo uns aos outros e com proximidade mental e física. Assim sendo, a similaridade de situação entre os indivíduos de uma geração significa que estes estão sujeitos a processos históricos e sociais semelhantes, o que implica que uma gama de situações não são colocadas para a experiência de determinada geração, “predispondo-os a um certo modo característico de ação historicamente relevante” (MANNHEIM, 1982, p. 72). Em suma, “a forma concreta de um padrão de comportamento existente ou de um produto cultural não deriva da história de uma tradição particular, mas, em última análise, da história das relações de situação nas quais ele originalmente surgiu e se cristalizou em uma tradição” (MANNHEIM, 1982, p. 73).

Mannheim considera que um dos fatos principais do fenômeno das gerações é a transição contínua entre uma geração e outra e como as experiências fluem constantemente nessa temporalidade. As gerações surgem e desaparecem constantemente, conforme o ritmo biológico humano, de modo que é muito difícil determinar quando começa e quando termina determinada geração. No caso na *Geração Cinemateca*, temos um início bem delimitado, que é justamente o surgimento da CMGV e seus primeiros movimentos na educação para o cinema. Diferencia-se do que seria a “geração pré-cinemateca”, a nosso ver, por um método de atuação na área, pelo experimentalismo formal, pela crítica social presente na temática de parte dessa filmografia, além do apadrinhamento da Cinemateca e de Valêncio Xavier, diretor da CMGV e espécie de mentor dessa geração. Outra característica é o volume de realizadores e de realizações concentradas numa temporalidade de poucos anos, o que contrasta com os poucos filmes e nomes da cinematografia curitibana pré-1975, concentrados essencialmente em torno de Sylvio Back, que desde a década de 1960 produzia filmes de ficção e documentários.

Os elementos que unem essa fração de jovens residentes em Curitiba na década de 1970 são o interesse por cinema, levando-os a frequentar a Cinemateca e seus cursos, onde aprenderam o ofício cinematográfico. Estar nesse ambiente específico proporcionou experiências similares, o que permite que delimitemos um grupo mais ou menos definido. Sobre isso, Mannheim afirma:

O fato de as pessoas nascerem ao mesmo tempo, ou de que a sua juventude, maturidade e velhice coincidem, não envolve por si só uma similaridade de situação; o que realmente cria uma situação comum é elas estarem numa posição para experienciar os mesmos acontecimentos e dados, etc., e especialmente que essas experiências

incidam sobre uma consciência similarmente “estratificada” (MANNHEIM, 1982, p. 79-80).

Ao buscar no Dicionário de Cinema do Paraná, nem todos os indivíduos da foto da *Geração Cinemateca* possuem verbetes com seus nomes. Josina Melo, Gisele Paredes Mendes, Peninha e João Knijnik não constam no Dicionário. Berenice Mendes, Lu Rufalco, Beto Carminatti, Rui Vezzano, Peter Lorenzo, Fernando Severo e Homero de Carvalho estão catalogados, o que nos permite comparar o ano de nascimento e ano de realização do primeiro filme, conforme a tabela abaixo:

Nome	Nascimento	Primeiro filme	Função
Berenice Mendes	1959	1979	Direção
Beto Carminatti	1958	1980	Direção, fotografia
Fernando Severo	1957	1979	Direção, montagem
Homero de Carvalho	1955	1976	Direção, montagem
Lu Rufalco	1958	1979	Produção
Peter Lorenzo	1958	1979	Direção, fotografia
Rui Vezzano	1956	1979	Direção

Os outros indivíduos identificados na fotografia e que não constam no Dicionário do Cinema Paranaense são Gisele Paredes Mendes, Josina Melo, Peninha (José Roberto Braga Portela) e João Knijnik²⁵.

Nome	Nascimento	Função
Gisele Paredes Mendes	1961	Produção
Josina Melo	1957 ²⁶	Direção, produção
Peninha (José Roberto Braga Portela)	1959	Som
João Knijnik	?	?

25 Durante a banca de qualificação desta tese, o prof. José Roberto Braga Portella informou que João Knijnik frequentou os cursos da Cinemateca. Posteriormente estabeleceu-se no Rio Grande do Sul.

26 FRANÇA, 2021, p. 241.

Observamos que os anos de nascimento variam entre 1955 e 1961, resultando numa variação de seis anos. Semelhantemente, o ano de realização do primeiro filme varia em quatro anos, entre 1976 e 1980. Essas datas nos mostram um recorte temporal conciso, tendo todos realizados seus primeiros filmes entre 20 e 23 anos.

Para Mannheim, é necessário que indivíduos de uma mesma faixa etária estejam dentro de um mesmo contexto histórico e cultural para que haja uma situação de geração. Ou seja, devem interagir com os mesmos problemas e correntes intelectuais e sociais, tanto de forma ativa ou passiva (MANNHEIM, 1982, p. 86). Em suma,

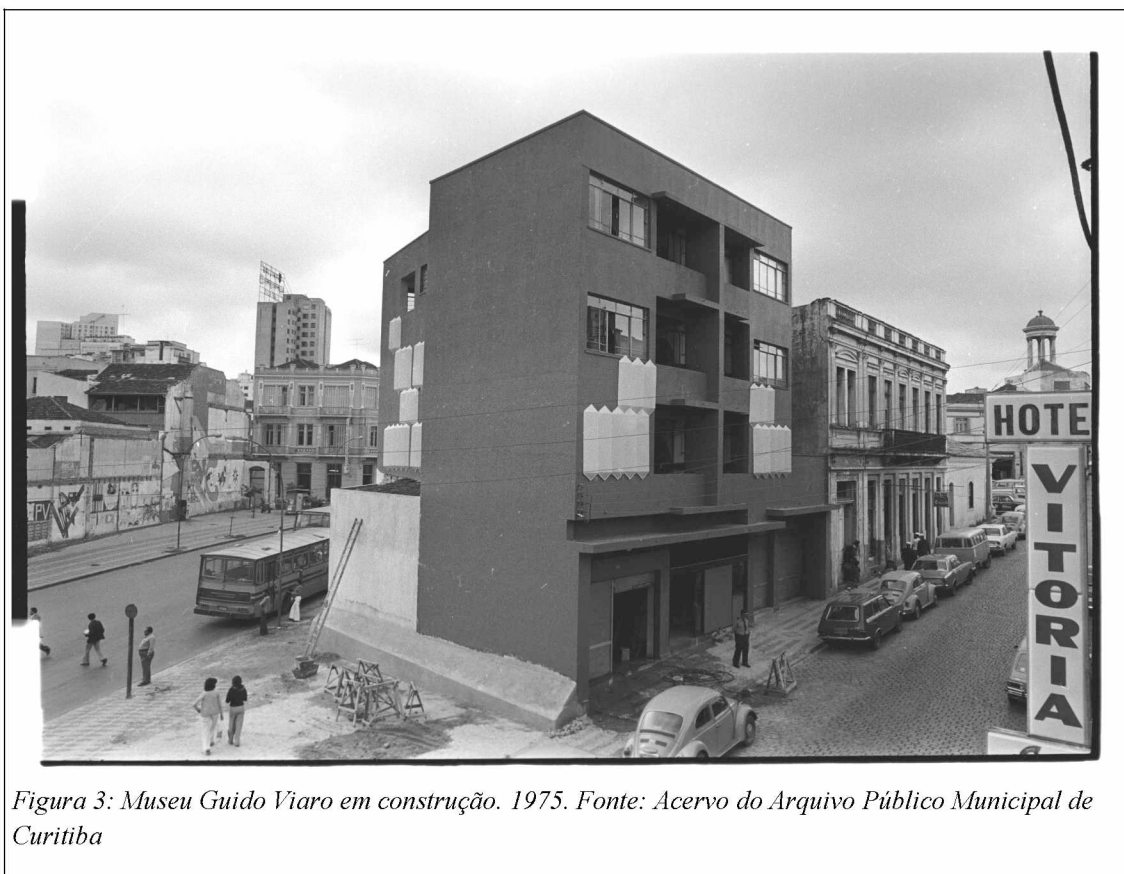
pode-se dizer que os jovens que experienciam os mesmos problemas históricos concretos fazem parte da mesma geração real; enquanto aqueles grupos dentro da mesma geração real, que elaboram o material de suas experiências comuns através de diferentes modos específicos, constituem unidades de geração separadas (MANNHEIM, 1982, p. 87).

Temos que a *Geração Cinemateca* é constituída por um grupo de jovens universitários que se interessaram por cinema e decidiram partir para a realização de filmes. Além deste nível, temos toda a problemática política e social em debate da época, o final da década de 1970, qual seja a da redemocratização do país, indícios do esfacelamento do regime ditatorial, desafio à censura, ascensão das lutas populares e anseio pela retomada da democracia. Tais temas percorriam a sociedade e não deixaram de estar em debate na comunidade universitária, refletindo de uma forma ou de outra nos impulsos criativos desses jovens. Segundo Napolitano, aquela geração de jovens da década de 1970 “era herdeira das matrizes culturais da esquerda (ou seja, da “cultura de resistência”), mas também formada a partir da experiência da indústria cultural, sobretudo fonográfica e audiovisual” (NAPOLITANO, 2017, p. 316).

Por fim, podemos associar a *Geração Cinemateca* ao que Mannheim identifica como unidade de geração. Isso implica que essa unidade se dá pela “semelhança dos dados que constituem a consciência de seus membros” (MANNHEIM, 1982, p. 87), do que resulta um efeito socializante, integrador do grupo. Entretanto, questionamo-nos se esse modelo é válido para identificar um grupo pequeno e específico como a *Geração Cinemateca*. Ainda que a proposta de Mannheim possa não ser totalmente aplicável, é útil para pensarmos o que foi tal fenômeno que aqui analisamos, observando nosso objeto de estudo sob uma nova perspectiva.

3.9 Cinemateca do Museu Guido Viaro

O intuito desta pesquisa é investigar as relações entre a Cinemateca do Museu Guido Viaro (hoje Cinemateca de Curitiba) e a formação de cineastas, especificamente no recorte temporal entre 1975 e 1985, compreendendo os dez primeiros anos de atividades da Cinemateca. É ponto pacífico que a referida instituição influenciou o consumo de filmes e a constituição de um impulso de produção de cinema em Curitiba, num fenômeno que pode ser entendido dentro de uma perspectiva geracional. Convencionou-se a expressão Geração Cinemateca para designar um conjunto de jovens cinéfilos que, com apoio da Cinemateca, puderam iniciar trajetórias artísticas mais ou menos duradouras. Propomo-nos a lançar um olhar sobre essa geração,



observando sua formação nos cursos e filmes realizados pela CMGV, seus mestres e o desenvolvimento inicial de suas carreiras.

Diferentemente de outras pesquisas sobre cinematecas no Brasil, que se detêm sobre a constituição das instituições de preservação cinematográfica, aqui observaremos o caso da CMGV enquanto uma unidade de difusão cultural e, principalmente, de instrução para um ofício. Trata-se de um tipo de formação de breves cursos livres, distinta daquela dos cursos regulares de escolas de cinema ou cursos

universitários. Com professores oriundos em sua maioria de centros produtores como Rio de Janeiro e São Paulo, com reconhecido destaque, os cursos focavam na formação prática, permitindo que os alunos e alunas realizassem filmes com materiais disponibilizados pela Cinemateca. Assim, entendemos que a CMGV atuava na formação cinematográfica num amplo escopo, que ia desde a curadoria dos filmes exibidos até palestras e cursos práticos.

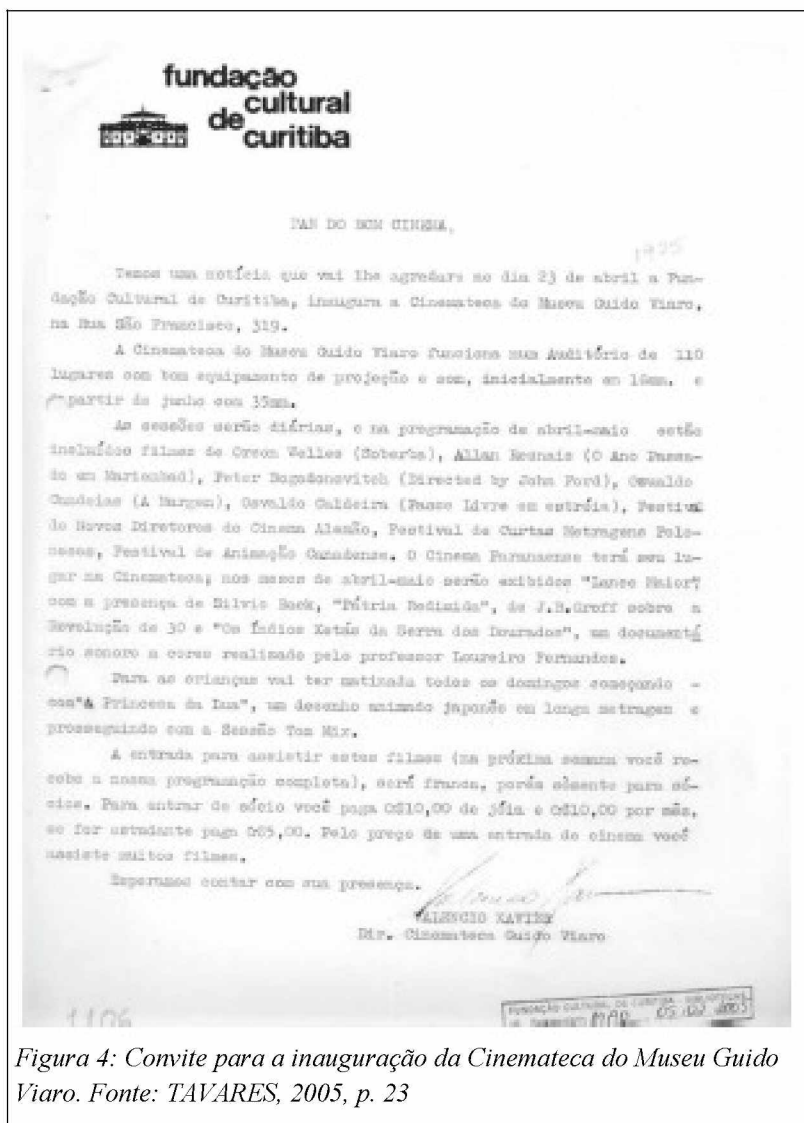


Figura 4: Convite para a inauguração da Cinemateca do Museu Guido Viaro. Fonte: TAVARES, 2005, p. 23

3.9.2 Aprender e fazer: filmes produzidos

É consenso na historiografia do cinema paranaense que o surgimento da CMGV foi um marco no que diz respeito à produção cinematográfica local. Essa afirmação justifica-se pelo grande número de novos cineastas ligados à Cinemateca, tanto por conta de seus cursos de formação quanto pelos filmes produzidos, tanto no contexto dos cursos quanto pelos concursos. Temos consciência de que a CMGV não foi pioneira em

promover algum tipo de formação relacionada à prática cinematográfica em Curitiba, a exemplo de cursos do MIS-PR, Biblioteca Pública do Paraná, Teatro do Paiol e Festival de Super8 da ETFPR. A diferença e o destaque está justamente no volume de filmes e cineastas que surgiram em pouco tempo e na ação constante e sistemática. Nas páginas seguintes, analisaremos como essa nova filmografia surgiu.



Figura 5: Fachada do Museu Guido Viaro. 1994. Fonte: Acervo do Arquivo Público Municipal de Curitiba



Figura 6: Dependências da Cinemateca do Museu Guido Viaro. Fonte: Acervo da Cinemateca de Curitiba



Figura 7: Interior do Museu Guido Viaro, 1994. Fonte: Acervo do Arquivo Público Municipal de Curitiba

3.9.3 Primeiros exercícios

Inaugurada em 23 de abril de 1975, a CMGV não contou com muitas ações direcionadas para a formação e a produção em seus primeiros meses. Uma justificativa apresentada é que não havia dotação orçamentária específica para a Cinemateca, visto que foi inaugurada numa época em que o orçamento municipal para o ano já estava organizado. Em depoimento à revista *Panorama*, em 1976, Valêncio Xavier revela que, devido ao orçamento limitado e das dificuldades de operacionalização, a Cinemateca empenhou-se em mostrar serviço: “propositadamente a fizemos funcionar sem dinheiro para mostrar que se pode fazer um trabalho senão bom pelo menos bem-intencionado, no setor cultural, sem muitas verbas”²⁷. Temos o registro de que ainda em 1975 a CMGV ofereceu algum tipo de suporte à produção de pelo menos três filmes, *Mutirão*²⁸ (Cyro Matoso, 1975) e *Cotidiano* (Jorge Bostelmann, 1975) e *Enigma*²⁹ (Jorge Bostelmann, 1975).

Sobre *Mutirão*, temos informações divergentes. No Boletim Informativo do Museu Guido Viaro nº1, no trecho referente às atividades da Cinemateca em 1975, consta apenas “produção do documentário ‘Mutirão’”. Ao buscar por esse título na bibliografia, encontramos o seguinte:

MUTIRÃO, 1976, Curitiba, PR. **ficha técnica**: prod, dir, rot, fot e mtg: Cyro Matoso; txt e nar: Jamur Jr; lab: Sir e Studio 8; colorido; Super-8; curta-metragem; 12 min; gen: Ficção. **sinopse**: O filme mostra aspectos do folclore do litoral paranaense: o Mutirão, Barreado e Fandango. **comentários**: O filme foi produzido com recursos da Cinemateca do Museu Guido Viaro. **Participação em Mostras/Festivais**: Mostra Competitiva, IV Festival Nacional do Filme Super-8, CCLA – Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, SP, 1977; Mostra Competitiva, I Festival de Filmes Super-8 de Curitiba, PR, 1978³⁰ (sic; grifo no original) (SILVA NETO, 2017, p. 248).

Em artigo para *Diário do Paraná*, Francisco Alves dos Santos cita *Mutirão*, inscrito no Festival Nacional do Filme Superoito em Campinas, em 1977:

O filme “Mutirão” é um documentário de 12 minutos com texto e narração de Jamur Jr., com músicas gravadas diretamente do Fandango, no litoral paranaense, mais precisamente em Paranaguá, onde foi filmado. Produzido pela Cinemateca do Museu Guido Viaro, o filme mostra um grupo de pescadores de uma ilha de Paranaguá que se reúne para exercer uma tarefa em conjunto. Terminada esta tarefa, o grupo festeja comendo “barreado” e

27 PANORAMA. Curitiba, v. 25, n. 235, mar. 1976, p. 44

28 Boletim Informativo do Museu Guido Viaro nº 1, s/d.

29 Revista Teca, nº 0

30 O referido festival foi realizado em junho de 1977, e não em 1978.

“bagrada”, os pratos típicos do litoral e todos os componentes jogam truco e dançam fandango. “De um simples registro sobre um fato folclórico”, diz Valêncio Xavier, “o filme se transforma no final num grave libelo contra certos fatos que estão acabando por destruir o pouco que resta das manifestações folclóricas em nosso litoral”³¹.

O mesmo documento que nos informa da existência de *Mutirão* cita que em 1976 a CMGV produziu outro filme em Super-8 ligado ao litoral paranaense: *A Lenda dos Crustáceos*, de José Augusto Iwersen, “prêmio de melhor ficção da Jornada Baiana”³². Semelhantemente a Matoso, Iwersen já contava com experiência na direção, no cineclubismo, na gestão de um cinema (o Riviera), na produção de festival e no ensino de cinema³³. Uma terceira coincidência é que, segundo Silva Neto, Iwersen “foi supervisor na empresa Stúdio 8” (SILVA NETO, 2017, p. 468), mesma que consta no verbete de *Mutirão* como “laboratório”.

Na primeira edição da revista Teca³⁴, datada de novembro de 1975, num texto editorial de Francisco Alves dos Santos, colhemos a informação de outro filme ligado à CMGV:

Na prática cinematográfica, pode ser citado, dentre outros, Jorge Bostelmann que a partir de estímulos oferecidos pela Cinemateca, fez “O Enigma”, um superoito premiado, e que está fazendo atualmente um documentário sobre as filmagens de “Aleluia, Gretchen”, de Silvio Back.

Jorge Bostelmann realizou *O Enigma* enquanto era estudante da ETFPR, então um centro de referência em super-8 graças ao trabalho da Central de Produções de Filmes Didáticos e das Mostras de Filmes Super-8. O roteiro foi elaborado com a colaboração de amigos, enquanto que a câmera foi emprestada pela CMGV e a finalização contou com a ajuda de Valêncio Xavier e Percy Tamplin, além da ajuda do grupo de teatro da ETFPR (RODRIGUES, 2010, p. 27). Classificado como um filme experimental, em Super-8 colorido de 15 minutos, circulou em dois festivais curitibanos: na I Mostra Internacional do Filme Super-8, realizada pela ETFPR em 1975, onde recebeu o prêmio de melhor apresentação (SILVA NETO, 2017, p. 148), e no I Festival de Filmes Super-8 de Curitiba, em junho de 1977, realizado na Cinemateca do Museu Guido Viaro, numa promoção em parceria com a Profilmes³⁵.

31 *Cinco filmes paranaenses no festival de Campinas*. Diário do Paraná, 17/03/1977.

32 Boletim Informativo do Museu Guido Viaro nº 1, s/d.

33 “*Sale & o Guaira (II)*”. O Estado do Paraná, 18/03/1975, texto de Aramis Millarch. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/sale-o-guaira-ii> Acesso em 23/11/2021.

34 Revista Teca, nº 0

35 “Vencedores do Superoito serão conhecidos no sábado”. Diário do Paraná, 28/07/1977.

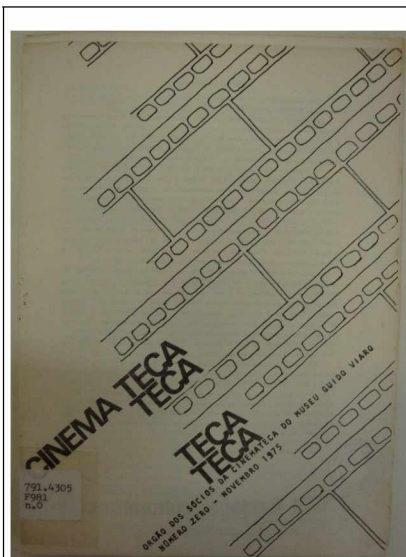


Figura 8: Capa da revista Teca, n^o0, novembro de 1975. Fonte: Acervo da Cinemateca de Curitiba

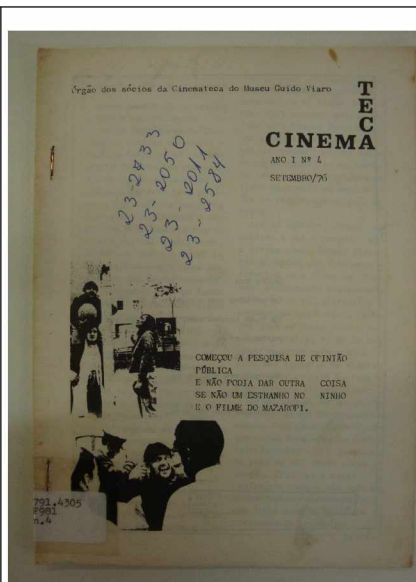


Figura 9: Capa da revista Teca, n^o4, setembro de 1976. Fonte: Acervo da Cinemateca de Curitiba

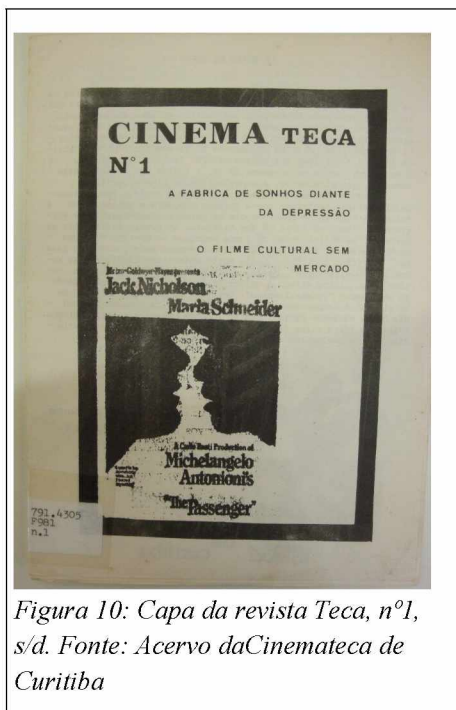


Figura 10: Capa da revista Teca, n°1, s/d. Fonte: Acervo da Cinemateca de Curitiba

Bostelmann dirigiu ainda *Cotidiano*, também em 1975, que é citado como sendo coproduzido pela CMGV. Semelhantemente a *O Enigma*, é um Super-8 colorido experimental de 15 minutos e participou dos mesmos festivais. Segundo Silva Neto, “o filme retrata cenas do dia a dia em desenhos feitos à mão sobre a película” (SILVA NETO, 2017, p. 117).

Uma parceria importante que a CMGV estabeleceu foi com o Cineclube Profilmes, especializado em Super-8. Com reuniões semanais, aos sábados³⁶, na Sala Arnaldo Fontana, tal cineclube possuía a característica de exibir filmes dos próprios frequentadores, visando a análise crítica dos pares e o aperfeiçoamento do fazer cinematográfico. Em setembro de 1976, a revista Teca publicava:

O Cineclube Super 8 Profilmes continua em franca atividade. Desde sua fundação, a partir do curso de iniciação ao cinema ministrado pelos cineastas gaúchos Antônio Jesus Pfeil e Ivo Strasburguer, o cineclube tem realizado reuniões semanais na sala de projeções da Cinemateca do Museu Guido Viaro.

Devido às divulgações através da televisão e dos jornais a cada novo encontro surgem novos interessados em participar da programação e atividades elaboradas pela liderança do cineclube.

Contando com mais de meia dúzia de filmadoras, seis equipes estão realizando documentários na capital abordando temas de interesse e que proporcionam aos componentes de cada equipe um contato mais direto com os problemas e satisfação da filmagem.³⁷

36 “Superoito. Quatro super stars. Ingrid, Elizabeth, Rosane e Helmut. Diário do Paraná, 27 de fevereiro de 1977.

37 Revista Teca, n° 4, setembro de 1976.

O Cineclube, extrapolando sua função tradicional de debate, tinha uma função catalisadora de produções, permitindo a convivência e circulação de ideias, bem como o apoio mútuo entre os realizadores e realizadoras que frequentavam o espaço. A Cinemateca, ao ceder espaço para as sessões do Cineclube, atuava também como incentivadora do movimento superoitista. Além da Cinemateca, o próprio Cineclube chegou a oferecer cursos, conforme consta no jornal *Raíz*, em 1987: “Os irmãos Wagner fizeram apenas um curso de Super-8 – realizado pela Pró-filme, começaram a fazer cinema em 75 e vêm conseguindo diversos prêmios no Brasil e no Exterior”³⁸. Em 1977 a Profilmes ofereceu, em parceria com a FCC, Cinemateca do Museu Guido Viaro e Instituto Goethe, o Curso Prático de Cinema Super-8, com aulas entre 29 de agosto e 21 de outubro, como custo de 500 cruzeiros. Ministrado pelo já experiente José Augusto Iwersen, o curso ofereceu uma formação abrangente:

Segundo Iwersen “pela primeira vez será dado, realmente, um curso prático de cinema Super-8, com todo o equipamento à disposição dos inscitos”. Do programa constam: o princípio básico do cinema; o orçamento; que material comprar; onde e quando filmar; os tipos de cinema e de filmes; as bitolas; os filmes; os acessórios; as câmeras; a objetiva e demais componentes; a condução do filme na câmera; requintes técnicos; a filmagem; enquadramentos; movimentos de câmera; defeitos do automatismo; os planos; os ângulos; trucagens e efeitos especiais; a montagem; os créditos e letreiros; a projeção; funcionamento dos projetores; a sonorização; uso do som magnético; e conservação dos filmes.³⁹

Os cursos de caráter prático ofereciam a oportunidade de realização dos primeiros filmes, contando tanto com uma orientação mais próxima dos professores quanto o acesso facilitado a equipamentos e películas, bem como a formação de equipes para as produções. Esses primeiros filmes já eram considerados como uma experiência válida para constituir a filmografia dos participantes.

3.4 Projeto Criança e Cinema de Animação

Um das iniciativas de grande destaque da CMGV foi o Projeto Criança e Cinema de Animação. Foi iniciado em 1976 como uma parceria entre a CMGV e a rede municipal de ensino de Curitiba, dentro do Plano de Atividades Extracurriculares estabelecido em 1975, que previa, dentre outras atividades, o desenvolvimento de habilidades artísticas e criativas durante o ensino básico. Segundo o *Boletim Informativo do Museu Guido Viaro nº1*, em texto que sintetiza o projeto, o sentido dessa proposta era “abrir à criança o sentido social e cultural dos meios de comunicação

38 Jornal Raíz, nº 8, 20 de fevereiro de 1987.

39 Correio de Notícias, 17 de agosto de 1977.

através da decomposição-recomposição de seus fatores produtivos, processos e técnicas. Assim, a criança deixaria de ser consumidos assistente, espectador, para ser produtor, brincante criador e crítico”⁴⁰. Solange Straube Stecz, ao estudar com profundidade o Projeto, afirma:

A primeira motivação para a associação entre a Cinemateca do Museu Guido Viaro com as escolas municipais de Curitiba se deu através destes constantes pedidos de programação de filmes. Com as primeiras experiências de exibição nas escolas municipais, vieram algumas reflexões sobre a fruição e apreensão da criança quanto ao cinema e, inevitavelmente, quanto aos meios de comunicação de massa e sua influência na formação audiovisual desses jovens espectadores (STECZ, 2015, pp. 92-93).

A iniciativa da CMGV surge, portanto, da perspectiva de formação de plateia e do olhar crítico em relação ao cinema. Buscava-se despertar nas crianças a compreensão de como funciona o cinema em sua materialidade mais básica: a película impressa com sucessivas imagens que, ao serem projetadas, ganham movimento. Para tanto, as atividades do Projeto eram assim estruturadas:

O Projeto Criança e Cinema de Animação criado e desenvolvido em caráter pioneiro pela Cinemateca do Museu Guido Viaro se desenvolve nas seguintes etapas:

1- Os orientadores da Cinemateca do Museu Guido Viaro colocam os professores a par do projeto através de um treinamento prático sobre os métodos adotados, sendo aplicado nos professores exatamente o mesmo esquema de trabalho que elas aplicarão com as crianças.

2- Os orientadores da Cinemateca do Museu Guido Viaro se dirigem à escola solicitante onde desenvolvem as seguintes atividades:

a) Com um projetor manual de 16 mm e filmes impressos, de preferência os usados na televisão. Onde, com uma rápida explicação sobre o uso do projetor e seu manuseio, com este trabalho, intuitivamente as crianças aprendem o que é realmente o filme: - Uma sucessão de fotografias das diversas fases de um movimento, que vai ser recomposto durante a projeção. São incentivadas a trabalhar a partir destas películas: pintam, riscam, desenham em cima dos mesmos, invertem a ordem das cenas, criando, dessa forma, filmes inteiramente (fazendo uso de uma coladeira).

b) Incentivados pelos resultados obtidos por esta primeira parte, onde através de seu próprio trabalho, apreendem as técnicas elementares do filme de animação, as crianças são estimuladas a realizarem seus próprios filmes de animação, individualmente ou em grupo. Para tanto é colocada a sua disposição um filmador super-8 e mesa de animação.

3- Os orientadores voltam à escola, a fim de projetar os filmes realizados pelos alunos, após sua revelação. Na projeção os alunos discutem o filme e passam a fazer outros. Nesta etapa as crianças passam a se interessar ainda mais pelos problemas técnicos, solicitando continuidade de informações. O aprendizado da criança não é, portanto, alcançado por meio de aulas convencionais e obrigatórias, mas através de suas próprias necessidades, como realizadores. A partir de então, aprofundam-se na técnica do filme de animação.

4- As crianças são incentivadas a realizarem filmes específicos para serem exibidos em outras escolas, integrando assim escolares e professores dos estabelecimentos de ensino de diferentes bairros da cidade⁴¹.

40 Boletim Informativo do Museu Guido Viaro, nº 1, s/d. Acervo Casa da Memória.

Em entrevista à revista *Veja*, Valêncio Xavier, coordenador do Projeto, declara que a intenção não era formar cineastas (em oposição aos cursos práticos oferecidos pela CMGV, voltados para adultos): “queremos abrir para as crianças novos campos de criatividade”⁴². A proposta de integrar as crianças no processo criativo do audiovisual opunha-se a um consumo passivo dos meios de comunicação de massa, promovido sem reflexão do impacto pedagógico. Dos primeiros contatos entre a CMGV e as escolas, com a solicitação de exibição de filmes infantis, observou-se como se dava a interação e a fruição das crianças.

Sua atenção estava centrada em outro ponto, também constatou-se que a televisão e outros meios de comunicação de massa ofereciam filmes sobre padrões diferentes; enquanto que as projeções da Cinemateca os filmes eram mais artísticos e educativos; e a criança não conseguiu se interessar por eles, mas, por outro lado quando passavam os filmes de super-heróis, Flinstones, Popeye e outros ela se mantinha atenta.

Para a Cinemateca do Museu Guido Viaro surgiu a seguinte pergunta – Por que promover estas sessões incentivando este tipo de filmes?

Havia outro problema – Quando feitas as projeções em bairros as crianças que não tinham televisão em casa se sentiam frustradas. Verificou-se então que o universo cultural da criança era diferente a respeito do cinema: Os filmes, na nossa concepção “recomendáveis” não eram cultivadas pela criança, em razão dos hábitos culturais criados pelos meios de comunicação de massa⁴³. (sic)

Num primeiro momento, o projeto aconteceu de modo experimental e sem maiores apoios financeiros; em 1979 efetivou-se a parceria com o MEC e o Departamento Educacional da Prefeitura de Curitiba. A verba de 360 mil cruzeiros permitiu, além da contratação de estagiários, a aquisição de materiais de consumo e equipamentos e a ampliação do atendimento às escolas. Em 1981 e 1982, novas verbas do MEC garantira a continuidade do projeto (STECZ, 2015, pp. 82-92). Segundo o levantamento feito por STECZ (2015, p. 89), entre 1979 e 1981 o Projeto realizou 338 filmes e envolveu 13900 crianças. Atividades foram desenvolvidas em 102 escolas e 8 creches, espalhadas por todas as regionais de Curitiba, exceto a Matriz. É provável que tenha se encerrado ainda em 1982, ano para o qual ainda há evidências de atividades, mas para o qual, segundo Stecz (2015, p. 111) não houve produção de relatório.

Inicialmente o Projeto ocorreu com poucos recursos, com a Cinemateca ainda com poucos equipamentos e insumos de cinema. Ao passar dos anos as verbas advindas do MEC permitiu o crescimento em abrangência de público e aquisição de novos

41 CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO. Projeto Criança e Cinema de Animação. Curitiba, 1979. Apud STECZ, 2015, pp. 106-107.

42 Cinema na escola. Em Curitiba, os colégios ensinam a filmar. Revista *Veja*, 01/09/1982. Acervo Hemeroteca da Cinemateca Brasileira. Pasta 319/1-14.

43 CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO. Projeto Criança e Cinema de Animação. Curitiba, 1980. Apud STECZ, 2015, pp. 94-95.

equipamentos que serviriam não apenas ao Projeto, mas também à Cinemateca de modo geral: “uma câmera 16 mm e outra câmera de super-8, negativos, uma moviola e equipamentos de iluminação, tendo inclusive verba para a revelação e contratação de mais estagiários” (STECZ, 2015, p. 109).

3.5 Adultos e Cinema de Animação

No contexto do Projeto Criança e Cinema de Animação, a Cinemateca produziu alguns curtas-metragens de animação feitos por adultos, notadamente em 1976, em parceria com o Instituto Goethe. Foram encontradas referências a cinco filmes: *Aranhol* (Álvaro Borges Jr.), *Poebum* (Luiz Antônio Guinski), *Passaróides* (Sérgio Niculitcheff e Ciro)⁴⁴ - estes três concorreram no Festival de Gramado -, *O Hominho* (Marquito), e *Dedos* (Luiz Rettamozo)⁴⁵. Destes, tivemos acesso a *Aranhol* e *Poebum*.

Sobre o filme de Rettamozo, outro título que encontramos é *Malcriação do mundo segundo por segundo, segundo eu, que utiliza a técnica de animação de massa de modelar, além de bonecos bunrako*⁴⁶, do Teatro de Bonecos Dadá⁴⁷. Segundo a reportagem de Francisco Alves dos Santos:

A história se baseia num princípio e é este princípio que vai movimentar a história e na afirmação de Rettamozo: “provar que a transformação ocorre a partir de um elemento transformador. Este elemento é o homem” Conforme sugere o título, o filme pretende ser uma interpretação “sui generis” do processo de criação. “Aliar uma experiência de desenho gráfico (cm o que trabalho), texto, teatro, história em quadrinhos e cinema”. Ele afirma ter-se inspirado também em passagens bíblicas e míticas, mas no filme elas aparecem de forma alegórica. “Deus no meu filme tem cara de mau. Mas só por recursos técnicos. Uma pessoa boazinha não dá forças. Agora um sujeito com cara de mau fazendo o papel de bonzinho, sim, dá forças”. “Toda pessoa boa é estranha”⁴⁸.

Rettamozo já possuía experiência no cinema com *Epilepsia eletrônica* (1975) e *Origem* (data desconhecida). Esteve na equipe do gaúcho *O susto eletrônico* (Alpheu Ney Godinho, 1969), premiado no Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil de 1969⁴⁹, e fez a abertura de *O Enigma* (Jorge Bostelmann, 1975), já citado neste trabalho, vencedor no I Festival da ETFPR. Ainda teve dois roteiros premiados no I Festival Nacional do Filme Superoito de 1973: *Curitiba Tempo Primeiro* e *Beijo*

44 “Com “Rainha Diaba” Cinemateca inicia o ano”. *Gazeta do Povo*, 08/01/1977 Acervo Casa da Memória, pasta Cinemateca de Curitiba – 1.

45 “Lazer”. *Diário do Paraná*, 2º Caderno, 15/02/1977.

46 *Bunrako* é uma técnica de teatro de bonecos característica do Japão.

47 “*O Boom da Animação*” Texto de Francisco Alves dos Santos. *Diário do Paraná*, 24/12/1976.

48 “*O Boom da Animação*” Texto de Francisco Alves dos Santos. *Diário do Paraná*, 24/12/1976.

49 Recebeu o oitavo prêmio, no valor de NCr\$2000. “*Vida...?*” ganha 1º prêmio do Festival JB de Cinema”. *Jornal do Brasil*, 08/11/1969.

Trincado, que ficaram em primeiro e terceiro lugar, respectivamente⁵⁰. Sua produção não se restringe aos citados, nem mesmo à área do cinema, sendo um reconhecido e prolífico artista visual, poeta, designer.

Segundo Francisco Alves dos Santos⁵¹, Álvaro Borges Jr. frequentou, em 1971, um curso na Biblioteca Pública do Paraná, onde aprendeu alguns elementos de animação, e aperfeiçoou-se ao trabalhar numa agência de publicidade. Borges Jr. declara que foi influenciado pelo filme *Submarino Amarelo* (George Dunning, 1968), uma animação musical em longa-metragem com a banda *The Beatles*

50 “O Boom da Animação” Texto de Francisco Alves dos Santos. Diário do Paraná, 24/12/1976.

51 “O Boom da Animação” Texto de Francisco Alves dos Santos. Diário do Paraná, 24/12/1976.

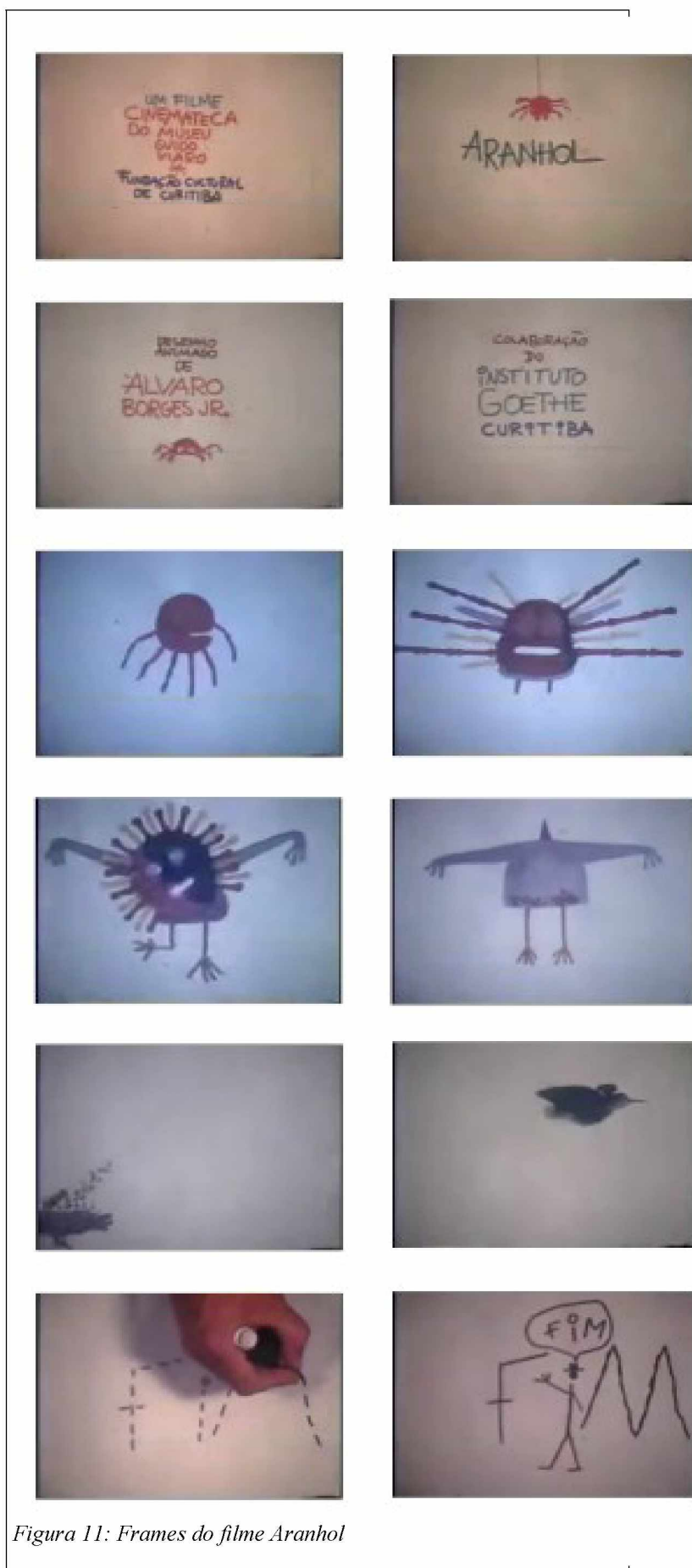


Figura 11: Frames do filme *Aranhol*



Figura 12: Frames do filme Poebum

3.5.1 Aranhol

*Aranhol*⁵² (Álvaro Borges Jr., 1976) é um curta-metragem sem som de apenas 40 segundos. É uma animação que trabalha com a mutação das formas coloridas sobre fundo branco. Os primeiros planos são dedicados aos créditos, que informam, em letras coloridas, que se trata de um filme da Cinemateca do Museu Guido Viaro e da Fundação Cultural de Curitiba chamado *Aranhol*, de Álvaro Borges Jr, numa colaboração com o Instituto Goethe. Um ponto de cor marrom cresce e desenvolve a forma de uma aranha, que diminui e aumenta numa repetição dos quadros. A aranha transforma-se numa ave, que troca de cabeça e realiza um movimento como de vôo, do centro da tela para o canto inferior esquerdo, onde sua forma degrada-se e recompõe-se na forma de outra ave, que voa em direção ao fora de quadro do lado direito. Surge gradualmente a palavra “fim” formada por pequenos traços descontínuo. Durante a escrita da letra M, uma mão segurando uma caneta surge escrevendo. Os pequenos traços são transformados em letras de traços contínuos, e o último movimento é a transformação da letra I em um boneco-palito acenando, somado a um balão de diálogo contendo novamente a palavra “fim”.

3.5.2 Poebum

O segundo filme ligado ao Projeto Criança e Cinema de Animação que tivemos acesso é *Poebum*⁵³, de Luiz Antônio Guinski, também uma animação do ano de 1976 e resultado de uma parceria de produção entre a CMGV e o Instituto Goethe. Não possui banda sonora e tem a duração de 1 minuto. Guinski, como é conhecido, é um artista visual, cartunista e participou da equipe editorial do jornal cultural *Nicolau* entre 1987 e 1989 na função de programador visual. Participou das Mostras do Desenho Brasileiro de 1983 a 1994 e do Salão Paranaense de 1992 e 1995 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021). A participação de Guinski em atividades da CMGV pode ser remontada às suas colaborações para a revista *Tela*, editada pelos sócios da Cinemateca em 1976⁵⁴. É creditado a ele a montagem do número 1 da revista, com duas tirinhas assinadas, enquanto que no número 0 é citado em “expediente”, também com duas tirinhas assinadas.

52 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CP59Hcsp3kk> acesso em 20/05/2021.

53 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OmfMLzxlEtK> acesso em 20/05/2021.

54 No acervo da Biblioteca Pública do Paraná encontramos dois volumes: nº 0, de maio de 1976, e nº 1, de setembro/outubro de 1976.

O pequeno filme foi finalizado em dezembro de 1976, sendo que seus desenhos já estavam prontos seis meses antes, e só foi realizado graças ao apoio do Instituto Goethe e da FCC. Guinski definiu-o como um “filme-teste”, uma primeira experiência na técnica de animação.⁵⁵

Poebum, semelhantemente a *Aranhol*, utiliza-se dos recursos da animação para trabalhar com a mutação das formas. O filme apresenta uma série de imagens ligadas a registros de violência, sobre as quais o artista compôs áreas de cores tremulantes.

Os créditos do filme indicam que se trata de uma colaboração do Instituto Cultural Brasileiro-Germânico – Instituto Goethe, seguido do título *Poebum* e do nome de Guinski como “criação e animação”. No plano do título, *Poebum*, a letra u possui uma estilização, como se sangue espalhado em torno da letra. Após alguns ‘ em preto, a tela se torna azul em tons diversos, como de manchas de pinceladas, de onde surge a imagem do que parece ser uma criança agonizante. A sequência seguinte é a de numerais de 5 até 0 que alternam entre contagem regressiva e progressiva, enquanto no lado direito do quadro a imagem de um soldado armado, apontando e atirando na direção do espectador. A noção de tiro se dá pela composição de uma mancha avermelhada com o centro branco, o que é reforçado pelo plano em que a tela branca é perfurada diversas vezes, revelando um homem vendado com os braços pra trás, num primeiro momento num desenho colorido, que é substituído por uma versão de linhas de contorno pretas contra o fundo branco, sobre a qual surgem cinco manchas vermelhas, como se o homem fosse alvejado por tiros. A próxima imagem a de um homem com as mãos levantadas em rendição, seguida da imagem de um garoto em posição semelhante. Justapõe-se a imagem de Hitler fazendo a saudação nazista, transformando-se em um círculo vermelho que se movimenta pelo quadro até cair na borda inferior e explodindo como uma bomba, cuja nuvem ergue-se e se transforma numa mão. A nuvem decompõe-se até se tornar uma cruz e uma letra f e a palavra fim, com uma caveira na letra i.

Notamos a escolha de Guinski por utilizar imagens de violência militar contra civis indefesos (famintos, vendados, rendidos) que remetem a traumas históricos como o nazismo, principalmente pela imagem que claramente associamos a Hitler e a famosa fotografia do garoto do Gueto de Varsóvia, símbolo do massacre perpetrado em 1943.

55 “*O Boom da Animação*” Texto de Francisco Alves dos Santos. Diário do Paraná, 24/12/1976. Segundo a reportagem de Francisco Alves dos Santos, *Poebum* teria ido ainda em dezembro de 1976 para o Rio de Janeiro para ser sonorizado. Entretanto, a versão a qual tivemos acesso não é sonorizada.

Tal imagem, de autoria desconhecida, compõe o chamado Relatório Stroop⁵⁶, junto com uma série de fotografias que registram a supressão da revolta dos moradores do gueto. Trata-se de um registro de atos de violência como documento oficial de Estado.

Dado o momento histórico de sua produção, pode-se supor que *Poebum*, por meio de uma ponte temporal de associação entre imagens e contexto, seja uma crítica ao regime ditatorial brasileiro, em plena ação em 1976, ano de produção do filme. O recurso formal utilizado por Guinski, de transformação de uma imagem em outra, denota continuidade dos atos de violência. Os momentos finais do filme, na sequência da bomba que explode e forma uma mão em gesto ofensivo, remete a um sentido de negação e rebeldia contra a violência representada pelo totalitarismo.

Encontramos a mesma mão-bomba de *Poebum* em outro contexto, como tirinha ilustrando a revista *Tela* nº 0, de maio de 1976. Uma sequência de seis quadros, idênticos aos do filme, somados ao texto “Para Metro, Fox, Warner, Columbia, Paramount, Condor, etc, com amor... (a) cinema nacional”. São nomes de grandes estúdios de cinema de Hollywood, considerados, muitas vezes, nocivos por conta de seu esquema de distribuição e publicidade, que deixa pouco espaço para o cinema nacional.



Figura 13: Tirinha de Guinski com imagens presentes em *Poebum*. Fonte: Revista *Tela*, nº0, maio de 1976. Acervo Biblioteca Pública do Paraná

56 Disponível em https://pamiec.pl/ftp/ilustracje/Raport_STROOPA.pdf Acesso em 20/05/2021.

3.6 Parcerias de Valêncio Xavier

Além de coordenar a Cinemateca entre 1975 e 1982, Valêncio envolveu-se diretamente na produção de alguns filmes. Destacaremos aqui duas obras: *A Visita do Velho Senhor*⁵⁷ (Ozualdo Candeias, 1976) e *Carta a Fellini* (Valêncio Xavier, 1979), ambas ligadas a cursos ministrados na CMGV, respectivamente por Candeias e Noilton Nunes.

3.6.1 Ozualdo Candeias e A visita do velho senhor

Ozualdo Candeias ministrou o Curso de Operador de Câmera entre 3 e 12 de junho de 1976, auxiliado pelo fotógrafo Jack Pires, da Fundação Cultural de Curitiba⁵⁸. Segundo nota publicada no Diário do Paraná⁵⁹, “as aulas serão ministradas às 20 horas e aos sábados e domingos no período da manhã”, mediante pagamento de Cr\$100,00 para sócios e Cr\$150,00 para não sócios⁶⁰. As aulas eram práticas e não se requeria experiência prévia dos alunos, que tiveram à disposição “câmeras profissionais, sendo um curso ideal para alunos de comunicação e jornalismo, cineastas amadores, profissionais que pretendam reciclar seus conhecimentos, superoitistas, fotógrafos que desejam passar para o cinema”⁶¹. O texto publicado no jornal Diário da Tarde⁶², sem autoria identificada, ressalta Candeias como um diretor reconhecido pela crítica, que já havia feito alguns filmes, como *A margem*, *Meu nome é Tonho*, *A herança* e *Caçada sangrenta*, além de possuir experiência como fotógrafo e operador de câmera para outros diretores.

No dia seguinte ao provável fim do curso, uma declaração do Diário do Paraná⁶³ anuncia a intenção de Candeias de filmar *A Visita do Velho Senhor*. Na semana seguinte, em 20 de junho, já temos a notícia⁶⁴ de que o filme já estava sendo produzido por Candeias e Xavier no Centro de Criatividade de Curitiba, contando ainda com Narciso Assumpção na assistência de direção e José Maria Santos como ator. Em 28 daquele mês era anunciado o fim das gravações e a apresentação, em setembro, na

57 *A visita do velho senhor*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VJf4rQyCBfg> Acesso em 30/05/2021.

58 “Cinematografia, segundo a arte de Ozualdo Candeias” Diário da Tarde, 27/05/1976.

59 “Cursos e Concursos”. Diário do Paraná, 28/05/1976. P. 6.

60 “En passant...” Diário do Paraná, 30/05/1976. P. 6

61 “Cinematografia, segundo a arte de Ozualdo Candeias” Diário da Tarde, 27/05/1976.

62 “Cinematografia, segundo a arte de Ozualdo Candeias” Diário da Tarde, 27/05/1976.

63 Diário do Paraná, 13/06/1976. P. 6

64 Diário do Paraná, 20/06/1976. P. 11.

“Jornada de Curta Metragem de Salvador” (V Jornada Brasileira de Curta-metragem)⁶⁵. Ressalta-se, ainda que o filme foi “produzido e dirigido” pela dupla Candeias e Xavier, Nelson Santos era o diretor de produção e que José Maria Santos e Marlene Araújo eram os atores. A pequena nota é ilustrada por uma fotografia da equipe:



Figura 14: Equipe do filme *A visita do velho senhor*. Fonte: *Diário do Paraná*, 28/06/1976

Conforme anunciado no mês de junho, *A visita do velho senhor* foi inscrito na V Jornada Brasileira de Curta-metragem. Marilú Silveira, em sua coluna no Diário do Paraná de primeiro de setembro⁶⁶, identifica que outro filme paranaense foi selecionado: *A lenda dos crustáceos*, de José Augusto Iwersen; na comissão de seleção e premiação do festival, outro nome paranaense: Francisco Alves dos Santos, identificado como coordenador da CMGV. O festival ocorreu entre 8 e 17 de setembro, com o filme de Iwersen ganhando o prêmio de melhor ficção (MELO, 2016, p. 138). *A visita do velho senhor* foi anunciado na programação⁶⁷, mas houve uma tentativa da

65 “A visita” *Diário do Paraná*, 28/06/1976. P. 6

66 “A Visita e A Lenda”. *Diário do Paraná*, 01/09/1976.

67 “V Jornada Brasileira de Curta Metragem”. *Diário do Paraná*, 10/09/1976.

censura de proibir sua exibição, o qual foi “liberado dias antes ao início do certame”, segundo Francisco Alves dos Santos, e dividiu o júri, que acabou premiando o filme de Iwersen,⁶⁸. Ainda segundo Santos, que acompanhou o festival pela comissão de seleção e premiação, o filme foi “o mais aplaudido da Jornada” e recebeu crítica positiva de Pola Vartuck. Publicado em O Estado de São Paulo, o texto de Vartuck, identificando a direção do filme como apenas de Candeias, afirma: “nesse filme curto, o consagrado diretor de “A Margem”, “A Herança” e “Meu Nome é Tonho” mostra que a originalidade e a força personalíssima do seu expressivo talento não se limitam à realização de longas-metragens”⁶⁹.

Francisco Alves dos Santos destaca que *A visita do velho senhor* não sofreu com a censura apenas na V Jornada Brasileira de Curta-metragem. A própria edição do conto gráfico de Poty Lazzarotto na revista Panorama⁷⁰ enfrentou problemas. As gravações do filme também foram afetadas: a direção do Teatro Guaíra, que já havia entrado em acordo com a produção, criou empecilhos para a equipe gravar no local, atitude que Santos atribui à “natureza do filme”⁷¹. A alternativa encontrada pela equipe foi utilizar como locação o Centro de Criatividade de Curitiba⁷².

Ao compararmos o filme de Candeias com os desenhos de Poty Lazzarotto, notamos que o diálogo não se dá apenas na narrativa, mas também na composição das cenas. Os desenhos originais conduzem a encenação, numa relação próxima daquela exercida pelo *storyboard* como estudo de *mise-en-scene*.

O conto gráfico de Poty é uma sequência de quinze litografias que foram publicadas na revista Panorama. Narra a visita de um homem a uma prostituta que termina no assassinato da mulher. O único texto que acompanha o conto é o título, também litografado. Na edição da revista, é antecedido por um breve texto introdutório de Valêncio Xavier, que ressalta a autonomia das imagens frente a necessidade de um texto narrativo tradicional:

Não adianta discutir com o “velho” Poty, o cara é teimoso como uma mula. Pra mim, A VISITA DO VELHO SENHOR é um conto contado em imagens e ponto final. Seus desenhos narram uma estória bem bolada, aparentemente linear mas cheia de caminhos, convidando o leitor (ou vedor?) a neles

68 “*A visita do velho senhor*”. Diário do Paraná, 02/09/1977.

69 “*Cinema culturalista versus cinema de arte*”. O Estado de São Paulo, 26/09/1976.

70 Consultamos uma digitalização do conto disponibilizada na rede social Facebook por João Antonio Buhner em 13 de abril de 2021. Disponível em <<https://www.facebook.com/joaoantonio.buhner/posts/pfbid06gxLu9V3DpP1MKsDCdFscE3XjHWtSn1HKj7NB8NiPqU6ihNhCiSkyANY2qsC5ZNml>> Acesso em 21/05/2021.

71 “*A visita do velho senhor*”. Diário do Paraná, 02/09/1977.

72 Diário do Paraná, 20/06/1976. P. 11.

participar, rearmando e reinterpretando a aparente simplicidade das imagens/texto. É um conto perfeito, mas Poty, com uma humildade exasperante, insiste que são “imagens à espera de um texto”, que “alguém precisa escrever o t-e-x-t-o” e coisa e loisa... Não liguem pra ele: leiam, vejam este conto digno de antologia que é A VISITA DO VELHO SENHOR. E por falar nisso, o que PANORAMA publica neste encarte especial são, em tamanho menor, os desenhos originais para uma série de 15 litografias lançadas em edição limitada. E eu brigo com seja lá quem ousar colocar texto nestes desenhos: Ouviu bem, Poty?⁷³

Poty Lazzaroto produziu diversas ilustrações de obras literárias, notadamente para a editora José Olympio⁷⁴. Esses trabalhos, intimamente ligados à narrativa textual, divergem de *A visita do velho senhor* na medida em que o conjunto de imagens produzem a narrativa independentemente da palavra. Como nota Cassiana Lacerda Carollo, há uma “direção narrativa” nas obras de Poty, e define-o como um “ilustrador leitor” (CAROLLO, 1988, p, 16).

O filme foi gravado em película 35mm, PB, com duração de 13 minutos⁷⁵. Inicia-se com os créditos, distribuídos em nove planos, cada qual com um texto e uma ilustração de Poty; a transição entre os planos se dá em movimentos para a esquerda, revelando o pano seguinte. Na banda sonora, uma música melancólica de piano e órgão. A segunda sequência é composta de planos que também fazem a transição da direita para a esquerda. Uma moldura fixa preta sobrepõe doze fotografias em preto e branco, onde o fundo branco anula a profundidade das cenas. A série de fotografias consiste na encenação das gravuras, semelhante a um *shooting board*. A imagem é turva, como se vista através de um vidro texturizado. Esses dois elementos, a moldura e a textura de vidro sugerem a visualização de um *voyeur*, que observa a cena entre prostituta e cliente. Esta sequência têm na banda sonora uma narração, um depoimento de uma prostituta, que descreve situações de sua vida, como o pai violento, o sentimento de angústia, as tentativas de suicídio, o contato com os clientes, além de cantar e xingar alguém que a insulta.

73 “*A visita do velho senhor*”. Panorama,. Disponível em <https://www.facebook.com/aqcsp/posts/arte-de-potynapoleon-potyguara-lazzarotto-curitiba-pr-1924-idem-1998-gravador-/3937207466356818/> Acesso em 21/05/2021.

74 Sobre os trabalhos de Poty Lazzarotto para a editora José Olympio, cf. CASTRO, 2017.

75 Informações coletadas da base de dados Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p> Acesso em 30/05/2021.



Figura 15: A visita do velho senhor. Fonte: Revista Panorama e filme



Figura 16: A visita do velho senhor. Fonte: Revista Panorama e filme



Figura 17: A visita do velho senhor. Fonte: Revista Panorama e filme

A terceira sequência, a mais longa de todas, é a encenação livre dos atores no cenário, sem a textura e o emolduramento presentes da sequência anterior. A narração da prostituta continua, sem interrupção por outra fonte sonora. O filme assume uma linguagem naturalista e realista. Enquanto a prostituta se prepara, o cliente aguarda do lado de fora do quarto. O encontro é marcado por uma tensão entre os dois: ela, constrangida; ele, de chapéu e óculos escuros, é sério. Num ato contraditório de castidade numa situação de prostituição, a mulher cobre com um pano uma iconografia religiosa em sua mesa de cabeceira, para então dar continuidade a relação com o homem. Ambos nus, aproximam-se. Ele tem em suas mãos uma navalha, demonstrando a premeditação de assassinar a prostituta, que não hesita nem resiste à violência iminente. O homem mata-a com uma navalhada no pescoço, levanta-se e limpa a arma do crime numa bacia com água, enquanto a câmera recua e mostra a mulher morta sobre a cama. Novamente vestido, o homem dirige-se à porta, enquanto a mulher, ensanguentada, está a seu lado, numa despedida; ela lhe dá as costas e afasta-se,

enquanto o assassino observa-a. Enquanto isso, a voz narradora canta “não posso viver, mamãe...”. Do lado de fora, numa montagem de *raccord* de olhar, o assassino troca olhares com ele mesmo. Surge a cartela de texto e ilustração indicando o fim, enquanto ouve-se os passos do homem indo embora.

Longos plano de câmera na mão evidenciam as expressões faciais com aproximações e movimentos em torno dos personagens. O cenário é minimalista, contendo apenas os elementos estritamente necessários à narrativa. Essa economia narrativa é, antes de ser que possa ser considerada pobre, é extremamente eficaz e dialoga com as litografias de Poty, muito limpas, sem elementos definidores do ambiente como textura de pisos e paredes, ou mesmo na ausência de cores. A aceitação da morte ecoa no depoimento que ouvimos, de caráter muito documental (não nos parece ser um texto interpretado por uma atriz), que confidencia a angústia, a violência e as condições submetida à prostituta. Sissi Valente Pereira identifica uma ligação entre as 19 tentativas de suicídio do depoimento com a morta que se despede do cliente na porta do quarto:

Ele, que carrega nas mãos uma navalha, aparentemente (ou realmente) assassina a prostituta ao final do encontro. Ela aparece morta e ensanguentada em cima da cama enquanto ele lava sua navalha numa bacia. Porém, quando o homem, já vestido, deixa o quarto, a moça, ainda ensanguentada, está de pé na despedida, talvez numa alusão às 19 tentativas (frustradas) de suicídio relatadas pela prostituta da gravação que acompanha o filme e também, inevitavelmente, numa alusão aos mortos de *A Margem*, que também se levantam (PEREIRA, 2019, p. 57).

Pereira identifica ainda um diálogo com outras peças da filmografia de Candeias:

O filme apresenta o encontro do casal num quarto de hotel e estas cenas, de certa forma, têm correspondência com várias outras ao longo da filmografia de Candeias: há cenas de encontros entre homens e mulheres em hotéis em *Aopção*, *Meu nome é Tonho*, e *Manelão*, por exemplo, sempre com um estilo bastante característico, como enquadramentos incomuns, detalhes não convencionais dos corpos e uma poética na composição das imagens que transita entre o erotismo e a crueza. A estranha narração que acompanha todo o curta-metragem é uma espécie de depoimento (possivelmente real) de uma prostituta, que fala das dificuldades de sua vida e das justificativas pelas quais ela recorreu à prostituição, por sobrevivência. A misteriosa mulher da narração fala também de suas 19 tentativas de suicídio, enquanto, ao final do curta, a mulher da imagem é simbolicamente assassinada pelo homem que a visita, que se utiliza de uma navalha para cortar-lhe a garganta e os seios. Ela se levanta após sua suposta morte, numa correspondência com as mortes reais/simbólicas dos personagens de *A Margem* (PEREIRA, 2019, p. 31).

3.6.2 Noilton Nunes, Sensibilize-se e Atenção realidade

Outra experiência cinematográfica de Valêncio Xavier que consideramos importante é *Carta a Fellini*, realizado em meados de 1979 e teve como equipe os alunos do curso oferecido pela CMGV ministrado por Noilton Nunes, que também integrou a equipe. O curso foi um evento marcante que teve grandes desdobramentos, com a criação da ABD-PR e formação de cineastas de carreiras consolidadas.

O curso prático de direção e câmera foi inicialmente anunciado para ocorrer entre 15 e 30 de março de 1979 e já previa a realização de um documentário pelos alunos⁷⁶. Por ser intensivo, em período integral⁷⁷, a Cinemateca atendeu a diversos pedidos e transferiu-o para o mês de julho, entre os dias 15 e 30, no período de férias estudantis. Foram disponibilizadas quinze vagas, ao custo de Cr\$500,00. Segundo o *Diário do Paraná*:

Os alunos receberão noções de roteiro, câmera, fotografia, montagem, produção e filmagem em som direto. Terão ao seu dispor câmeras em 16mm, negativos, gravador, Nagra (para filmagem em som direto), moviola, etc, além da orientação técnica necessária. Durante o curso os alunos farão um filme documentário em 16mm, colorido. Por ser um curso altamente profissional, os primeiros cinco dias serão empregados na aprendizagem das noções básicas, na elaboração do roteiro, etc, e os restantes 10 dias para as filmagens e processamento final⁷⁸.

Foram identificados quatro filmes ligados ao curso de Noilton Nunes: o já citado *Carta a Fellini*, (dir. Valêncio Xavier), *Sensibilize-se e Atenção realidade*, ambos creditados como direção coletiva, e *Sonhos*, um projeto de Valêncio Xavier que não foi finalizado⁷⁹. *Sensibilize-se* é um documentário sobre Guido Viaro, pintor e educador artístico italiano radicado em Curitiba e homenageado pelo museu que leva seu nome. Pelo que interpretamos das fontes, seria o único filme a ser feito pelos alunos do curso; *Sensibilize-se* foi feito por iniciativa dos alunos e apoiado pela Cinemateca e por Noilton Nunes⁸⁰. Conforme entrevista dada ao *Correio de Notícias*, Nunes

76 “Até dia 24, o curso de montagem cinematográfica”. *Correio de Notícias*, 21/02/1979.

77 “Noilton chega dia 2”. *Correio de Notícias*, 27/03/1979.

78 “O renomado diretor brasileiro Noilton Nunes...” *Diário do Paraná*, 06/07/1979.

79 Segundo José Roberto Braga Portella em comentário durante a banca de defesa desta tese, em 14 de setembro de 2022, *Sonhos* seria um documentário de entrevistas. A equipe de filmagem ia a bairros operários no final da madrugada; ao observar uma casa com luz acesa, batiam à porta e perguntavam ao morador qual foi seu sonho naquela noite: uma espécie de alusão aos “sonhos da classe trabalhadora”. Tratava-se de um projeto pessoal de Valêncio Xavier, que contou com alunos do curso de Noilton Nunes. O filme nunca foi finalizado. Como não temos outras referências a este filme além do depoimento de Portella, integrante da equipe, optamos por citá-lo apenas nesta nota e não no corpo do texto.

80 “Anistia à “Leucemia””. *Correio de Notícias*, 26/07/1979.

priorizava a liberdade criativa e a sensibilidade dos alunos, limitando-se a fornecer instruções básicas do fazer cinema.

Cinema, para ele, é totalmente sensibilidade, argumentando que o som, a fotografia, um fato, toda a vida é sensibilidade: “para fazer cinema é preciso sensibilidade à flor da pele, basta isso, o resto vem por si”. Para reforçar, o título do curso desenvolvido na Cinemateca é “Sensibilize-se”⁸¹.



81 “Anistia à “Leucemia””. Correio de Notícias, 26/07/1979.

Sobre *Sensibilize-se*⁸², Francisco Alves dos Santos informa, em texto para o *Diário do Paraná*⁸³, que havia uma sinalização da possibilidade de ser ampliado de 16mm para 35mm e ser distribuído pela Embrafilme. O documentário traça uma análise da trajetória de Guido Viaro, nome constante no dia-a-dia da Cinemateca:

Falando do filme sobre Guido Viaro, os alunos disseram que o trabalho permitiu uma outra visão do pintor paranaense, “o Viaro humanista, empreendedor, educador e de consciência social acentuada”. Eles disseram que as exposições feitas dos seus quadros não nos mostram esta personalidade do pintor. Para descobri-la é preciso estudar Viaro, entrevistar pessoas que conviveram com ele, buscar a sua identidade. Foi isso que os alunos tentaram⁸⁴.

O depoimento e a realização do documentário demonstram uma integração entre a memória de Guido Viaro, presente no Museu e em suas obras, e os depoimentos colhidos, notadamente de Wilson Martins⁸⁵, num movimento de compreender melhor quem foi a figura destaque do Museu e sua importância. Ainda segundo Francisco Alves dos Santos, *Sensibilize-se* aborda a biografia de Viaro desde sua vida na Itália fascista e a vinda para o Brasil no período do Estado Novo, bem como seu impacto nas artes paranaenses e na educação (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 22).

*Atenção realidade*⁸⁶, caracterizado por Francisco Alves dos Santos como um documentário com “tom experimental” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 22), relaciona aspectos sociais contraditórios da cidade e critica a alienação, que vai da não compreensão da miséria que se vive até o escapismo da classe média. Segundo Urban, “era o retrato da perspectiva daquele grupo sobre os anseios e desilusões da vida em Curitiba naqueles tempos” (URBAN, 2021, p. 57).

Conforme reportagem de Santos:

“O que nos interessa é aquilo que é duro de ver”, diz Berenice Mendes, Determinado momento, o filme mostra uma mulher que trabalha no lixão diz que gosta daquilo, que é bom, divertido trabalhar ali. “Esta pessoa se encontra em alto grau de alienação, não tem consciência do subemprego, da exploração de que é vítima”. Mas há outras formas de alienação e a discoteque é uma delas, segundo os alunos. Por isso fizeram questão de rodar uma seqüência no Flash. “Todo mundo está ali junto, dançando, mas

82 Segundo a base de dados *Filmografia Brasileira*, *Sensibilize-se* possui dez minutos de duração. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> Acesso em 14/06/2021.

83 “O cinema desmistificado”. *Diário do Paraná*, 03/08/1979.

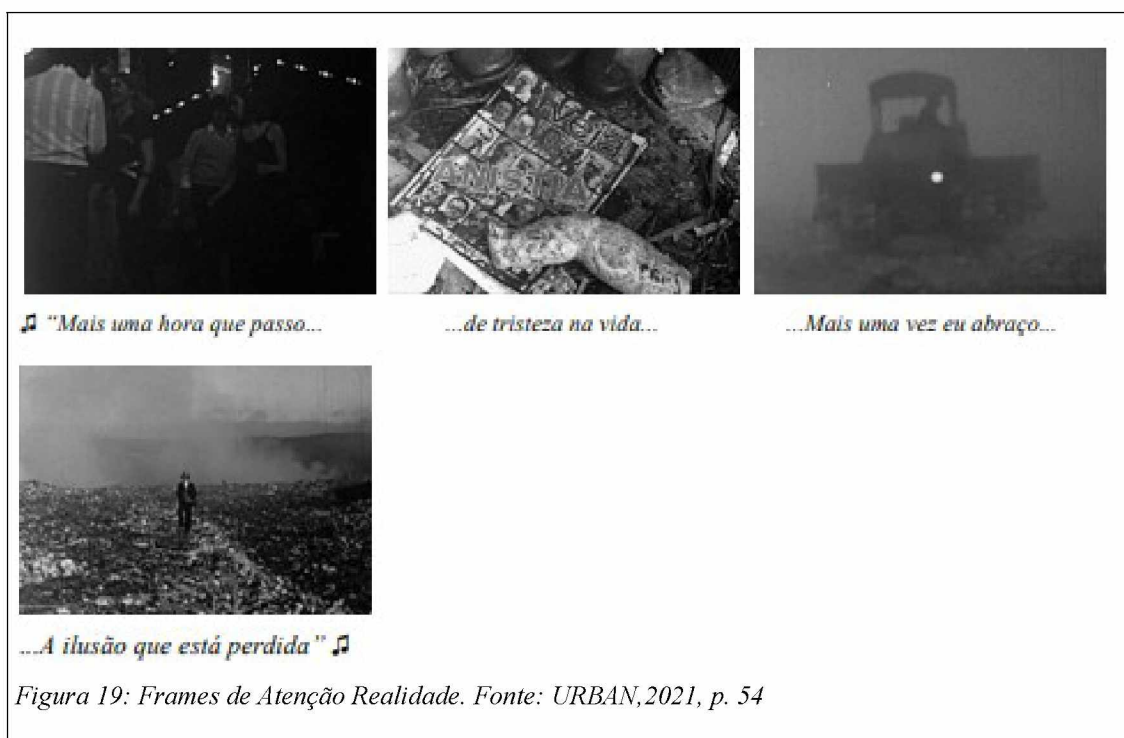
84 “O cinema desmistificado”. *Diário do Paraná*, 03/08/1979.

85 “Anistia à “Leucemia””. *Correio de Notícias*, 26/07/1979.

86 Segundo a base de dados *Filmografia Brasileira*, *Atenção Realidade* possui doze minutos de duração. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> Acesso em 14/06/2021.

muito automaticamente. Não há contato humano. É uma espécie de narcótico também. Você dança quatro horas e não pensa em nada”. [...] Os alunos alertam para a necessidade de uma diferenciação entre a discoteque e a mulher no lixão. “Enquanto aquela é uma alienação privilegiada, esta é por questão de sobrevivência”. Com relação ao Clube Operário, eles dizem haver aí muita naturalidade, conde dançam velhos e novos, sem preconceito nenhum. Ao contrário do que se diz, “aí há muito mais pureza que na discoteque”⁸⁷

A equipe creditada ao filme é: Lu Rufalco (direção de produção), Berenice Mendes (direção), Noilton Nunes (direção de fotografia), José Roberto Braga Portella (direção de som) e Pedro Merege (montagem)⁸⁸.



87 “O cinema desmistificado”. Diário do Paraná, 03/08/1979.

88 Base de dados *Filmografia Brasileira*. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> Acesso em 14/06/2021.

3.6.2.1 Carta a Fellini

Carta a Fellini trata-se de um filme híbrido com linguagem experimental, realizado sob encomenda do então prefeito Jaime Lerner. A ideia era realizar um filme-convite para Federico Fellini visitar Curitiba. Lerner Solicita a Valêncio Xavier, que aproveita o contexto do curso de Noilton Nunes para filmar. Regina Celia da Cruz, em sua tese sobre Valêncio Xavier, identifica com mais precisão o surgimento da proposta do filme. Em entrevista à pesquisadora, Constantino Viaro afirma:

Eu me lembro que morreu Nino Rota, que era o grande... compositor do Fellini, né? Morreu [...], e nós conversando lá, e... “que tal se a gente pedir...” estava falando com o Jaime Lerner, “que tal se a gente fizesse uma praça, uma pracinha, uma rua, com o nome do Nino Rota?” Porque ele foi um gênio da música, ele fazia música pro Fellini [...] É uma figuraça! E... aí, pô, o Jaime topou, né. Então ele: “mas como é que a gente vai? Pô, meu, vamos fazer um filme”, tinha uma graninha lá pra comprar material e tal. [...] aí eu acho que a ideia foi do próprio Valêncio de fazer o filme pra convidar o Fellini pra inauguração da praça. (VIARO, 2016 apud CRUZ, 2019, p. 145).

Outra versão do surgimento da ideia para o filme, relatada por Jaime Lerner, é de que teria partido de Aramis Millarch (FRANÇA, 2021, p. 138)

A ideia de inaugurar um logadouro público em homenagem a Nino Rota não se concretizou, mas o filme-convite foi realizado, ainda que seu objetivo inicial, de mostrá-lo a Federico Fellini, também foi frustrado, conforme relato de Constantino Viaro:

O Jaime [Lerner] ia pra Itália. “Então, leva o filme pro Fellini”, pôs no bolso e levou, né. Só que ele não conseguiu fazer contato com ninguém lá e acabou ... pondo no bolso e... e não conseguiu mais, não conseguiu entregar pra ninguém, pra- pra- nem pro Fellini. [...] Nem a praça, porque era pra ele inaugurar, acabou... parou... Como ele não conseguiu fazer nada, nem... levar, nem entregar lá, tal. (VIARO, 2016 apud CRUZ, 2019, p. 146).

Já a pesquisa de Ana Claudia Camila Veiga França aponta, com base em depoimento de Lerner e de artigo de Aramis Millarch⁸⁹, que Franco Giglio ficou encarregado de contatar Fellini numa viagem à Itália (FRANÇA, 2021, p. 139).

Valêncio Xavier, tento a missão de criar um filme sob encomenda, subverte possíveis expectativas de que se tornasse uma propaganda oficial alinhada aos discursos sobre a *cidade modelo*. O que poderia ser um filme “chapa branca” se tornou um registro único da cidade, um olhar sobre o povo e sua cultura que poderia ser

89 “Os irmãos Taviani em Curitiba para uma mostra retrospectiva” O Estado do Paraná, 27/08/1989. Disponível em <https://www.millarch.org/artigo/os-irmaos-taviani-em-curitiba-para-uma-mostra-retrospectiva> acesso em 15/06/2021.

deixado de lado mas que ganharam destaque. Em entrevista a Hugo Mengarelli, Xavier pondera sobre a produção do filme e o receio de que *Carta a Fellini* pudesse trazer consequências negativas:

- Em certa oportunidade você me falou que o filme "... Fellini", foi algo realizado mais por obrigação, que por própria necessidade sua. Você pensa o mesmo agora?

VX: Eu penso a mesma coisa. "Caro Fellini" foi um filme de encomenda, eu não queria fazer. Propus para várias pessoas do curso que Noilton Nunes estava realizando na época aqui na Cinemateca e ninguém conseguiu bolar nada; e como tinha aceitado a realização como diretor da Cinemateca, decidi filmar. Não é um filme que teria feito por livre e espontânea vontade, no entanto, o que gosto demais do filme, e que deve servir de exemplo para os que realizaram o curso que fizemos com a Secretaria de Cultura e Esportes e Embrafilme, é que em nenhum momento, o fato de estar realizando um filme por encomenda, me tolheu ou podou minhas asinhas. Quem me conhece pode dizer que "... Fellini" é um filme meu, que estou aí dentro e que tem uma liberdade que acho importante para qualquer manifestação artística. O filme foi feito às corridas, em quatro dias. Quando chegava em casa, depois de filmar, não conseguia dormir pensando que Jaime Lerner não gostaria do filme. Pensando até que podia ser o fim da Cinemateca. Mas em nenhum momento pensei em fazer uma coisa fácil, tipo Jean Manzon ou Amaral Neto, etc.

- E Jaime Lerner gostou do "Caro Fellini"?

VX: Gostou demais. Tem pessoas que podem não gostar, como já disse, mas em geral de uma forma ou outra todo mundo gosta, justamente pela liberdade que o mesmo transmite. [...] "Caro Fellini" só é visto pelo povão porque é bastante mostrado, e curtido por ele; no entanto a "intelligentzia", os donos do poder cultural, só passa a reconhecer o valor cultural de uma coisa no momento em que esse valor é aceito e endeusado lá fora. O que aconteceu também com Dalton Trevisan."⁹⁰

Aproximadamente dois meses depois das gravações os três filmes do curso de Noilton Nunes estrearam na Cinemateca, em 29 de setembro de 1979⁹¹. Temos a notícia de que *Atenção Realidade* e *Carta a Fellini* foram exibidos, juntamente com *A margem do Belém* (Francisco Alves dos Santos), *Catadores* (Homero de Carvalho) e *Sonata de Natal* (Pedro Merege Filho), na mostra *Curitiba vista pelos seus cineastas*, que circulou pelos bairros da cidade⁹².

A equipe, constituída pelos alunos do curso de Noilton Nunes, foi: Vilma Cabral/Nogueira⁹³ e Mauro Antonieto (assistência de direção), Luiz Henrique de Almeida, Fernando Westphalen e Pedro Merege Filho (assistência de fotografia), Maria de Lourdes Rufalco, Marilis Serur e Dirceu Guimarães Brito (produção), José Roberto Portella e Clara Satiko Kano (som), Luiz Henrique de Almeida e Valêncio Xavier

90 "Valêncio Xavier". *Gazeta do Povo*, 23/11/1980. Disponível na Hemeroteca da Biblioteca Pública do Paraná, pasta Cinemateca Curitiba.

91 "Carta a Fellini" *Correio de Notícias*, 29/09/1979.

92 "Filmes sobre a cidade". *Correio de Notícias*, 02/04/1980.

93 Segundo aponta França (2021, p. 262), Vilma Nogueira e Vilma Cabral são a mesma pessoa.

(montagem), Paulo Roberto Domingos (fotografia de cena) e Belenda (artes). Algumas pessoas do elenco: Irmãos Queirolo, do tradicional circo curitibano, Franco Giglio, professor Sanders (o mágico), Roaldo dos Anjos, Lucimara Souza (a menina), Conjunto Samba e Seresta, Oswaldo Martins (música)⁹⁴.

Segundo França (2021, p. 138), que reconstituiu algumas memórias de Berenice Mendes e Vilma Nogueira:

Berenice Mendes conta que Valêncio Xavier escreveu o argumento e assinou a direção mas o grupo todo participava da escritura e da produção das cenas, “o Valêncio dirigiu, mas nós que produzimos!”. Vilma Nogueira tem uma recordação semelhante do processo de realização do filme, que teve muitas tomadas pelas ruas da cidade e poucos rolos de negativo à disposição, o que impedia que as cenas fossem rodadas muitas vezes, “tinha que fazer aquela coisa, assim, fazer uma tomadinha, eram coisas rápidas, pequenas” (FRANÇA, 2021, p. 135).

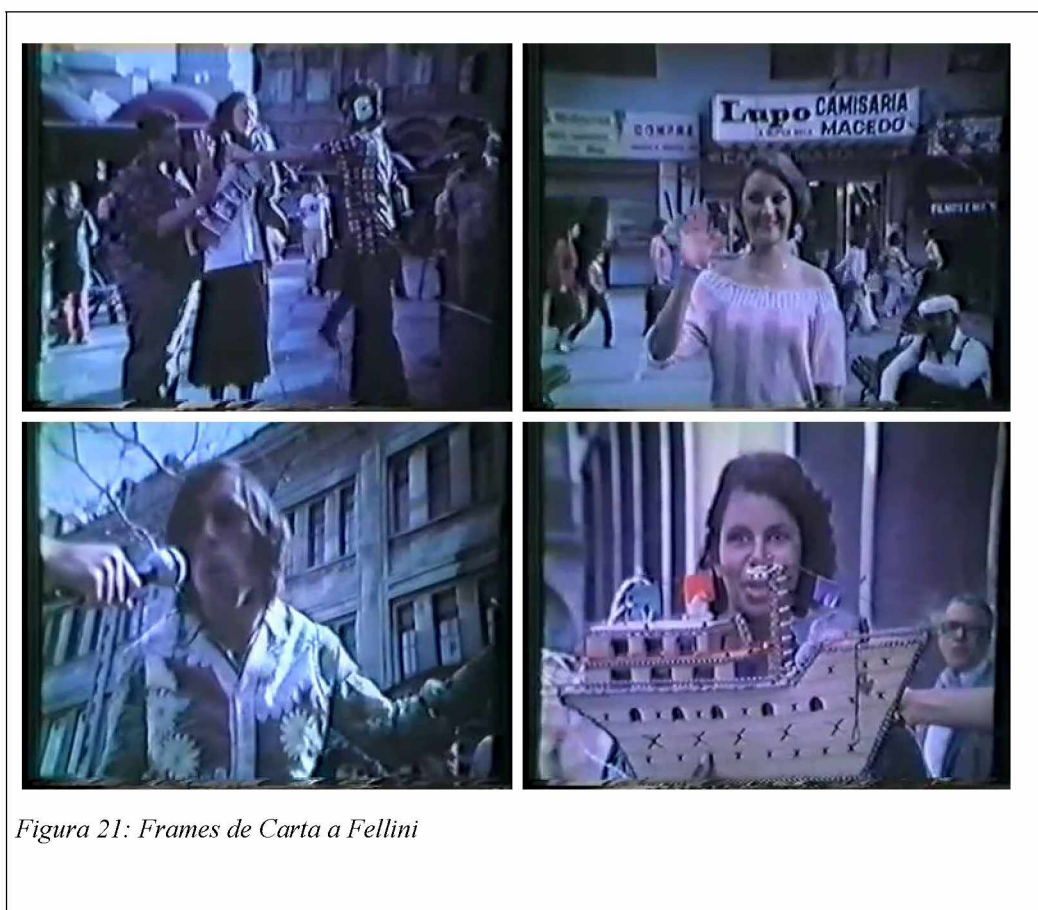


Figura 21: Frames de Carta a Fellini

Carta a Fellini, filmado em película 16mm colorida, possui 11 minutos e 21 segundos de duração e é classificado como uma obra de não ficção pela base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, mesmo tendo concorrido e vencido na

94 “Carta a Fellini” Correio de Notícias, 29/09/1979.

categoria de melhor ficção da IX Jornada Brasileira de Curta Metragem, em 1980⁹⁵. Consideramos que se trata de uma obra híbrida entre ficção e documental, resultando numa narrativa experimental em que não há uma delimitação clara entre os dois gêneros cinematográficos.

O filme inicia-se com um tom mais ficcional. Uma menina está num ateliê de bonecos, sentada à mesa, próxima a uma senhora trabalhando numa máquina de costura. Sob a luz de uma vela, a garota escreve uma carta: “Caro signore Fellini”, título pelo qual o filme também é conhecido. Um assobio chama pela garota, que atente a porta. Na banda sonora, um narrador anuncia: “brevemente neste luxuoso cinema um filme para você, totalmente filmado na mais bela cidade do mundo”. O filme passa, então, a mostrar diversos locais da cidade, alternando entre encenações de atores e registros de caráter documental, como de uma banda tocando na sacada de um prédio e transeuntes, ou registros de performances e interações conduzidas, como o próprio Valêncio Xavier em quadro pedindo para uma mulher mandar beijos para a câmera, o técnico de som captando os sons de pássaros feitos pelo artista de rua, ou o depoimento de uma mulher que vende miniaturas de barcos.

Uma característica marcante é o uso de cartelas de texto em italiano, sobrepostos com a voz do narrador citando uma tradução livre em português, criando blocos temáticos. São temas encontrados no filme anunciado pelo narrador, e exemplificado com algumas cenas. Por exemplo, há uma sequência sobre “Sexo, erotismo, ritos bárbaros, mágica e magia”, segundo o narrador. Nela são mostrados um truque de mágica, um terreiro de umbanda, esculturas religiosas, provavelmente da loja “Umbanda Center”, o culto a Maria Bueno, um beijo apaixonado e um baile de forró. Na banda sonora ouvimos um ponto de umbanda, um canto católico e um forró. Os elementos de fé são justapostos de modo a conferir um sentido de diversidade de crenças, culminando com uma subversão, com a mulher comicamente implorando pela interseção de Maria Bueno para que conseguisse um marido, enquanto que em outro plano um pequeno garoto urina próximo ao túmulo da santa curitibana.

95 Base de dados Filmografia Brasileira. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#> Acesso em 21/06/2021.

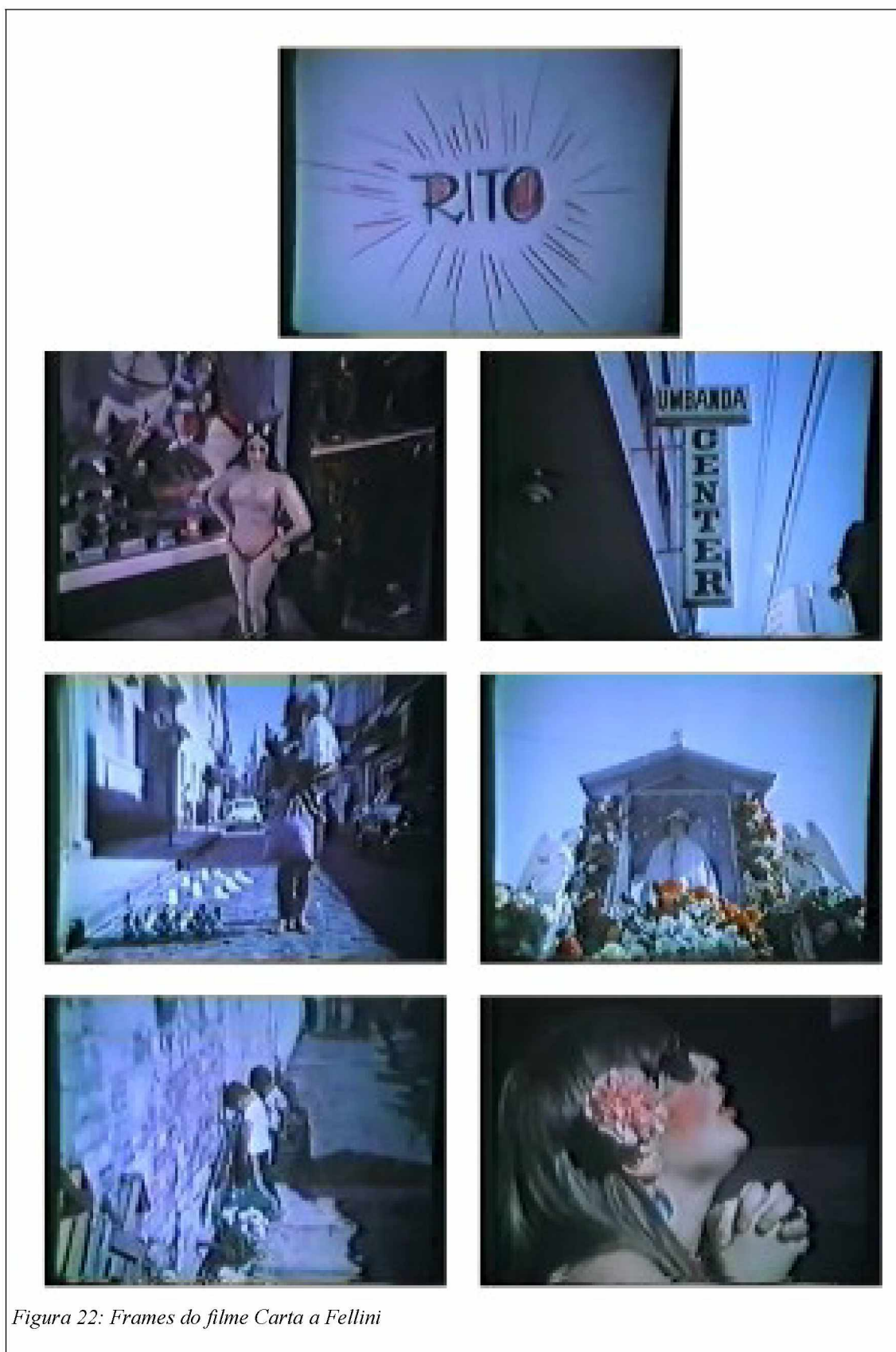


Figura 22: Frames do filme Carta a Fellini

3.6.3 Criação da ABD-PR

A incipiente atividade cinematográfica curitibana chamou atenção de Noilton Nunes. Durante o curso, incentivou os alunos a organizarem no Paraná uma seção da Associação Brasileira de Documentaristas, visando a organização dos cineastas para reivindicar enquanto classe apoio governamental.

Noilton quer ver a Cinemateca de Curitiba em atividade constante e não consegue conceber porque aqui não se desenvolve um movimento frequente em termos de cinema e argumenta: “No Brasil inteiro existem apenas três cinematecas, a do Rio, a de São Paulo, e a de Curitiba. Por isso mesmo esta cidade deveria ser um pólo cinematográfico. Só não existe porque não tem grupo forçando a barra para que um pólo pinte, afinal a Embrafilme está incentivando e financiando grupos da Bahia, São Paulo e Pernambuco, além do Rio. Uma das minhas funções é justamente levantar a questão da necessidade de se formar um grupo batalhando pelo cinema, para que seja criada aqui, uma seção da Associação Brasileira de Documentaristas”. Na opinião de Noilton, depois que se fortalecesse a ABD em Curitiba, os convênios entre governo estadual e Embrafilme seriam facilitados, para a produção dos próprios filmes locais. Automaticamente ocorreria descentralização, além da democratização da produção cinematográfica⁹⁶.

Rafael Urban identifica que grande parte da primeira diretoria da ABD-PR foi aluna do curso de Noilton Nunes, aos quais se soma Francisco Alves dos Santos:

Dos 19 membros da diretoria inicial da ABD Paraná, sete estavam entre os 15 alunos do curso com Noilton: além de Mendes, Rufalco e Portella, Westphalen, Antonieto, Bellenda e Merege. Este viria a ser um montador e realizador de destaque dessa geração. No recorte de gênero, apesar do mando da mulheres, o grupo tinha uma maioria de homens, treze, e seis mulheres, quase todos brancos (URBAN 2021, p. 65).

Como veremos adiante, além de representar a classe em suas reivindicações por apoio estatal à produção cinematográfica local, a ABD-PR promoveu mostras e interferiu favoravelmente por seus associados, como no caso do festival de Super-8 do CEFET-PR de 1979.

3.7 Homero de Carvalho

3.7.1 Catadores, 1977

Homero Teixeira de Carvalho, nascido em Bagé em 1955, destacou-se entre os jovens da Geração Cinemateca por seus filmes documentários e atuação pela ABD-PR. Inicialmente estudantes de Letras na UFPR, migrou para o curso de Jornalismo, onde se formou (SANTOS, 2005, p. 52; BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO

⁹⁶ “Anistia à “Leucemia”. Correio de Notícias, 26/07/1979.

MARTINS, 1996, P. 20). Frequentando a CMGV desde o início, tornou-se seu funcionário e já em 1976 o enviou para Salvador a fim de frequentar um curso de cinema realizado pelo Instituto Goethe, pela ABD e pela Universidade Federal da Bahia, com duração de quatro meses. No curso, especializou-se em montagem e fotografia⁹⁷. Quando retornou a Curitiba, iniciou a produção de *Catadores*⁹⁸, que seria uma “tese” para o próximo curso que faria em Salvador⁹⁹. Homero de Carvalho contou como trabalho de Paulo Koehler na fotografia¹⁰⁰. O documentário foi assim descrito por Francisco Alves dos Santos:

O filme de estréia de Homero foi “Catadores” (1977), com argumento de Valmor Marcelino e fotografia de Paulo Koehler sobre os que sobreviviam da coleta de papel em Curitiba, mas fazendo ver a sua necessidade de organização tendo em vista fortalecerem-se diante da figura do intermediário que ficava com a maior parte dos ganhos (SANTOS, 2005, p. 52).

Em “Catadores”, curta 16mm¹⁰¹, documentário, ele aborda os desvalidos sobreviventes do lixo em Curitiba. O ponto de enfoque não diz respeito apenas a este trabalho marginal, mas também aos intermediários, isto é, aos que se dedicam à exploração do subemprego (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, P. 20).

Catadores parece ter demorado vários meses para ser concluído. A primeira notícia que localizamos sobre o filme data de dezembro de 1976¹⁰², e reaparece apenas em novembro de 1977, quando *Por exemplo, Caxundé* foi premiado no festival do Jornal do Brasil e é mencionado que *Catadores* havia acabado de ser finalizado¹⁰³. Foi exibido na VII Jornada Brasileira do Curta-metragem, em setembro de 1978, não sendo premiado¹⁰⁴. Nesse festival foram exibidos outros paranaenses¹⁰⁵, como *Sempre engraxando*, de Peter Lorenzo, *Foi pena q...*, das Irmãs Wagner, e *Cidade, cenário de encontro*¹⁰⁶, de Jaime Lerner e Eloy Zanetti¹⁰⁷.

97 “O boom da animação”. Diário do Paraná, 24/12/1976.

98 Algumas fontes citam o filme *Cata papéis* (“Persona Noilton Nunes” Correio de Notícias, 19/09/1978). Deduzimos tratar-se do mesmo filme.

99 “O boom da animação”. Diário do Paraná, 24/12/1976.

100 “Cinco filmes paranaenses no Festival JB” Diário do Paraná, 21/10/1979.

101 Francisco Alves dos Santos cita que *Catadores* é em 16mm, assim como a Base de Dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. Já o verbete referente a Homero Teixeira de Carvalho e ao filme em SILVA NETO (2017, p. 415 e 96) informa que a bitola é Super-8.

102 “O boom da animação”. Diário do Paraná, 24/12/1976.

103 “Caxundé vence festival do JB” Diário do Paraná, 27/11/1977.

104 “Persona Noilton Nunes” Correio de Notícias, 19/09/1978.

105 Há uma indicação de que *A visita do velho senhor*, apensar de ter concorrido no ano anterior, foi exibido também na Jornada de 1978. Correio de Notícias, 07/09/1978.

106 Segundo a base de dados Filmografia Brasileira, o nome do filme é *Cidade, cenário de encontro*, e a direção é creditada apenas a Eloy Zanetti.

107 Correio de Notícias, 07/09/1978.

Em Curitiba, *Catadores* teve uma carreira significativa, sendo exibido diversas vezes. Segundo nosso levantamento de fontes, após a exibição na VII Jornada Brasileira do Curta-metragem citada anteriormente, o filme iniciou suas exibições em sua terra natal. Em 12 de outubro de 1978 foi programado na *Mostra Novos Filmes Paranaenses*, na CMGV, junto a *Foi pena q...*, das Irmãs Wagner, *Cidade, cenário de encontro*, de Jaime Lerner e Eloy Zanetti, e curtas do projeto Criança e o Cinema de Animação¹⁰⁸. Trata-se de uma mostra com os filmes paranaenses exibidos no mês anterior na VII Jornada, com exceção de *Sempre engraxando*, de Peter Lorenzo¹⁰⁹.

Outra projeção na Cinemateca ocorreu na *Mostra Cinema e Trabalho*, coordenada por Walmor Marcelino e organizada em conjunto com o Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas e Materiais Elétricos e a ABD-PR, e ocorreu entre 03 e 05 de maio de 1979¹¹⁰. Estava prevista a visita de João Batista de Andrade, mas que por um contratempo não pôde vir a Curitiba¹¹¹. Andrade havia recentemente registrado o movimento trabalhador do ABC Paulista, que resultou nos documentários *Greve e Trabalhadores: presente!*, assim como Homero de Carvalho filmou as movimentações de primeiro de maio daquele mesmo ano de 1979, numa situação similar ao *Trabalhadores: presente!*. Além de *Catadores*, também foram exibidos *Acidente de trabalho* (Renato Tapajós, 1977), *Pau para toda obra* (Reinaldo Volpato e Augusto Sevá, 1977), *Fim de semana* (Renato Tapajós, 1976), *Ônibus e pedreira* (João Batista de Andrade, 1973), *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1972), *Favela* (Federação Paulista de Cineclubes), *Mangue versus metrô* (Aron Feldman, 1976), *Domingo em construção* (Wagner Carvalho, 1977), *Perguntas de amor* (Reinaldo Volpato, 1978)¹¹², *Cabo Sul* (Lúcio Aguiar e José Nelson), *Restos* (João Batista de Andrade, 1975) e *Libertários* (Lauro Escorel, 1976)¹¹³. *Cabo Sul*, *Restos* e *Catadores* possuem em comum a temática do lixo como meio de sobrevivência.

Ainda em 1979 *Catadores* foi exibido na sede da ABD-PR em primeiro de setembro, ao lado de *Curitiba, uma experiência em planejamento urbano* (Sylvio Back, 1974), *Um corte de arte* (José de Anchieta, 1973), *Pátria Redimida* (João Batista Groff,

108 “*Filmes paranaenses*” Diário do Paraná, 10/10/1978.

109 Interpretamos que é possível que *Sempre engraxando* tenha sido exibido, apesar da ausência da informação na fonte, mas não excluímos a possibilidade de que por algum motivo foi excluído da programação.

110 “*Metalúrgicos do ABC*” Correio de Notícias, 03/05/1979.

111 “*É o trabalho de cada um*” Correio de Notícias, 05/05/1979.

112 “*É o trabalho de cada um*” Correio de Notícias, 05/05/1979.

113 “*Catadores*” Correio de Notícias, 06/05/1979.

1930), *Foi pena q...* (Irmãs Wagner, 1978) e *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1961)¹¹⁴.

Em 1980 a CMGV organizou em parceria com a Associação Difusora de Treinamento e Projetos Pedagógicos e ABD-PR a mostra itinerante *Curitiba vista pelos seus cineastas*, que em março e abril percorreu diversos bairros da cidade. Compunha a mostra os filmes *A margem do Belém* (Francisco Alves dos Santos), *Carta a Fellini*, (Valêncio Xavier, 1979), *Atenção realidade* (direção coletiva, 1979), *Catadores* (Homero de Carvalho, 1977) e *Sonata de Natal* (Pedro Merege Filho). Num período de duas semanas, com exibições iniciando entre 20h e 20h30 em locais como salões paroquiais, a mostra percorreu os seguintes bairros e vilas: Vilas São Pedro e Hauer (23/03/1980)¹¹⁵, Vilas Ipiranga e Araçá (24/03/1980), Vilas Guáira e Parolin (25/03/1980)¹¹⁶, vilas Piratini e Nossa Senhora das Graças (26/03/1980)¹¹⁷, Conjunto Parigot de Souza (27/03/1980)¹¹⁸, Vilas São Pedro e Esmeralda (28/03/1980)¹¹⁹, Capão Raso e Vila Feliz (30/03/1980)¹²⁰, Vila Sandra (01/04/1980), Boqueirão e Vila Nossa Senhora da Paz (02/04/1980)¹²¹. Ocorreu, ainda, uma sessão na Cinemateca no dia 31 de março¹²².

Outra projeção de *Catadores* foi no seminário *A República Federal da Alemanha refletida no seu documentário e o filme documentário paranaense*, numa parceria entre a CMGV e o Instituto Goethe, que realizou-se ente os dias 4 e 7 de maio de 1981¹²³. Foi coordenado por Pedro Jungman, portoalegrense radicado na Alemanha e “formado em sociologia, comunicação e jornalismo pelas universidades de Munique e Hamburgo”¹²⁴. Os filmes alemães foram: *A vida cotidiana de uma equipe de futebol*, *Entretanto despertamos* e *Mulheres aprendem ofícios masculinos*¹²⁵; os filmes paranaenses: *Cannendyu* (Sylvio Back), *Catadores* (Homero de Carvalho, 1977), *Mané da Paz*, *fabricante de viola* (Celso Luck, 1979), *Aluminosa espera do apocalypse*

114 “Documentários na sede da ABD” Diário do Paraná, 01/09/1979.

115 “Filmes sobre a cidade” Correio de Notícias, 23/03/1980.

116 “Filmes sobre a cidade” Correio de Notícias, 25/03/1980.

117 “Filmes sobre a cidade” Correio de Notícias, 26/03/1980.

118 “Filmes sobre a cidade” Correio de Notícias, 27/03/1980.

119 “Filmes sobre a cidade” Correio de Notícias, 28/03/1980.

120 “Filmes sobre a cidade” Correio de Notícias, 30/03/1980.

121 “Filmes sobre a cidade” Correio de Notícias, 01/04/1980.

122 “Aniversário da cidade com mostra de cinema [...]” Correio de Notícias, 15/03/1980.

123 “Alemão é tema de seminário” Diário do Paraná, 25/04/1981.

124 “Seminário sobre cinema tem inscrições na Cinemateca” Diário do Paraná, 30/04/1981.

125 A fonte não lista todos os filmes.

(Fernando Severo, Peter Lorenzo, Rui Vezzano, 1979). Os realizadores paranaenses integraram os debates do seminário.

Por fim, no dia 16 de setembro de 1981 a mostra *Curitiba e seus problemas sócio-urbanos* reuniu novamente *A margem do Belém* (Francisco Alves dos Santos), *Atenção realidade* (direção coletiva, 1979), *Curitiba, uma experiência em planejamento urbano* (Sylvio Back, 1979) e *Catadores* (Homero de Carvalho, 1977)¹²⁶.

3.7.2 Por exemplo, Caxundé, 1977

O anteriormente citado curso de cinema que Homero de Carvalho frequentou em Salvador contou com a participação de diversos professores renomados, como Jean-Claude Bernardet (roteiro para documentário e história do cinema) e Peter Przygodda, montador de filmes do jovem cinema alemão, além de José Mauro (câmera) e José Prade (som direto)¹²⁷. Segundo levantamento de Izabel de Fátima Cruz Melo,

dentre os alunos foi possível listar os seguintes nomes: Antonio Cury, Eduardo Cabrera, Fernando Belens, Homero Teixeira¹²⁸, Maria Edna Oliveira, Pola Ribeiro, Antonio Carlos Vasconcelos Catela, Lindinalva Silva Rubim, Jair Fernandes de Moura e Romero Azevedo. Destes, como informam as entrevistas com Guido Araújo e Fernando Belens concedidas à autora, 9 eram baianos, 1 paraibano, 1 paranaense e 1 uruguaio (MELO, 2018, p. 61).

Segundo entrevista de Homero de Carvalho ao jornal Correio de Notícias, *Por exemplo: Caxundé*, documentário em 16mm realizado no curso, teria sido dirigido por três pessoas: Eduardo Cabrera (uruguaio), Romero Azevedo (paraibano) e o próprio Homero, “os únicos de fora que participavam do curso”¹²⁹. Já a base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira lista sete nomes: Antonio Cury, Eduardo Cabrera, Fernando Belens, Homero Teixeira, Maria Edna Oliveira, Paulo Oliveira e Romero Azevêdo.

Sobre o filme, Francisco Alves dos Santos resume a temática:

Caxundé é um pobre lugarejo de Salvador cujos moradores estão ameaçados de expulsão e até por determinação oficial. Inconformados, os favelados alegam suas razões que sensibilizam pela falta de recursos e marginalização. Utilizando-se de depoimentos e de imagens ousadas, o filme mostra em

126 “Cinemateca” Diário do Paraná, 15/09/1981.

127 “Caxundé é documento” Correio de Notícias, 30/11/1977.

128 Notamos que é comum que, na atribuição dos nomes da equipe de direção de *Por exemplo: Caxundé*, seja grafado “Homero Teixeira”, e não “Homero Teixeira de Carvalho” ou “Homero de Carvalho”, como é mais conhecido no contexto da Cinemateca do Museu Guido Viaro e do cinema curitibano. Tal fato pode gerar um desencontro de informações, que aqui buscamos sanar.

129 “Caxundé é documento” Correio de Notícias, 30/11/1977.

linguagem direta o universo deprimente deste bairro que se afigura como uma das maiores contradições sociais da chamada capital turística do país¹³⁰

Homero de Carvalho, na citada entrevista, assim o descreve:

É sobre as áreas desocupadas que existem em Salvador. Elas são invadidas por famílias que não podem conseguir um terreno e constroem suas casas nestes locais. Depois de um certo tempo aparecem pessoas que se dizem proprietários da terra e querem expulsar os moradores. No caso de Caxundé, o interesse é imobiliário. A cidade vai se expandindo e absorvendo essas áreas. Esses ditos proprietários usam de violência e a população do Bairro se organiza e reage.

O então prefeito de Salvador, Jorge Hage, que depois foi demitido, disse uma frase que aparece no final do filme: “Salvador é uma grande invasão”. Nós tentamos mostrar uma parcela dessa invasão. Caxundé é um caso particular, mas que é generalizado¹³¹.

Tendo vencido no Festival de Cinema de Curta Metragem do Jornal do Brasil em 1977, o filme recebeu um prêmio de 6 mil cruzeiros, que foi doado aos moradores de Caxundé para custearem sua luta¹³².

Em Curitiba, *Caxundé* foi exibido algumas vezes na CMGV. Em 10 de outubro de 1977 foi programado numa sessão com outros filmes vindos da VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem daquele ano: *Um a um* (Sérgio Muniz, 1977), *Cajaíba* (Tuna Espinheira, 1977), *Pinto vem aí* (Olney São Paulo, 1977), *Olha o rapa* (João Carlos Otta, 1977) e *Boi de reis* (Manfredo Caldas, 1977)¹³³. Outra projeção ocorreu em 07 de janeiro de 1978, após vencer no Festival de Curta Metragem do Jornal do Brasil, em novembro de 1977¹³⁴.

3.7.3 Um dia na Oficina, 1978

A terceira experiência de Homero de Carvalho na direção foi com o curta-metragem em super-8 *Um dia na Oficina*, de 1978, em codireção com César Machado¹³⁵. Trata-se de um documentário sobre a pré-escola Oficina, em Curitiba, que foi alvo da operação Pequeno Príncipe, naquele mesmo ano de 1978, cujo objetivo foi prender professoras e professores de educação infantil sob a acusação de subversão e

130 “Premiados da Bahia, ‘O Predileto’ e ‘Xica da Silva’” Diário do Paraná, 10/10/1977.

131 “Caxundé é documento” Correio de Notícias, 30/11/1977.

132 “Dinheiro para Caxundé” Correio de Notícias, 06/12/1977.

133 “Premiados da Bahia, ‘O Predileto’ e ‘Xica da Silva’” Diário do Paraná, 10/10/1977. A fonte cita que foram filmes premiados no festival, mas contrapondo com a pesquisa de MELO (2016, p. 139), temos que os premiados foram *Um a um* (Sérgio Muniz, 1977), *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1977), *Acidentes de trabalho* (Renato Tapajós, 1977), *Cajaíba* (Tuna Espinheira, 1977) e *Abílio matou Pascoal* (Paulo Roberto Ribeiro, 1977).

134 “Filme corajoso” Diário do Paraná, 07/01/1978.

135 “Cinemateca” Diário do Paraná, 01/12/1978.

doutrinação marxista de crianças¹³⁶. Foi inscrito na IV Mostra Nacional do Filme Superoito, organizada pela Escola Técnica Federal do Paraná, e que ocorreu entre os dias 7 e 11 de novembro de 1978¹³⁷. No dia 10 do mês seguinte, foi exibido na Cinemateca na *Mostra novos cineastas paranaenses*, numa sessão com *Até quando?* (Elizabeth Karam, 1978), *Ele* (Alberto Melnechucky, 1978), *Anna Carolina* e *Museu Guido Viaro* (Francisco Alves dos Santos, 1978)¹³⁸.

3.7.4 Palavra de ordem, 1979

O feriado do dia do trabalho de 1979 em Curitiba foi notícia nos jornais curitibanos não apenas pela festa oficial, organizada pelo Sindicato dos Empregados no Comércio Hoteleiro, Sindicato dos Empregados no Comércio em Curitiba, Sindicato dos Bancários e Federação dos Trabalhadores da Agricultura, em parceria com a Delegacia Regional do Trabalho no estádio do Colorado¹³⁹ na Vila Capanema¹⁴⁰, mas por outra manifestação, independente, realizada na Vila Nossa Senhora da Luz¹⁴¹. A festa na Vila Capanema, tendo um caráter oficial e alinhado com o governo, pode ser considerada como despolitizada, no sentido de não evidenciar os atritos entre classe operária e empresariado. Contou com apresentações circenses dos Irmãos Queirolo, sorteio de bicicletas, distribuição de doces, um jogo de futebol do torneio intersindical e apresentação da banda de fanfarra do CEFET-PR¹⁴². O jornal *Correio de Notícias* descreve o evento:

Além do delegado do Trabalho e líderes sindicais, nenhum político ou administrador público foi ao estádio. A comemoração foi normal, sem protocolo ou discurso. O público contentou-se com os prêmios sorteados e as balas distribuídas às crianças. Quando a fome bateu, os presentes foram obrigados a adquirir lanches dos ambulantes. Um cachorro quente, uma vina e um pão d'água – foi vendido a Cr\$ 15,00. Churro a Cr\$8,00. Pipoca a Cr\$ 10,00¹⁴³.

136 Sobre a operação Pequeno Príncipe, conferir a dissertação de José dos Santos de Abreu, intitulada “Operação Pequeno Príncipe: a ação da polícia política no combate à doutrinação comunista nas pré-escolas Oficina e Oca (Curitiba, 1978)” (ABREU, 2015). Há também o documentário de Valêncio Xavier, *Os onze de Curitiba, todos nós* (1995).

137 “*Mostra da Escola Técnica: 100 mil em prêmios*” *Diário do Paraná*, 19/10/1978.

138 “*Programação*” *Diário do Paraná*, 28/11/1978.

139 Time de futebol que se tornou o Paraná Clube em 1989.

140 Vila Capanema é a região dos entornos do estádio Durival de Brito. É próxima ao centro de Curitiba, caracterizada desde então por ser favelizada. Atualmente o bairro chama-se Jardim Botânico.

141 Bairro criado para abrigar trabalhadores das empresas instaladas na Cidade Industrial de Curitiba. Primeira experiência de programas de habitação social no Brasil, logo seu projeto mostrou-se ineficaz em garantir equipamentos urbanos como escolas, postos de saúde e transporte coletivo e tornou-se foco de violência e pobreza. Localiza-se na região oeste da cidade.

142 “*Festejar e respirar mais aliviado*” *Correio de Notícias*, 02/05/1979.

143 “*Festejar e respirar mais aliviado*” *Correio de Notícias*, 02/05/1979.



Figura 23: Gravação de *Palavra de Ordem*. Fonte: "Cinco filmes paranaenses no JB". *Diário do Paraná*, 21/10/1979

A manifestação na Vila Nossa Senhora da Luz foi criticada pelo general Adalberto Massa, delegado do Trabalho, como sendo um movimento ilegítimo, pois não foi organizada pelos sindicatos¹⁴⁴. Foi um ato que engrossou as vozes de insatisfação contra o dirigismo estatal sobre os sindicatos, no fluxo impulsionado pelas grandes greves de metalúrgicos do ABC Paulista. Homero de Carvalho registrou a manifestação no documentário *Palavra de Ordem*, com o apoio de Alberto Melnechuky e Peter Lorenzo na fotografia¹⁴⁵. Francisco Alves dos Santos comenta sobre o filme:

"Palavra de Ordem", curta 16mm, documentário, por sua vez intensifica a discussão sobre as relações de trabalho, esboçada no filme anterior [*Catadores*]. Documenta a comemoração de 1º de maio de 1979 em Curitiba. Tratava-se de uma manifestação popular histórica. Naquele ano, lideranças trabalhistas em Curitiba, não suportando mais a humilhação das proibições que a ditadura militar impunha às organizações sindicais, decidem pela comemoração. Essa concentração popular, que ocorreu na Vila Nossa Senhora da Luz, periferia pobre da cidade de Curitiba, representou um fato novo para a causa operária, pelo menos no Paraná, naquele momento, libertando os trabalhadores de um conformismo que, por intimidação patronal, persistia no sindicalismo local, quando em São Paulo as

144 "Festejar e respirar mais aliviado" *Correio de Notícias*, 02/05/1979.

145 "Cinco filmes paranaenses no Festival JB". *Diário do Paraná*, 21/10/1979.

mobilizações já tinham ganhado as ruas, nas greves do ABC. Essa comemoração a que se atém “Palavra de Ordem” assumirá foro de verdadeiro movimento, e terá papel decisivo no processo de conscientização e de posicionamento da sociedade local com vistas à redemocratização do País. Ao contrário da comemoração oficial, patrocinada pelo governo, a concentração popular na Vila Nossa Senhora da Luz assume caráter reivindicatório, não só quanto à melhoria salarial e de condições de trabalho, mas também quanto às prerrogativas da cidadania, amordaçadas pela ditadura. “Palavra de Ordem” constitui imagens-documentos de um momento inusitado da determinação operária em Curitiba (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, P. 21).

No mês seguinte, no dia 10 de julho, era anunciado um concurso de cartazes para *Palavra de Ordem*¹⁴⁶. Promovido pela Fundação Cultural de Curitiba e pelo Clube de Criação do Paraná, o concurso premiaria com dinheiro três obras, e o júri seria composto por artistas plásticos e pessoas ligadas ao cinema e à publicidade. Segundo nota publicada no *Correio de Notícias*:

O vencedor receberá um prêmio de cinco mil cruzeiros. O segundo classificado, três mil e o terceiro, dois mil. Artistas plásticos, diretores de arte e estudantes de Comunicação Visual em atividade no Paraná podem concorrer. Cada um poderá inscrever até três trabalhos a cores ou preto-e-branco, com 65x90cm, em cartolina, usando um pseudônimo. Em envelope à parte, o candidato colocará seu nome completo, endereço, telefone, pseudônimo usado, número do CPF e de sua Carteira de Identidade. Até o dia 31 próximo os trabalhos serão recebidos na sede da Fundação Cultural. No cartaz, obrigatoriamente, devem constar: Palavra de Ordem, Documentário de Homero de Carvalho, As manifestações de 1º de maio em Curitiba. A comissão julgadora será formada por artistas plásticos e pessoas ligadas ao cinema e à propaganda. O julgamento será realizado no dia 1º de agosto¹⁴⁷.

É curioso o fato de que em apenas um mês já se tenha lançado tal concurso. Identificamos que na sessão de lançamento do concurso foi projetado o copião do filme, uma versão montada da película para ser trabalhada na moviola no processo inicial de edição. Ou seja, o filme foi exibido numa etapa inicial da pós-produção, um material muito cru, provavelmente ainda sem a sincronização de som. A projeção do material não finalizado “para servir de motivação de ideias aos que desejem participar do concurso”¹⁴⁸. O resultado, segundo o regulamento, seria divulgado em 01 de agosto de 1979¹⁴⁹, e cerca de vinte propostas foram inscritas¹⁵⁰.

O concurso de cartazes foi lançado junto do evento “O cartaz nacional em questão”, no dia 28 de junho de 1979, que trouxe José Monserrat Filho, “jornalista do

146 “*Conheça o cinema português*” *Correio de Notícias*, 10/06/1979.

147 “*Conheça o cinema português*” *Correio de Notícias*, 10/06/1979.

148 “*Nacionalização, mesmo que tardia*” *Diário do Paraná*, 28/06/1979.

149 “*Concurso*” *Diário do Paraná*, 15/07/1979

150 “*Estou com a lei e não abro*” *Diário do Paraná*, 19/08/1979.

Pasquim, poeta e publicitário”¹⁵¹ para o debate sobre a proposta de nacionalização da produção de cartazes de filmes estrangeiros. Ocorreu também uma exposição de cartazes de cinema, antigos e contemporâneos¹⁵².

O debate sobre a nacionalização dos cartazes ecoava uma demanda de artistas gráficos, ilustradores e publicitários. Os filmes estrangeiros circulavam no Brasil com os cartazes originais, muitas vezes nem mesmo impressos em nosso país. Nos Estados Unidos e em alguns países da Europa havia então a obrigatoriedade da circulação de cartazes produzidos no país em que seria exibido¹⁵³. A ideia, defendida pelo Clube de Criação do Rio de Janeiro, se tornou lei em 1979¹⁵⁴, somando-se à obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem brasileiro para cada longa estrangeiro e a reserva de uma quantidade mínima de dias para longas brasileiros. Segundo reportagem de Francisco Alves dos Santos:

Um dos ilustradores que manifestaram contentamento pela nova lei aprovada pelo Senado, projeto do deputado carioca J. G. de Araujo Jorge, foi o paulista Gilberto Marchi Ferreira, autor dos cartazes, dentre outros, de “Aleluia Gretchen”, do paranaense Silvio Back, e “Batalha dos Guararapes”, de Paulo Thiago. Para Marchi a lei é uma das coisas mais importantes que aconteceram nos últimos tempos para os profissionais de sua área. “Porque amplia o mercado de trabalho. Hoje o ilustrador só faz cartazes para filmes nacionais. Com a possibilidade de criar também para os filmes estrangeiros, o mercado se amplia e muita gente terá oportunidade de fazer trabalhos realmente criativos e mais compensadores”, disse¹⁵⁵.

Em entrevista ao Diário do Paraná, a ilustradora Cacilda Machado afirma também a capacidade criativa dos artistas gráficos brasileiros, que podem concorrer em pé de igualdade com os estrangeiros. Sobre o concurso para *Palavra de Ordem*, discorre:

Ela achou importante a promoção do concurso de cartaz no Paraná – “isto dá chance dos novos poderem mostrar seu talento” – porém tem restrições a fazer quanto ao valor dos prêmios. “A forma de pagar pouco é forma de desestimular”, diz. “Deve haver gente de talento em Curitiba que não quis concorrer por causa do valor dos prêmios. Não sei as condições das entidades que o promoveram. E capaz até que o patrocínio destes prêmios foi conseguido a duras penas, mas mesmo assim acho desestimulante. Acho que a retribuição deve ser justa pelo trabalho”¹⁵⁶.

151 “Cartaz nacional” Correio de Notícias, 28/06/1979.

152 “Vez também para o cartaz” Correio de Notícias, 19/06/1979.

153 “Nacionalização, mesmo que tardia” Diário do Paraná, 28/06/1979.

154 “Estou com a lei e não abro” Diário do Paraná, 19/08/1979.

155 “Nacionalização, mesmo que tardia” Diário do Paraná, 28/06/1979.

156 “Estou com a lei e não abro” Diário do Paraná, 19/08/1979.



Figura 24: Dependências da Cinemateca do Museu Guido Viaro, onde observamos à esquerda o cartaz do filme *Palavra de Ordem*. Fonte: Acervo da Cinemateca de Curitiba

Outro ponto a ser levantado pelo *Palavra de Ordem* é a Cinemateca e a FCC encamparem o debate das manifestações do dia do trabalho, num viés opositor e contestatório, num momento de tensão entre ditadura e organização operária colocada pelos eventos do ABC Paulista. Qual seria, naquele momento, a liberdade política dentro da FCC, um setor da administração pública, sob um regime autoritário? Certamente o filme e seu diretor, bem como o concurso, não passaram despercebidos pela repressão.

3.7.5 Um curso de montagem

Aperar da listarmos até aqui as experiências como diretor, Homero de Carvalho assumiu a montagem de diversos outros filmes. Somando-se a isso, o curso que fez em Salvador, tendo como um de seus professores o montador alemão Peter Przygodda, colocou Homero de Carvalho como alguém com uma experiência profissional consolidada em poucos anos.

Em fevereiro de 1979 Homero ministrou na Cinemateca o curso *Introdução à montagem cinematográfica*¹⁵⁷. Tal curso, de caráter prático, fez parte de um ciclo de

¹⁵⁷ “Cursos” Diário do Paraná, 22/02/1979.

intensa movimentação de ensino e produção na CMGV. Entre 5 e 15 março do mesmo ano, Eduardo Escorel e Werneck de Capistrano ministraram um curso sobre roteiro¹⁵⁸. Soma-se, ainda, o já citado curso ministrado por Noilton Nunes, que originalmente foi pensado para ocorrer em março, mas que foi adiado para julho. Sobre os cursos, Valêncio Xavier comentou: “fazer cinema não é difícil. Basta haver o interesse do aluno e uma infraestrutura mínima necessária, o que aliás a Cinemateca está oferecendo através destes cursos”¹⁵⁹.

3.7.6 Um documentário sobre Laurentino Rosa

Encontramos duas menções a um filme que Homero de Carvalho teria feito sobre Laurentino Rosa, escultor paranaense de bonecos. Ambas as notícias, com praticamente o mesmo texto, datam de novembro de 1980 e não citam o nome do documentário, além de não deixar claro se o projeto estava em pré-produção ou produção. O documentário de curta-metragem, em 16mm, foi financiado pela Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná, visando atender as reivindicações dos cineastas paranaenses para a instalação do Polo Cinematográfico do Paraná, tema de recente debate naquela época¹⁶⁰. Sobre a temática do filme, consta no primeiro texto publicado no *Diário do Paraná*:

Homero, que diz ter escolhido Laurentino porque ele é “a expressão da arte genuinamente popular em Curitiba”, vai fazer duas abordagens no filme. A primeira, a do artesão em si, o trabalho artesanal na sua origem, onde se inspira, etc., e a segunda vai se referir à maneira como esta arte é utilizada. “A maneira como este trabalho popular é levado para outra esfera social e usado”, diz o cineasta¹⁶¹.

Já no segundo texto, é acrescentado um último parágrafo, onde Homero comenta sobre as condições de vida do escultor e sua importância artística:

Laurentino só faz a sua arte, nem chega a vencer todas as encomendas, mas continua sendo um homem pobre, segundo Homero. “Ele vive mal, muito mal mesmo, numa palhoça”. A arte de Laurentino é intuitiva. Ele é autodidata, nunca frequentou escola. Laurentino só faz um tipo de bonecos, mas os filhos, que também são artistas por intuição, fazem outros tipos de trabalho. Para se avaliar a importância cultural do trabalho de Laurentino, basta lembrar que a recente Feira Nacional de Humor de Curitiba utilizou o boneco dele como troféu de premiação¹⁶².

158 “Cursos” *Diário do Paraná*, 22/02/1979.

159 “Cursos” *Diário do Paraná*, 22/02/1979.

160 “Escultor Popular” *Diário do Paraná*, 23/11/1980.

161 “Filmes paranaenses no MASP” *Diário do Paraná*, 20/11/1980.

162 “Escultor Popular” *Diário do Paraná*, 23/11/1980.

Em 1980, Laurentino Rosa, representando o Paraná na Galeria da FCC, expôs seu trabalho na IV Exposição de Artesanato e Folclore, em Brasília¹⁶³, o que evidencia que o artista estava em destaque no contexto local e preparando-se para uma exposição de nível nacional. Tal fato pode ter motivado o projeto de documentário.

Como o filme deixa de aparecer nas fontes, supomos que o projeto não foi finalizado, ou se finalizado, ficou guardado e nunca foi exibido.

3.8 Berenice Mendes

Uma das integrantes mais prolíficas da *Geração Cinemateca* é Berenice Mendes, que se destacou não apenas na direção de curtas-metragens, mas também na mobilização da classe de trabalhadores cinematográficos. Segundo relato de Berenice, sua relação com o cinema iniciou-se ainda na infância, frequentando os cinemas curitibanos, mas o despertar para uma noção de que poderia realizar filmes foi quando assistiu a *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), ficando impressionada ao se deparar com o idioma português num filme. Já adulta, cursando Direito na Universidade Federal do Paraná, no final da década de 1970, envolveu-se com o movimento estudantil, assumindo o cineclube do CAHS (Centro Acadêmico Hugo Simas), o que lhe permitiu acesso a uma vasta filmografia e contato com debates em torno do cinema¹⁶⁴.

A formação prática de Berenice Mendes iniciou-se no já citado curso ministrado por Noilton Nunes, em 1979. Berenice e Lu Rufalco (Maria de Lourdes Rufalco), colegas do curso de Direito, inscreveram-se no curso e, segundo relato, tentaram reaver o dinheiro para uma viagem à Bahia. Chico Alves, responsável pelas inscrições, negou o ressarcimento e incentivou-as a ficarem em Curitiba. Nas palavras de Berenice, Chico disse “de jeito nenhum! Vocês têm que fazer esse curso, vocês não vão desistir, eu não vou devolver o dinheiro, vocês vão ter que fazer este curso, isso vai mudar a vida de vocês!” (FRANÇA, 2021, p. 86), o que de fato ocorreu. Berenice Mendes integrou as equipes de *Sensibilize-se* e de *Atenção realidade*, dando início a sua carreira como cineasta. “Era pra durar um mês, durou três meses, era pra sair um curta, saíram três curtas e eu nunca mais parei de fazer cinema na vida”, afirma Berenice (MENDES apud FRANÇA, 2021, p. 89). Além dos filmes citados, Berenice trabalhou, com Lu

163 “Laurentino” Correio de Notícias, 06/12/1979.

164 “A Classe Roceira e Algumas Histórias de Berenice Mendes” Entrevista a Gabriel Borges, Pâmela Kath e William Biagioli. Canal Histórias do Cinema Paranaense. Disponível em <[youtube.com/watch?v=hNB-PUU92Es](https://www.youtube.com/watch?v=hNB-PUU92Es)> Acesso em 15/05/2021.

Rufalco, como assistente de produção de *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1982) (URBAN, 2021, p. 74).

Sob influência de Noilton Nunes, foi mobilizada a criação da seção Paraná da Associação Brasileira de Documentaristas, entidade da qual Berenice foi presidente, sendo seu vice Homero de Carvalho. É notável que Berenice, ainda com pouca experiência na prática cinematográfica, mas há algum tempo atuante no cineclubismo, tenha se destacado nas lutas de sua categoria, assumindo debates como a implementação do Polo Cinematográfico do Paraná.

3.8.1 Como sempre, 1980

O terceiro filme que incluímos na filmografia de Berenice Mendes é *Como Sempre*, de 1980. Trata-se de um documentário sobre a visita do papa João Paulo II a Curitiba, nos dias 05 e 06 de julho de 1980. Segundo José Roberto Braga Portella¹⁶⁵, foi realizado no contexto de um curso oferecido pela Secretaria de Cultura, ministrado por Flávio Ferreira, que teria sido fundamental para a profissionalização da equipe. Fugindo de uma narrativa celebrativa da fé, “um contraponto à cobertura midiática sobre a visita do pontífice à cidade” (FRANÇA, 2021, p.100), o documentário, considerado desaparecido por Berenice Mendes (FRANÇA, 2021, p. 99), expõe uma visão anticlerical numa linguagem experimental. Nas palavras de França:

Foi entre uma crítica ao furor provocado pela visita do papa e um exercício de colagem cinematográfica, que Berenice Mendes e Lu Rufalco tiveram a ideia de *Como Sempre*, um filme que ironizava toda a mobilização – da cidade, da imprensa, das pessoas – em torno do líder mundial da Igreja Católica. [...] A estratégia narrativa foi filmar todo o aparato de cobertura do evento, mas não filmar o papa, o que aliás, suponho que não seria mesmo fácil, diante da multidão de pessoas. Berenice explica, “fizemos com o papa um trabalho de colagem, que era uma técnica que a gente estava aprendendo, de colagem e animação, então a gente faz o papa chorar frases, não lembro o quê agora, absolutamente anarquista (FRANÇA, 2021, p. 98).

Foi exibido na Semana do Cinema do Paraná, mostra promovida numa parceria entre a Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná, Museu Guido Viaro e Lojas Mesbla entre os dias 29 de março e 2 de abril de 1981, no auditório da Mesbla, às 16 horas. Foram programados também *Panorama de Curitiba* (Anníbal Requião, 1910), *Carnaval em Curitiba* (Anníbal Requião, 1920), *Neve em Curitiba* (??, 1928), *Foi pena q...* (Irmãos Wagner, 1977), *Carta a Fellini* (Valêncio Xavier, 1980), *A margem do Belém* (Francisco Alves dos Santos, 1979), *Curitiba – uma experiência em*

165 Fala de José Roberto Braga Portella durante a banca de defesa desta tese, em 14/09/2022.

planejamento urbano (Sylvio Back, 1975) e *Índios do sul do Brasil* (Guaracy Rodrigues, 1979)¹⁶⁶.

Dois meses depois, *Como sempre* foi projetado na mostra *A mulher no cinema brasileiro*, que ocorreu entre 23 e 31 de maio de 1981, na CMGV, numa colaboração com Embrafilme, Dinafilme e Distribuidora Arco-Íris. Além do filme de Berenice, *Lembranças* (Wilma Cabral Heloisa Haneman) e *Foi pena q...* (Irmãos Wagner) foram as películas paranaenses exibidas na mostra¹⁶⁷. Outros filmes foram *Canção de Amor* (Gilda de Abreu), *O ébrio* (Gilda de Abreu), *A vida doméstica* (Eliane Bandeira), *A menina e a casa da menina* (Maria Helena Saldanha), *O segredo da rosa* (Vanja Orico), *Substantivo* (Regina Machado), *Trabalhadoras metalúrgicas* (Olga Futema), *Cristais de sangue* (Luna Alkalai), *A mão do povo* (Ligia Pape), *Guarani* (Regina Jehá), *Nordeste, cordel, repente, canção* (Tânia Quaresma), *Versus* (Landa Pinheiro), *Ritos de passagem* (Sandra Werneck), *Marcados para viver* (Maria do Rosário), *A mulher no cinema brasileiro* (Ana Maria Magalhães), *Maria da Penha* (Norma Benguell), *Mar de rosas* (Ana Carolina) e *Gaijin* (Tizuka Yamasaki)¹⁶⁸. A mostra contou ainda com a visita de Tizuka Yamasai, Norma Benguell, Suzana Amaral, Ingrid, Elizabeth e Rosane Wagner, Berenice Mendes, Wilma Cabral e Heloísa Haneman, além de Cremilda Medina, jornalista d'*O Estado de São Paulo*, para realização debates¹⁶⁹. Marilu Silveira, Dinah Ribas Pinheiro, ambas jornalistas em Curitiba) e Dalva Gapinski, da TV Mulher, além de Maria de Lourdes Monteiro, socióloga, e Maria Ordália Magro del Gaudio, assistente social¹⁷⁰.

Como sempre foi inscrito na X Jornada Brasileira de Curta Metragem, realizada em setembro de 1981 em Salvador. Também foram inscritos os curitibanos *Cabegal* (Pedro Merege Filho), *A rua da minha janela* (Nivaldo Lopes) e *Em memória da erva mate* (Francisco Alves dos Santos)¹⁷¹.

3.8.2 O foguete Zé Carneiro, 1985

A primeira experiência de Berenice Mendes na ficção foi com o curta-metragem *Foguete Zé Carneiro*, 35mm colorido, voltado para o público infantil. A sinopse,

166 “Semana do cinema do Paraná” Diário do Paraná, 27/03/1981.

167 “Uma semana do cinema da mulher” Diário do Paraná, 28/05/1981.

168 “Cinema feito por mulheres será mostrado em Curitiba” Diário do Paraná, 22/05/1981.

169 “Mulher” Diário do Paraná, 23/05/1981.

170 “Uma semana do cinema da mulher” Diário do Paraná, 28/05/1981.

171 “Filmes” Diário do Paraná, 26/07/1981.

disponível na base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira: “Duas crianças encontram um cofre em forma de foguete. A curiosidade deflagra um processo em que fantasia e realidade se misturam, deslocando o foguete para uma viagem à Lua, onde os meninos vivem várias aventuras”¹⁷². Sua produção foi possível por meio de recursos da Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná e da Fundação Cultural de Curitiba e distribuído pela Embrafilme¹⁷³.



Figura 25: Frames de *O Foguete Zé Carneiro*. Fonte: URBAN, 2021, p. 79.

De circulação comercial, foi exibido como complemento do longa-metragem de animação *A princesa e o robô* (Maurício de Souza), na sessão de matinal de 18 de agosto de 1985 do Cine Luz, então recém-inaugurado. Sua estreia ocorreu no Cine Groff no dia 28 de abril de 1985, com cinco sessões entre 10h e 12h (FRANÇA, 2021, p. 102). Segundo levantamento realizado por França (2021, p. 269), teve circulação em festivais e mostras: XII Jornada Brasileira de Curta-metragem, Festivalzinho de Brasília de Cinema Brasileiro, ambos em 1984, I Festival de Fortaleza de Cinema Brasileiro e II FestRio – mostra Olhar Feminino, ambos em 1985. Recebeu o Prêmio de Mercado do CONCINE e menção honrosa no Festival para Infância e Juventude de Gijon, na Espanha, em 1989 (FRANÇA, 2021, p. 269).

3.8.3 Londrina, 1984

Londrina é um documentário de curta metragem em 16mm realizado no contexto das comemorações dos cinquenta anos da fundação do município de Londrina, localizado na região norte do Paraná. Segundo Berenice Mendes, “o filme não tem

172 “Filmografia Brasileira”. Disponível em <<http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>> Acesso em 09 de fevereiro de 2022.

173 “Filmografia Brasileira”. Disponível em <<http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>> Acesso em 09 de fevereiro de 2022.

pretensões de cientificismo ou pesquisa antropológica. É apenas um mosaico que procura mostrar como uma cidade teve um crescimento tão rápido e estava perdendo a memória¹⁷⁴. A iniciativa surgiu das impressões que Berenice teve da cidade ao visitá-la para promover *Foguete Zé Carneiro*. Chamou-lhe a atenção o fato de Londrina ter apenas cinquenta anos e ser uma cidade tão grande. Aproveitando a movimentação cultural em torno da efeméride, buscou apoio de empresários locais e da Secretaria da Cultura e Esporte e da Secretaria de Comunicação, angariando recursos suficientes para realizar o filme, orçado em Cr\$35 milhões¹⁷⁵.

Berenice contou com o apoio de alguns londrinenses, como Marco Antônio Castanheira (agrônomo e ecólogo), Yoshiya Nakagawara (geógrafa), Olavo Godói (cafeicultor), Jamile Dequech e George Smith, além de jornalistas. Sua produtora, a Documenta Produções Cinematográficas, mobilizou a equipe formada por Lu Rufalco (produtora executiva), Peter Lorenzo (câmera e fotografia), Luis Henrique Bleyer (assistente de Peter Lorenzo), José Roberto Braga Portella (Peninha, som direto), Homero de Carvalho (montador), Jacques Brand (texto) e Alcides Vasconcelos (narração). A peça de teatro *Bodas de Café*, encenada pelo grupo Proteu, da Universidade Estadual de Londrina e dirigido por Nitis Jacon serviu de base para a narrativa do documentário¹⁷⁶. Os entrevistados no documentário apresentam pontos de vista diversos e, por vezes, contraditórios, em relação à colonização de Londrina. Soma-se ainda a narração que “carrega sempre essa tensão entre apresentar a história da cidade e apontar as contradições do processo histórico de ocupação do território realizado pelos ingleses e em tempo recorde” (URBAN, 2021, p. 74).



Figura 26: Frames de Londrina. Fonte: URBAN, 2021, p. 71

174 “A visão sensível da história de Londrina”. Correio de Notícias, 07/06/1985.

175 “A visão sensível da história de Londrina”. Correio de Notícias, 07/06/1985.

176 “Londrina/50 dá filme”. Correio de Notícias, 23/11/1984.

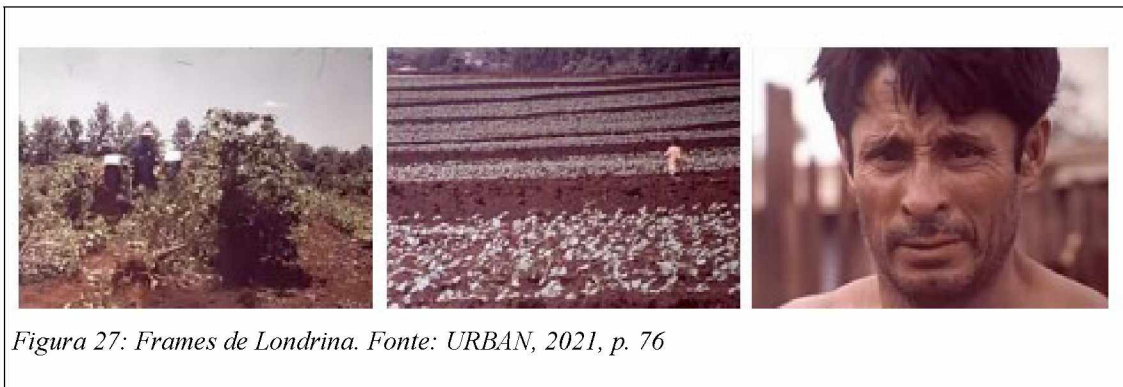


Figura 27: Frames de Londrina. Fonte: URBAN, 2021, p. 76

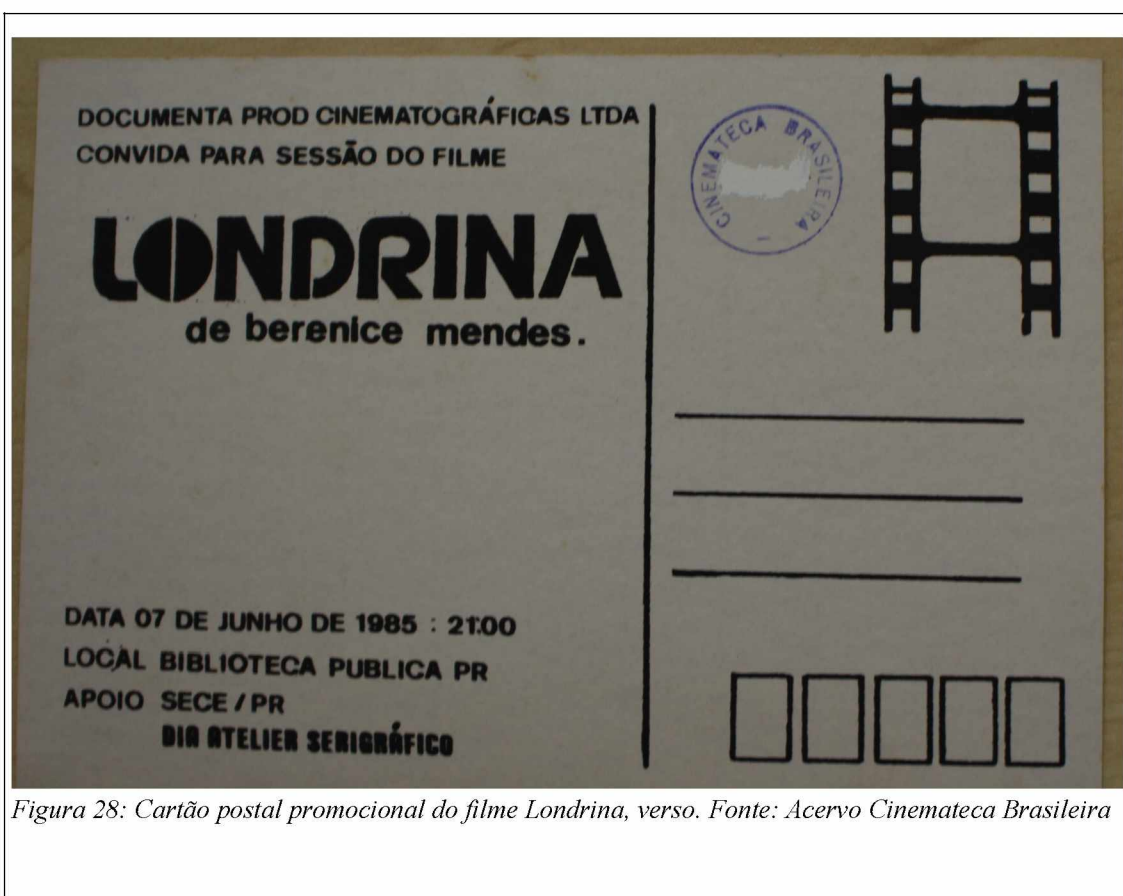


Figura 28: Cartão postal promocional do filme Londrina, verso. Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira

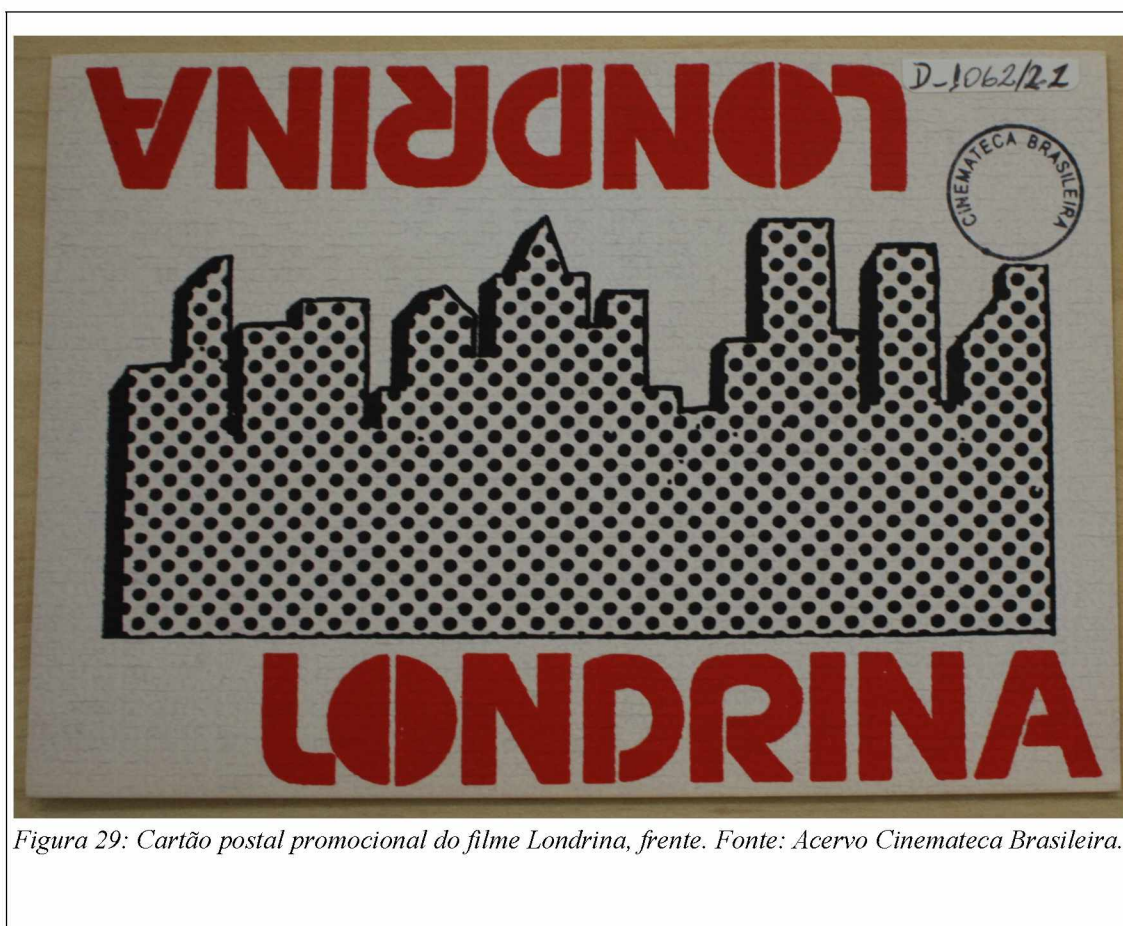


Figura 29: Cartão postal promocional do filme *Londrina*, frente. Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira.

Entre setembro e novembro de 1984 o documentário foi produzido e montado no Sir Laboratórios, e em 10 de novembro de 1984, dia do cinquentenário da cidade, foi apresentado no Hotel Bourbon de Londrina uma versão prévia do filme; em fevereiro de 1985 foi finalizado. O documentário foi selecionado para a XVI Jornada de Cinema da Bahia, realizada entre 09 e 15 de setembro de 1985 em Salvador, ao lado de outros dois filmes paranaenses: *Roça* (Hugo Mengarelli), *Dose diária aceitável* (Frederico Fullgraff). Em dezembro do mesmo ano, os mesmos filmes, além de *O SNI de Carlos Drummond de Andrade* (Altenir Silva) foram projetados na CMGV, reunindo filmes em 16mm realizados em 1985. Ainda na Cinemateca, *Londrina* integrou a mostra sobre mulheres diretoras, sendo projetado em 24 de outubro de 1985 ao lado de *A terceira idade* (Eliana Bandeira e Marília Andrade) e *Ylê Xoroquê* (Raquel Gerber). Ocorreu também na CMGV uma sessão dupla com *Londrina* e *A classe roqueira*, na Mostra Cinema Paranaense, no dia 12 de dezembro de 1985. O documentário foi incorporado ao acervo da CMGV, bem como *A classe roqueira*, também de Berenice Mendes, entre outras produções paranaenses, no ano de 1986.

3.8.4 A classe roceira, 1985

A *classe roceira* pode ser considerado o filme de maior impacto de Berenice. Foi realizado pela Documenta Produções Cinematográficas, produtora de Berenice Mendes, Lu Rufalco e Fernanda Morini. Teve apoio da Comissão Pastoral da Terra, ITCF (Instituto de Terras, Cartografia e Florestas) e Secretaria da Agricultura, além da distribuição realizada pela Embrafilme (FRANÇA, 2021, p. 168). Com produção no formato de “guerrilha”, Berenice optou por usar película 16mm, o que facilitava as filmagens, tornando-as mais ágeis, por conta da câmera menor. As latas de filme foram conseguidas ao trocar um lote de película 35mm, que havia recebido como prêmio de *Foguete Zé Carneiro*, por 16mm, dobrando a metragem, permitindo assim mais película para o documentário¹⁷⁷. Foi gravado na semana da pátria, em setembro de 1985. Segundo Berenice, a ideia surgiu “de maneira muito espontânea, basicamente sobre os informes da imprensa aliado a nós estarmos sensíveis ao fato, que veio a eclodir desta maneira desastrosa”¹⁷⁸. O fato a que se refere é o movimento camponês organizado que surgira no interior do Paraná, especialmente no sudoeste do estado, no que é tido como as raízes do que poucos anos depois seria denominado MST, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Segundo a sinopse do filme:

Nos acampamentos à margem das rodovias a opção pela permanência no campo. A árdua sobrevivência e os hábitos culturais. O chimarrão e as músicas sertanejas como fator de integração e resistência. A organização política: comissões, passeatas, assembléias e bloqueios. A posição dos latifundiários. O confronto. A luta pela Reforma Agrária¹⁷⁹.

177 “Berenice Mendes: Vitória em Fortaleza” Revista Nicolau, setembro de 1987, Ano I nº 3, p. 18.

178 “A classe roceira” Correio de Notícias, 12/01/1986.

179 “Berenice Mendes: Vitória em Fortaleza” Revista Nicolau, setembro de 1987, Ano I nº 3, p. 19.

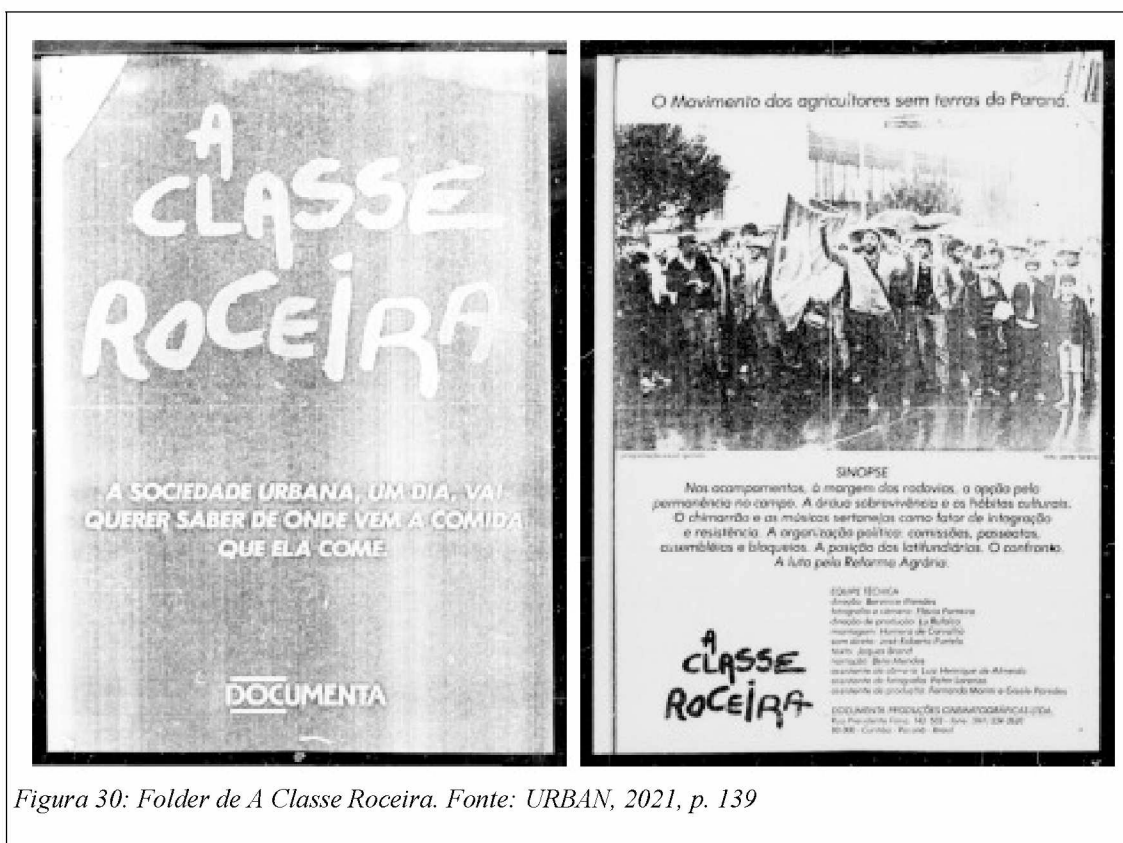


Figura 30: Folder de *A Classe Roceira*. Fonte: URBAN, 2021, p. 139

Segundo Berenice Mendes, *A classe roceira* foi seu filme de maior circulação e premiação¹⁸⁰. Nas palavras de França:

Avaliando retrospectivamente, *A classe roceira* foi para Lu Rufalco [diretora de produção], um divisor de águas na sua trajetória no cinema, “ele ganhou prêmios, rodou o mundo”, explica. O que está implícito no comentário de Lu é que um filme existe e tem importância, também na medida em que encontra espaço para circular e ser reconhecido (FRANÇA, 2021, p. 168).

A primeira notícia de exibição foi na Mostra Cinema Paranaense-85, ocorrida entre 10 e 22 de dezembro de 1985 na CMGV. Seriam projetados filmes paranaenses finalizados em 1985, em 16mm e Super8. *A classe roceira* era inédito. Foram exibidos também *O SNI de Carlos Drummond de Andrade* (Altenir Silva, ficção, 16mm, 9’), *Melodia* (Willy Schumann, Super-8, 15’), *Vampiro do amanhecer subdesenvolvido* (Willy Schumann, Super-8, 15’), *Censura livre – canção do exílio* (Chico Terra, ficção, Super-8, 29’), *A guerra do Paraguai* (Sylvio Back, documentário, longa), *A*

180 “*A Classe Roceira e Algumas Histórias de Berenice Mendes*” Entrevista a Gabriel Borges, Pâmela Kath e William Biagioli. Canal Histórias do Cinema Paranaense. Disponível em <[youtube.com/watch?v=hNB-PUU92Es](https://www.youtube.com/watch?v=hNB-PUU92Es)> Acesso em 15/05/2021.

guerra do pente (Nivaldo Lopes, documentário), *Kosac*¹⁸¹ (Fernando Severo, documentário), *O poeta e a rainha* (Werner Schumman, curta metragem)¹⁸².

Apesar da mostra na CMGV anunciar a exibição do filme inédito, *A classe roceira* teve sua estreia oficial no dia 12 de dezembro de 1985 às 20h30 e às 22h no Cine Groff, com debate sobre a questão agrária após a sessão¹⁸³. No dia seguinte à estreia, 13 de dezembro, Francisco Alves dos Santos publicou um pequeno texto crítico. Nele, evidencia o aperfeiçoamento alcançado por Berenice, em comparação a seus filmes anteriores, *Como sempre* (“vacilação perceptível”), *Foguete Zé Carneiro* (“ingenuidade”) e *Londrina* (“limitação temática”). A “crueldade” da realidade representada é, para Chico, um ponto de conexão entre *A classe roceira* e *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho), ambos documentários com a temática da luta popular pela terra. Chico ainda pondera sobre a construção narrativa:

Pelas angulações criativas da câmera e pelas matizes de luz descobríveis na fotografia, há a construção de um clima que realça a sensação de melancolia, abandono, própria de um cenário composto de uma região desmatada, de uma terra cultivada. A trilha sonora igualmente caminha para a construção de um clima às vezes triste, às vezes nostálgico. Se as letras expressam uma consciência política, a música ou a melodia arrancada da viola ou do violão, ou não necessariamente estes instrumentos, sugere um intimismo que não distoa (sic) da estrutura intrínseca do filme, que parece ter registrado este contingente humano – os sem-terra – mais pelo lado de dentro e não tanto pelo lado de fora. Ou ainda quando a câmera penetra a vida nos acampamentos, na beira das rodovias, a alimentação e higiene deficientes, as rodas de entretenimento, a convivência, um comportamento que encobre, num aparente fragilidade, uma resistência que com avanços e recuos vem fazendo com que a face rural paranaense não seja mais a mesma¹⁸⁴.

Luiz Geraldo Mazza, em sua coluna sobre política no jornal *Correio de Notícias* do dia 14 de dezembro, comenta positivamente sobre o documentário, classificando-o como um “trabalho contido, sem transbordamento emocional, sem melodrama”, de “clareza extrema” e “sem ser panfletário”¹⁸⁵. Ao contrário do texto de Francisco Alves dos Santos, Mazza não identifica o discurso narrativo de identificação entre a voz narradora e os sujeitos apresentados. A ideia de que o filme não é “panfletário” contradiz com as intenções da própria iniciativa de Berenice Mendes e sua equipe, de contrapor a voz dos sem-terra à do discurso midiático que desmerecia a luta pela reforma agrária.

181 Possivelmente trata-se uma versão inicial de *O mundo perdido de Kozák*, lançado em 1988.

182 “O fim-de-ano na Cinemateca” *Correio de Notícias*, 03/12/1985.

183 “Documenta Produções Cinematográficas Ltda., apresenta...” *Correio de Notícias*, 12/12/1985.

184 “Salto qualitativo”. *Correio de Notícias*, 13/12/1985.

185 “Classe roceira” *Correio de Notícias*, 14/12/1985.

A classe roceira integrou a programação do I Fórum de Cinema Documentário Brasileiro, realizado em Curitiba entre os dias 25 e 31 de maio de 1986. O evento contou com exibições no Cine Ritz, Cine Luz, Cine Groff e Cinemateca. O documentário foi exibido no dia 31, sábado, às 16 horas no Cine Groff, no programa XX, acompanhado de *Fala só de malandragem* (Denoy de Oliveira), *Bajado – um artista popular* (Katia Mezek e Sany Lafont), e *Vianinha* (Jorge Achoa). Após cada sessão ocorreram debates. Simultaneamente, o Fórum abrigou o Encontro do Conselho Nacional da Associação Brasileira de Documentaristas¹⁸⁶.

O documentário circulou em importantes festivais brasileiros, como Festival do Cinema Brasileiro de Gramado de 1986¹⁸⁷, Jornada de Cinema Latino-Americano da Bahia de 1986, II Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro de 1987, onde recebeu o prêmio Benjamim Abraão (melhor curta metragem/júri oficial) e Prêmio Samburá (melhor curta-metragem da crítica cinematográfica)¹⁸⁸. Também recebeu o prêmio “Certificado Especial de Reserva de Mercado” pelo VIII Júri do Conselho Nacional de Cinema de 1986. A diretora solicitou apoio da Embrafilme para financiar a distribuição comercial do documentário¹⁸⁹, de modo que nove cópias em 16mm circularam no Brasil, além de cinco na Alemanha, uma na Áustria, uma na Itália e uma nos EUA, bem como cópias em VHS¹⁹⁰.

186 “O documentário nacional em debate”. Correio de Notícias, 25/05/1986

187 “Respeitável público...” Correio de Notícias, 09/07/1987.

188 “Berenice Mendes: Vitória em Fortaleza” Revista Nicolau, setembro de 1987, Ano I nº 3, p. 19.

189 “A classe roceira” Correio de Notícias, 12/01/1986.

190 “Berenice Mendes: Vitória em Fortaleza” Revista Nicolau, setembro de 1987, Ano I nº 3, p. 19.



PRIMEIRO PLANO



Cinema Transcendental hoje na Cinemateca. "Hu",

"Aluminosa Espera do Apocalipse", "Escura Maravilha" e "Vitrines" são os filmes em cartaz. Sessão a partir das 19h30min. Trabalhos de Vezzano, Severo e Lorenzo, do Grupo Experimental Cinema Primeiro Plano.



VEZZARO



LORENZO



SEVERO

Quatro filmes são exibidos hoje na Cinemateca do Museu Guido Viaro na mostra intitulada Cinema Transcendental. Rui Vezzano, Fernando Severo e Peter Lorenzo, integrantes do Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano, são os realizadores. E prestam o seu depoimento.

— Compartilhando a visão de Maiakovski, um grupo de pessoas residentes em Curitiba vem desde '75 se dedicando ao cinema com profundidade e paixão. No início foram discussões teóricas, deflagradas na Cinemateca e que se esparramavam pelos bares, filas de ônibus, salas de aula, nos lugares mais inesperados. Havia surpresa e o prazer de se constatar que o cinema ainda pulsava, longe das linhas de montagem "made in U.S.A.", vivo e demolidor a leste da Europa, plantando sementes na África, acesso nos subterrâneos de São Paulo, gritando em todas as bitolas e em muitos lugares.

— Depois do trabalho, a organização: um circuito de cine-clubes, a edição de uma revista de cinema, Têla (já extinta), promoção de ciclos, festivais, palestras, seminários, mostras. Filmes e realizadores que propunham caminhos (Cinema Novo, Expressionismo, Silvio Back, Néo-Realismo, Nelson Pereira dos Santos e tantos outros). Graças à filmeteca do Instituto Goethe, a descoberta — muito antes da grande imprensa transformar em modismo — do Jovem Cinema Alemão. Com ele, o primeiro grande espanto ante o cinema: "Fata Morgana", de Werner Herzog.

— A cabeça estimulada pela informação nova, a tábua de um trabalho sólido. E não deu outra: arregaçar as mangas e criar, experimentar, participar. Um Grupo Experimental, um Primeiro Plano para tudo o que virá. A Bolsa Trabalho/Arte da Universidade Federal do Paraná forneceu o material mínimo que se precisa para fazer filmes. Os amigos emprestaram o equipamento e quatro filmes já estão aí, muitos outros a caminho.

— O caráter experimental dos filmes do grupo não significa uma criação às cegas, experimentar por experimentar, mas uma tomada de posição com um claro sentido político, expresso na ruptura com a lingua-

gem colonizadora do cinema americano e sua ideologia reacionária implícita. Godard: "Atualmente fazer um filme é contar uma história tal como é contada em Hollywood. Todos os filmes se parecem. O imperialismo econômico deu origem ao imperialismo estético".

— O jovem cinema alemão forneceu fundamentos importantes como alternativa de criação, pois mesmo

realizados em uma linguagem extremamente pessoal e criativa, os filmes formam um vasto painel crítico da Alemanha de diversas épocas, provando que o caráter onírico ou visionário de certas obras não elimina seu poder de inquietar ou sua força política. Um aprofundamento na história do cinema revela muitos caminhos abandonados, pontas de interrogação estendi-

das ao longo de oito décadas que o grupo pretende investigar, rediscutir, incorporar criticamente a seus próprios trabalhos.

— Não se perde de vista nessa tarefa a busca de uma linguagem pessoal, onde o olho da câmera despoja o espectador uma visão mais aguçada da realidade, onde imagens de força política transcendem aos significados banais e conformistas do cotidiano. O resultado obti-

do por esse método convida a ser, simultaneamente, envolvente e distanciado, pois ao mesmo tempo em que conduz a uma determinada visão, não impede que o espectador construa a sua própria visão, partindo da riqueza conceitual da imagem.

— Dessa forma, recusa-se um realismo que se pretende único espelho da realidade, nem se pretende um mergulho no culto a um ci-

nema transformado em objeto místico. O grupo está engajado nas principais lutas do cinema brasileiro, participando da diretoria da Associação Brasileira de Documentaristas - Seção Paraná, mantendo olhos e ouvidos atentos para as tendências que se esboçam e as propostas que se concretizam — brigando na hora exata da luta e firmando o pé numa liberdade de criação que se sedimenta no processo de libertação das classes oprimidas da sociedade.

— Planos depois do primeiro?

— Expandir a estreita fresta da abertura com fotografias contemporâneas e ampliar a participação da criatividade na construção de uma justiça social.

Os filmes em cartaz

Quatro são os filmes em cartaz hoje na Cinemateca do Museu Guido Viaro, a partir das 19h30min. Tome nota: "Hu", de Fernando Severo; "Aluminosa Espera do Apocalipse", realização de Rui Vezzano, Fernando Severo e Peter Lorenzo; "Escura Maravilha", de Fernando Severo e "Vitrines", de Rui Vezzano.

— "Hu" é o filme de abertura das mostras do grupo. Consiste numa experiência semiológica que discute a linguagem do cinema. É acompanhado por um texto que explica sua formulação teórica.

— "Aluminosa Espera do Apocalipse" é dirigido por Rui Vezzano. Uma cidade construída por um místico e visionário ao Norte do Paraná, para aguardar o Apocalipse, serve de base para uma investigação documental sobre os processos mentais de um criador ao construir sua obra.

— "Escura Maravilha" é um filme dividido em três partes que se integram para propor uma abordagem original de um tema tabu na sociedade contemporânea: a morte. Segundo Bertolucci, "o mais absoluto dos temas cinematográficos". Realização de Fernando Severo.

— "Vitrines". Uma intervenção do cine-olho sobre as mitologias da moderna sociedade elaborada numa linguagem poética e visionária. Realização de Rui Vezzano.

"Para vocês, o cinema é um espetáculo.

Para mim, é quase uma concepção do mundo"

Vladimir Maiakovski (Kino-Phot, agosto de 1922)

Figura 31: Mostra de Cinema Transcendental - Grupo Primeiro Plano. Fonte: Correio de Notícias, 30/11/1979

3.9 Grupo Experimental de cinema Primeiro Plano

Quando observamos os sujeitos envolvidos com a história da Cinemateca do Museu Guido Viaro, é possível traçar conexões específicas que se destacam. É, em nossa interpretação, o caso de Fernando Severo, Peter Lorenzo e Rui Vezzaro, cujos caminhos convergiram durante algum tempo, quando formaram o Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano¹⁹¹. Optamos por analisar suas histórias em conjunto nesta parte do texto, desde as atividades realizadas como grupo, não deixando de passar pelos momentos posteriores à dissolução.

Luis Fernando Severo nasceu em 9 de dezembro de 1957 em Caçador, Santa Catarina. Estabeleceu-se em Curitiba em 1975 para estudar Engenharia Civil na Universidade Federal do Paraná, curso que não terminou, migrando para Publicidade e Propaganda em 1982¹⁹², o qual concluiu (SANTOS, 2005, p. 177).

Peter Lorenzo nasceu em Centenário do Sul, no norte do Paraná, em 21 de fevereiro de 1958. Seu pai, Vicente José Lorenzo Isquierdo, mais conhecido como José Lorenzo, nasceu em Madrid, Espanha, em 1924, e migrou para o Brasil em 1955. Médico ortopedista, passou por São Paulo e Belo Horizonte, até estabelecer-se no norte paranaense, onde seu filho nasceu. Aventurou-se na prática cinematográfica a partir de 1957, na bitola 16mm, e é considerado pioneiro do Super-8 em Londrina. Peter absorveu do pai o gosto pelo cinema, sendo seu assistente. Assim como Severo, Peter migrou para Curitiba, em 1976, a fim de formar-se no ensino superior. Também pela UFPR, concluiu o curso de Comunicação Visual (SANTOS, 2005, p. 131).

Rui Vezzaro, nome artístico de Rui Antonio Gonçalves, nasceu em Videira, Santa Catarina, em primeiro de fevereiro de 1956. É irmão de Beto Carminatti¹⁹³, também cineasta da Geração Cinemateca. Migrou com sua família para Curitiba em 1974. (SANTOS, 2005, p. 201).

191 Realizamos como trabalho de conclusão de curso, em Cinema e Audiovisual da UNESPAR, a monografia *Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano - Curitiba, 1979-1980* (CARVALHO, 2020).

192 “*Estes os primeiros classificados no concurso vestibular da Federal*”. Diário do Paraná, 23/01/1982.

193 Beto Carminatti é o nome artístico de Luis Alberto Carminatti Gonçalves. Nasceu em Rio das Antas, Santa Catarina, em 19 de setembro de 1958 (SANTOS, 2005, p. 51).

3.9.1 Peter Lorenzo

3.9.1.1 Sempre engraxando, 1978

O filme mais antigo que identificamos de Peter Lorenzo é o curta documental de dez minutos *Sempre Engraxando*, em Super-8, filmado em 1978¹⁹⁴ em Londrina. Trata da questão social das crianças engraxates, tutorados por uma organização que lhes impunha regras, uso de uniforme, o que, segundo Lorenzo, impunha um afastamento das crianças de sua infância¹⁹⁵. Nas palavras do autor:

Idealizado o argumento, partiu-se para a realização, de algumas entrevistas com os meninos engraxates. Interessava-nos como era seu trabalho, onde residiam, como chegavam à cidade, a condição social da família, o que esperavam do futuro, coisas assim. Através das respostas foi criado o roteiro já com a planificação de tomadas, dentro de uma coerência lógico visual¹⁹⁶

Na edição da VII Jornada Brasileira de Curta Metragem, em 1978, foram inscritos, além de *Sempre engraxando*, *Foi pena q...* (Irmãs Wagner), *Catadores* (Homero de Carvalho), *Curitiba, cenário de encontro* (Jaime Lerner e Eloy Zanetti) e *A visita do velho senhor* (Ozualdo Candeias e Valêncio Xavier)¹⁹⁷. O filme foi exibido novamente Salvador durante o I Congresso Nacional do Filme Super-8, em setembro de 1979, acompanhado de *Escura maravilha* (Fernando Severo), *Vitrines* (Rui Vezzano), *O besouro* (Hugo Mengarelli), *Foi pena q...* (Irmãs Wagner) e filmes didáticos produzidos no CEFET-PR¹⁹⁸.

Em Curitiba, compôs a *Semana do Filme Super 8 Paranaense*, mostra promovida na Cinemateca do Museu Guido Viaro em parceria com o Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano, diretórios acadêmicos da UFPR e Superoito em Ação¹⁹⁹ entre os dias 30 de maio e 3 de junho de 1979²⁰⁰. Foi projetado no primeiro dia do evento, além de *Hu* (Fernando Severo), *Caminhando*²⁰¹ (Antonio Domingues e

194 O Dicionário de Cinema do Paraná (SANTOS, 2005, p.131) e o dicionário Super-8 no Brasil: um sonho de cinema (SILVA NETO, 2017, p. 489) indicam que *Sempre engraxando* é de 1979. Preferimos datá-lo como de 1978 por conta das fontes que indicam que o filme foi inscrito na VII Jornada Brasileira de Curta Metragem, em 1978.

195 “*Sempre Engraxando*” concorrerá na jornada baiana”. Diário do Paraná, 25/07/1978.

196 “*Sempre Engraxando*” concorrerá na jornada baiana”. Diário do Paraná, 25/07/1978.

197 “*A partir de amanhã, em Salvador...*”. Correio de Notícias, 07/09/1978.

198 “*Paraná no Congresso do Superoito em Salvador*”. Diário da Tarde, 24/09/1979.

199 Superoito em Ação foi um grupo de realizadores superoitistas, coordenado por Aparecido Bueno Marques, jovem cineasta ligado à CMGV.

200 “*Cinemateca inicia hoje a Semana do Superoito*”. Diário da Tarde, 30/05/1979.

201 Segundo Antônio Leão da Silva Neto (SILVA NETO, 2017, p. 89), *Caminhando* foi dirigido por Antonio Carlos Domingues e Nelson Martins Jr. e data de 1978.

Nelson Loures), *Da arte, para a arte e pela arte*²⁰² (Mauro Antonieto e Giancarlo Pellizari) e *Tá mudo* (Fernando Westphalen)²⁰³.

3.9.1.2 Em Curitiba como em qualquer lugar, 1979

O segundo filme de Lorenzo que selecionamos é *Em Curitiba como em qualquer lugar*, o qual datamos de 1979, por ser o ano em que foi exibido na *Semana do Filme Super 8 Paranaense*, evento citado acima. Foi programado no dia 2 de junho de 1979, junto de *Aventura no espaço* (Marcelo Simoni), *A massa* (Dario Kupper), *Como assentar azulejos* (filme didático produzido pelo CEFET-PR), *Red Express* (Aparecido Bueno Marques) e *Reflexo* (Ernesto Pontini Filho)²⁰⁴.

O filme aparece em fontes referentes à mostra citada, mas não consta na bibliografia de referência (SILVA NETO, 2017; SANTOS, 2005) nem na base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira²⁰⁵. Em texto publicado no jornal Diário do Paraná em 25 de julho de 1978, Francisco Alves dos Santos cita que Peter Lorenzo estaria então com dois filmes em produção: *O que está acontecendo lá fora*, “uma mescla de ficção e de documentário sobre o meio ambiente”²⁰⁶, e *As Curitiba*s, “Documentário sobre vários aspectos de Curitiba, a cultura e o desenvolvimento da cidade”²⁰⁷. Como nenhum desses dois filmes aparece na documentação novamente, supomos que eles não foram finalizados ou mudaram de título, talvez sendo *As Curitiba*s e *Em Curitiba como em qualquer lugar* o mesmo filme.

3.9.1.3 Um cravo de cor por entre o cinza, 1980

Assim como *Em Curitiba como em qualquer lugar*, temos poucas informações sobre *Um cravo de cor por entre o cinza*. Constituiu a programação da I Mostra de Cinema Super 8 da Região Sul, exibido no dia 13 de fevereiro de 1980 na CMGV juntamente a *O mágico* (Hugo Mengarelli), *Uma ideia na mão e uma câmera na cabeça* (Eli Ricci e Criação à Galope), *Os familiares* (Tuio Becker e Sérgio Silva), *O estranho mensageiro* (Ciro Matoso), *Hu* (Fernando Severo), *Super farofa* (Nelson de

202 Segundo Antônio Leão da Silva Neto (SILVA NETO, 2017, p. 121), *Da arte, para arte, pela arte* foi dirigido apenas por Giancarlo Pelizan e data de 1978.

203 “*Super 8 Paranaense*”. Correio de Notícias, 30/05/1979.

204 “*Cinemateca inicia hoje a Semana do Superoito*”. Diário da Tarde, 30/05/1979.

205 “*Filmografia Brasileira*”. Disponível em <<http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>> Acesso em 09 de fevereiro de 2022.

206 “*Sempre Engraxando*” concorrerá na jornada baiana”. Diário do Paraná, 25 de julho de 1978.

207 “*Sempre Engraxando*” concorrerá na jornada baiana”. Diário do Paraná, 25 de julho de 1978.

Lara e Edinho), *Mané da Paz, fabricante de viola* (Celso Luck), *A cidade dos executivos* (Irmãs Wagner), *Grazy na terra de King King* (Ciro Matoso), *Inventário de sombras* (Nelson Nadotti) e *Fim de linha* (Claudinê Perina)²⁰⁸. Recebeu o prêmio de melhor filme experimental²⁰⁹.

Em 1982 a CMGV promoveu a Retrospectiva do Filme Superoito, onde o filme de Peter Lorenzo foi projetado no dia 8 de dezembro, ao lado de *Mané da Paz, fabricante de viola* (Celso Luc), *Em memória à erva mate* (Francisco Alves dos Santos), *Daniele, carnaval e cinzas* (José Augusto Iwersen), *O mágico* (Hugo Mengarelli), *Reação do induzido* (José Coroiola), *Vitrines* (Rui Vezzano), *Escura maravilha* (Fernando Severo), *Aluminosa espera do apocalypse* (Fernando Severo, Rui Vezzano e Peter Lorenzo), *Foi pena q...* (Irmãs Wagner) e *Metamorfose* (Irmãs Wagner).

3.9.1.4 Fotógrafo

Além das experiências como diretor, citadas anteriormente, Peter Lorenzo atuou como fotógrafo cinematográfico e *still*. Listaremos aqui alguns de seus trabalhos, de modo a compreender suas posições e relações artísticas.

Como fotógrafo cinematográfico, assumiu a função nos filmes de seus colegas do Grupo Primeiro Plano, como em *Vitrines* (Rui Vezzano), *Aluminosa espera do Apocalypse* (Fernando Severo, Rui Vezzano, Peter Lorenzo), *Noturno* (Rui Vezzano); a parceria continuou mesmo com a dissolução do Grupo, com *O mundo perdido de Kozák* (Fernando Severo). Lorenzo também trabalhou na direção de fotografia de *Vítimas da vitória*, *Rosinha minha sereia*, *Londrina* e *O foguete Zé Carneiro*, além de assistente de fotografia para Flávio Ferreira em *A classe roqueira*, todos filmes de Berenice Mendes²¹⁰. Trabalhou também em *Palavra de ordem* (Homero de Carvalho)

Em 1981, Lorenzo venceu em primeiro lugar o concurso de fotografias promovido pela Secretaria da Cultura e do Esporte intitulado “Cidade da Lapa”. Como prêmio, recebeu da prefeitura da Lapa a quantia de Cr\$50.000,00. Suas fotografias, com as dos outros selecionados²¹¹, foram publicadas em livro, além de comporem uma

208 “*Continua exibição de filmes super 8*”. Diário da Tarde, 13/02/1980.

209 “*Gaúchos venceram a Mostra Superoito*”. Diário do Paraná, 15/02/1980.

210 Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 20/02/2022.

211 Os outros selecionados foram Flávio Ogassawara, Wilma Slomp (estes dois vencedores do prêmio Paranatur), Fernando Sérgio Malaghini, Sylvio Luiz Zan, Cláudia Tatiane Bona, Eduardo Nascimento, Klaus Dieter Sigbert, Douglas Moura Ferreira, Bruno Lacombe Miraglia, Ricardo Koch

exposição financiada pela Secretaria da Cultura e do Esporte. Os integrantes da comissão julgadora foram José Alberto de Boni (Agência F4, de São Paulo), Juca Martins (sócio-fundador da F4), David Zingg (americano radicado em São Paulo) e Liana Azevedo Neves da Silva (de Porto Alegre)²¹². Em Curitiba, a exposição foi inaugurada em 25 de agosto de 1981²¹³. O livro foi lançado em 9 de fevereiro de 1982 durante as comemorações do 88º aniversário do Cerco da Lapa, e contou com a presença do então governador do Paraná, Ney Braga²¹⁴.

Em junho de 1984 expôs na Sala Funarte²¹⁵, mas não identificamos mais informações sobre o evento. Anos depois, a exposição “Os Visionários”, ocorrida entre 19 de março e 17 de abril de 1988 na sala de exposições do Teatro Guaíra, em Curitiba, contou com fotografias de Peter Lorenzo, entre outros artistas. Segundo publicado no jornal *Correio de Notícias*, as fotografias foram feitas em 1977, e seguem a mesma temática de registro das esculturas realizadas por José Freitas Miranda que é apresentada no filme *Aluminosa espera do Apocalipse*, direção coletiva de Fernando Severo, Rui Vezzano e Peter Lorenzo, de 1979. A exposição coletiva contou ainda com as fotografias de Genésio Siqueira Jr., que registraram o mesmo ambiente, mas em 1987, além dos artistas “visionários” Almir Correa (de Ponta Grossa, pintura), Antonio Pereira dos Santos (de Bocaiuva do Sul, escultura em madeira), Antonio Zichovski (de Curitiba, pintura), Jandira Martini (de Curitiba, pintura), Alceu Borchardt (de Marechal Cândido Rondon, escultura em madeira), Espedito Rocha (de Curitiba, escultura em madeira), Lafaiete Rocha (da Lapa, escultura em madeira), Odenis (de Jaguariaíva, escultura em madeira), João Guevara (de Curitiba, cerâmica)²¹⁶.

Cavalcanti, Luiz Fernando Amaral, José Paulo Fagnani, Rosane Macedo de Paula, Abel Batista de Almeida, Gilberto Krieger, Reinaldo Kureishi, Ícaro Ribeiro de Lima, Odilon José Ratzke, Alceu Xavier Penteadó Filho, Maria Lúcia da Silveira, Carlos Renato Fernandes, Reinaldo Guidolin, Paulo Soares Koehler, Orlando Manoel Monteiro de Azevedo, Altevir Gaio Filho, Carlos Glock, Claudio Andrade, Elisomero Costa Moura, Gastão Luiz Mendes Lima Filho e Nicolau Gregori Czezcko (estes vencedores do prêmio da Secretaria da Cultura e do Esporte, que dividiram entre si o valor de Cr\$ 120.000,00). “Concurso Cidade da Lapa e vencedores”. *Diário da Tarde*, 01/07/1981.

212 “Concurso Cidade da Lapa e vencedores”. *Diário da Tarde*, 01/07/1981.

213 “A Secretaria da Cultura e do Esporte e a Funarte (...)”. *Diário do Paraná*, 18/08/1981.

214 “Ney preside solenidade no 88.º aniversário da Lapa”. *Diário do Paraná*, 09/02/1982.

215 “Peter Lorenzo. Fotografias (...)”. *Correio de Notícias*, 12/06/1984.

216 “Os Visionários”. *Correio de Notícias*, 19/03/1988.

3.9.2 Fernando Severo

3.9.2.1 Hu, 1979²¹⁷

O primeiro filme de Severo que listamos aqui faz parte da filmografia do Grupo Primeiro Plano. Segundo o Grupo, “consiste numa experiência semiológica que discute a linguagem do cinema. É acompanhado por um texto que explica sua formulação teórica”²¹⁸. Trata-se de uma experiência de remontagem de um pequeno excerto do filme *A morte de Maria Malibran* (Werner Schroeter, 1972). O Grupo publicou um panfleto sobre o filme, no qual encontramos a seguinte explicação:

a inserção de cinco seqüências de “a morte de maria malibran”, de werner schroeter assume uma postura análoga a da vanguarda das artes plásticas das últimas décadas, que promoveu uma “recuperação” de obras clássicas da pintura e escultura através da apropriação de sua imagem física despojada do sentido estético original²¹⁹. (sic).

Trata-se de uma “anti-narrativa”, segundo o Grupo. *A morte de Maria Malibran* é desconstruído por meio de interferências diretas na película, como riscos e manchas de tinta. A curiosa montagem:

- um plano estático de 212 fotogramas (tempo: 9 segundos)
- doze planos mistos (estáticos e com movimento) de 72 fot. cada um (t: 3s)
- um plano seqüência de 720 fot. (t: 30s) interpolado ao meio por um plano de 48 fot. (t: 2s) quadro a quadro sobre um zoom.
- doze planos mistos (fot. e t. idem a anteriores)
- um plano estático (idem ao anterior)

assim montado, o filme adquire uma forma física rigorosamente simétrica; mas apesar da duração estritamente igual de vários planos, a montagem provoca uma subversão na orientação temporal do espectador que o faz perceber durações diferentes em metragens iguais²²⁰.

O Grupo, ao produzir o panfleto como texto explicativo de sua proposta, sugere uma ligação com a prática da análise cinematográfica, a qual já era exercida nas páginas das revistas Tela e Teca. Notamos também um empenho em teorizar o exercício fílmico, num ato reflexivo da absorção da cultura cinéfila.

217 Hu foi projetado em sua película original pelo Cineclube Aurora, em 11 de julho de 2019, no Museu da Imagem e do Som do Paraná. Agradecemos aos organizadores pela oportunidade única de assistir ao filme.

218 “Primeiro Plano Cinema Transcendental”. Correio de Notícias, 30/11/1979.

219 “HU – um filme de Fernando Severo”. Panfleto. 1979. Acervo Cinemateca Brasileira.

220 “HU – um filme de Fernando Severo”. Panfleto. 1979. Acervo Cinemateca Brasileira

Encontramos registros da exibição de *Hu* na *Mostra de Cinema Transcendental*, em 30 de novembro de 1979, e na *Semana do Filme Super 8 Paranaense*, em 30 de maio 1979²²¹, ambas na CMGV.



Figura 32: Panfleto do filme *Hu*. Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira

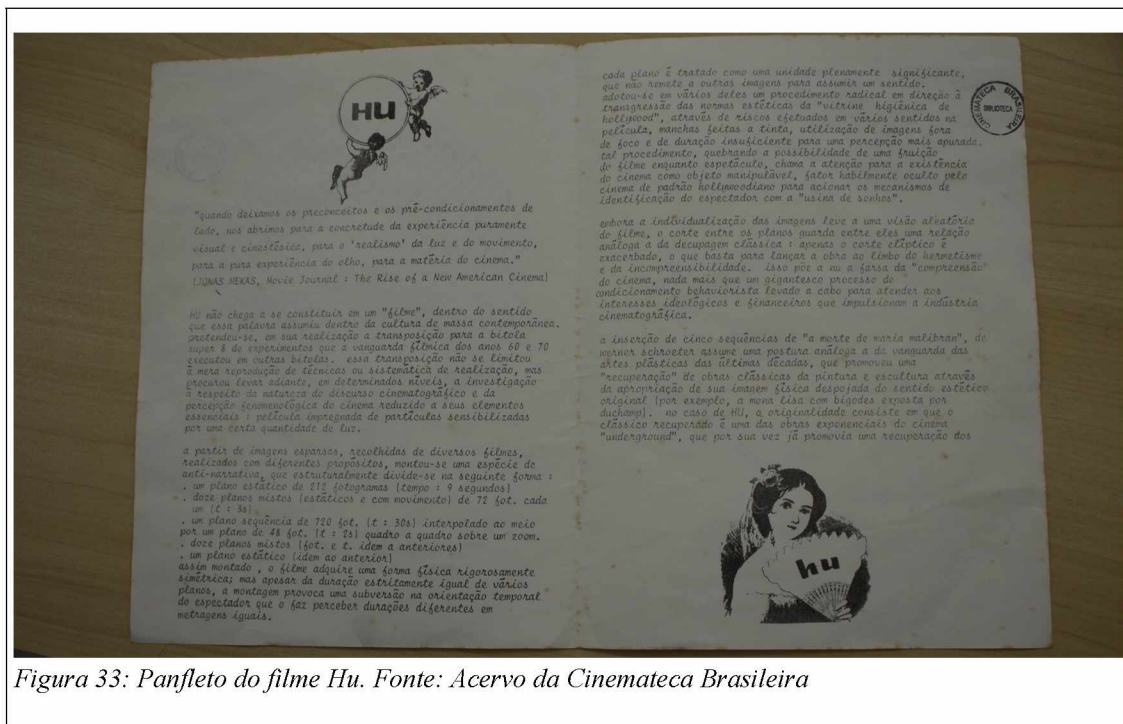


Figura 33: Panfleto do filme *Hu*. Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira

221 "Cinemateca inicia hoje a Semana do Superoito". Diário da Tarde, 30/05/1979.

3.9.2.2 Escura maravilha, 1979

*Escura maravilha*²²² também foi realizado no contexto do Grupo Primeiro Plano. Aborda a temática da morte através da justaposição de três momentos. O primeiro, chamado de A espera, observa, através de planos justapostos, a arte cemiterial, soturna e melancólica. O segundo, o encontro com a morte, vaga nos detalhes de uma fotografia do momento uma decapitação, ato violento e planejado, apresentado em seu momento culminante. O terceiro momento é o da comemoração, quando o filme retorna ao cemitério, desta vez cheio de visitantes e enfeitado de flores num dia de Finados. As três passagens são pontuadas por uma trilha sonora que exacerba os sentidos propostos para a morte, com introspecção, seguido de lamento e, por último, a comemoração.

O curta circulou em algumas mostras e festivais. Em setembro de 1979 foi programado no I Congresso Nacional do Filme Super-8, em Salvador²²³. Na V Mostra Nacional do Filme Super-8, em novembro de 1979, realizada no CEFET-PR, o filme foi desclassificado, junto de *Aluminosa*, por serem “herméticos e difíceis”. Diante de protestos e na intervenção da ABD-PR, os filmes retornaram à programação (BOTTMANN, 1982, p. 40). Poucos dias depois, integrou a *Mostra de Cinema Transcendental*, em 30 de novembro de 1979, na CMGV. Já na I Mostra do Filme Super-8 da Região Sul – Abertura 8, realizada em fevereiro de 1980, foi premiado pela melhor montagem e filme destaque (BOTTMANN, 1982, p. 43). Em 1980, recebeu o prêmio de melhor filme experimental no Super Festival Nacional do Filme Superoito. Integrou a programação da *Retrospectiva do Filme Superoito*, entre 6 e 12 de dezembro de 1982, na CMGV²²⁴

3.9.2.3 Visões secretas, 1980

Curta-metragem experimental de 15 minutos realizado em Super-8 colorido, *Visões secretas* é uma co-direção de Severo e Vezaro (SANTOS, 2005, p. 179; SILVA NETO, 2017, p.360). Datado de 1980, foi exibido na CMGV em 13 de maio de 1980 numa mostra de novos Super-8 paranaenses, acompanhado de *Rei cavalari* (Yanko del Pino), *O encontro e desencontro de dois velhos amigos* (Ari Cândido Fernando) e *A*

²²² *Escura Maravilha* também foi projetado em película pelo Cineclub Aurora, em 11 de julho de 2019. Está disponível online em <<https://www.youtube.com/watch?v=k1Y4v0JXNTs>> Acesso em 26/11/2020.

²²³ “Paraná no Congresso do Superoito em Salvador”. Diário da Tarde, 24/09/1979.

²²⁴ “Em 1974, começa a história do super 8 no cinema do PR”. Diário do Paraná, 08/12/1982.

história de Jovina, a menina da Vila Lori e João Passamon (Grupo Olho Ka-olho)²²⁵. Também em 1980 Participou do VII Festival Nacional do Filme Super-8 de Campinas, onde recebeu o prêmio de melhor fotografia (SILVA NETO, 2017, p. 361).

3.9.2.4 Jardins suspensos, 1981

Em *Jardins suspensos*, Severo contou com uma equipe que não contava com seus companheiros do Grupo Primeiro Plano. A fotografia é assinada por Severo e Fernando Tupan, a assistência de direção e montagem é de Fernando Tupan e Denise Rottman. A produção contou com o apoio do Diretório Acadêmico Rocha Pombo²²⁶ e a Comissão de Justiça e Paz do Paraná (SILVA NETO, 2017, p. 209).

O documentário curta-metragem em Super-8 colorido tem 10 minutos. Sua sinopse:

O filme aborda a problemática dos loteamentos clandestinos na periferia de Curitiba, como ponto de partida, o filme documenta o surgimento de novas forças de transformação social, na figura de um grupo de moradores da região que toma consciência da necessidade de união e organização para resolver seus problemas coletivos, e vai à luta (SILVA NETO, 2017, p. 209).

O curta circulou no Concurso Curta II, na XII Jornada Brasileira de Curta-Metragem da Bahia, em 1983. Em 1984 foi exibido na VIII Jornada Nacional de Cinema no Maranhão (SILVA NETO, 2017, p. 209).

Para este filme, encontramos divergências na datação encontrada na bibliografia. O *Dicionário de Cinema do Paraná* data-o de 1982 (SANTOS, 2005, p. 179), Já em *Super-8 no Brasil, um sonho de cinema*, no verbete referente ao filme, encontramos o ano de 1980 (SILVA NETO, 2017, p. 209), enquanto que no verbete de Fernando Severo, consta 1981 (SILVA NETO, 2017, p. 576).

3.9.2.4 Contestado, 1984

O roteiro de *Contestado* foi escrito por Fernando Severo e Rui Vezaro e inscrito no *1º Concurso Estadual de Roteiros sobre o Contestado*, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte em 1981. A comissão julgadora foi composta por Cecília Maria Westphalen (historiadora da UFPR), Jean-Claude Bernardet e Jali Meirinho (da Fundação Catarinense de Cultura). Os prêmios foram de Cr\$100.000,00 para o primeiro colocado, além da produção do filme pela

225 “Cinemateca”. Correio de Notícias, 13/05/1980.

226 Diretório Acadêmico Rocha Pombo, DARP, agregava estudantes dos cursos de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Foi substituído por Centros Acadêmicos específicos para cada curso.

Coordenadoria de Comunicação Cultural da SECE, Cr\$50.000,00 para o segundo e Cr\$30.000,00 para o terceiro²²⁷. Severo e Vezaro conseguiram o primeiro lugar, enquanto José Marcos Pinto Pereira ficou em segundo e Alex Soares de Almeida em terceiro²²⁸.

Severo e Vezaro realizaram intensa pesquisa bibliográfica e em museus, além de visitas à região do Contestado. O filme seria um híbrido de documentário e ficção. Segundo Severo, “de uma certa maneira, criamos uma linguagem inovadora com a mistura documentário/ficção. Estes elementos de ficção é que vão dar o sabor do filme. Mas não passaremos uma mensagem fechada, o espectador terá liberdade de interpretação”²²⁹. Há de se notar que ambos são naturais da região afetada pela guerra, cujas marcas e lembranças persistem na população por meio da memória e da cultura, que refletia numa intimidade com o tema²³⁰.

As filmagens do projeto estavam programadas para iniciarem na segunda quinzena de abril de 1982²³¹, tendo sido anunciada a presença de Jorge Bodanzky para a direção de fotografia e som²³², e a equipe seria formada 70% por paranaenses²³³. O longa em 35mm teria distribuição comercial. Toda a pré-produção foi feita, e as gravações, inicialmente previstas para 1982, foram prorrogadas para o final do inverno de 1985. A verba da SECE não foi liberada, o que fez com que o valor inicial do projeto fosse degradado pela inflação, sendo a produção orçada novamente em Cr\$ 1.200.000.000 em setembro de 1985²³⁴. Recorreu-se ao financiamento do governo de Santa Catarina, de prefeituras da região do Contestado e da iniciativa privada²³⁵. Por fim, o projeto jamais foi realizado.

3.9.3 Rui Vezaro

3.9.3.1 Aluminosa espera do Apocalypse, 1979

Incluimos este filme no tópico dedicado a Rui Vezaro após uma reflexão entre bibliografia e fontes. A bibliografia de referência consultada (SANTOS, 2005, p. 132,

227 “Projeto “Sol Maior” abre interior na Lapa”. *Diário do Paraná*, 26/01/1982.

228 “Vencedores do Primeiro Concurso de Roteiros”. *Diário do Paraná*, 29/01/1982.

229 “Guerra do Contestado”. *Correio de Notícias*, 17/05/1985.

230 “Guerra do Contestado”. *Correio de Notícias*, 17/05/1985.

231 “Filmagens”. *Diário da Tarde*, 15/03/1982.

232 “Pegue e não pague, de Gianfrancesco Guarnieri (...)”. *Diário do Paraná*, 20/03/1982.

233 “Guerra do Contestado”. *Correio de Notícias*, 17/05/1985.

234 “A guerra para fazer filme do Contestado”. *O Estado do Paraná*, 19/09/1985. Disponível em

<<https://www.millarck.org/artigo/guerra-para-fazer-filme-do-contestado>> Acesso em 11/02/2022.

235 “Guerra do Contestado”. *Correio de Notícias*, 17/05/1985.

179, 201; SILVA NETO, 2017, p. 56, 489, 576, 601; BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 9), bem como a base de dados Filmografia Brasileira²³⁶ indicam que *Aluminosa* foi realizado em co-direção entre Vezaro, Severo e Lorenzo, que também compartilham operação de câmera, sonografia, produção, roteiro e argumento; direção de fotografia é de Peter Lorenzo, enquanto a trilha sonora e a montagem são de Severo; a UFPR é creditada como companhia produtora. Por outro lado, as fontes da época de lançamento e circulação do filme em festivais prioriza o nome de Rui Vezaro (também chamado Rui Gonçalves) como diretor. Há de se notar, também, uma variação na grafia do nome do filme: pode ser encontrado como “Apocalipse” ou “Apocalypse”.

O filme, uma espécie de documentário experimental, explora as ruínas da cidade de Aluminosa, construída pelo agricultor José de Freitas Miranda em Colorado, Paraná, após ser acometido por visões apocalípticas que prenunciavam o fim do mundo em 28 de dezembro de 1999. A cidade seria para abrigar os sobreviventes. A construção iniciou-se na década de 1950, “povoada por símbolos, signos e seres (estátuas) representantes do estado de desolação, imploração e desespero em que se encontram os camponeses da região (Norte do Paraná)”²³⁷. Em reportagem para *Nicolau* em 1987, Adélia Lopes visitou Aluminosa, testemunhando a excentricidade de seu criador, já cego e impedido de manter sua obra: “gentil, nobre, extravagante, esquisito. Todos os sinônimos que a palavra bizarro possam conter cabem perfeitamente neste senhor que tateia a esmo pelas paredes de sua modesta moradia e que gentilmente ergue ruas mãos em busca das minhas para a primeira saudação”²³⁸.

Este escultor nasceu de família de agricultores de Itapuí – interior paulista, onde possuía 20 alqueires. O avô de José os trocou por 500 alqueires no município paranaense de Colorado – 535 quilômetros de Curitiba, Norte Novo. José chegou a esse eldorado na juventude. Sempre viveu no mato. Nunca foi à escola. E jamais viu uma obra de arte.

Para seus filhos (é viúvo e mora com dois deles) e parentes (só de eleitores somam-se 80 pessoas), José revogou a realidade a partir de 1959, quando decidiu construir Aluminosa em uma área de vinte alqueires, vendendo para tanto os outros dez que lhe couberam na partilha dos bens do pai. Uma família na árdua labuta da terra não poderia entender a troca da enxada pela arte. Para os aventureiros do novo eldorado só poderia estar louco. Tato assim que ele foi e retornou (incólume?) de vários hospícios²³⁹.

236 Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>

237 “*Aluminosa espera do Apocalipse*”. Correio de Notícias, 14/11/1979.

238 “*Um mundo bizarro longe deste insentato mundo*”. Nicolau, agosto de 1987, ano I nº2, p. 22.

239 “*Um mundo bizarro longe deste insentato mundo*”. Nicolau, agosto de 1987, ano I nº2, p. 22.

Segundo reportagem de Marilu Silveira, a ideia do filme surgiu quando Vezaro viu fotos das construções de Aluminosa, que lhe chamaram a atenção. Com o projeto do filme em mãos, Vezaro conseguiu apoio da chamada “bolsa arte” oferecida pelo Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR, além de equipamentos emprestados²⁴⁰. Foi realizado em película Super-8 colorida, com aproximadamente quinze minutos²⁴¹. Com a cidade já em ruínas na época da gravação, o filme apresenta a decadência e as perturbadoras esculturas, permeadas de uma escatológica simbologia religiosa.

Aluminosa foi exibido na V Mostra Nacional do Filme Superoito do CEFET-PR, em novembro de 1979, juntamente de *Vitrines*, também de Vezaro, que veremos adiante. *Aluminosa* recebeu o prêmio especial do juri, criado especialmente para o filme, pelo qual recebeu o equivalente a Cr\$20.000,00 em materiais filmicos²⁴², e pela categoria estudantil recebeu ainda o prêmio de Cr\$20.000,00²⁴³. Na crítica de Francisco Alves dos Santos,

é antes de tudo um filme inquietante elaboradíssimo a nível de cinema e, o que é mais importante, inovador. Para o clima do filme que tem por vezes momentos catárticos contribuiu grandemente, e pode-se até dizer, imprescindivelmente, o trabalho de Severo na edição do som e das imagens. A sugestão das imagens casa perfeitamente com a seleção sonora. Com um tom de fantástico e surrealismo poético, sensibilidade e acima de tudo muita imaginação, este trabalho resultou, sem dúvida, numa obra-prima do superoito brasileiro, incomparável até mesmo em relação às melhores produções nacionais das chamadas bitolas “maiores” (35 e 16mm) produzidas nestes últimos anos no país. Nem a Jornada Baiana, nem o Festival de Brasília apresentaram, a nível de impacto criativo, filmes como este²⁴⁴.

Segundo nota publicada no jornal Correio de Notícias, Rui Vezaro acatou uma sugestão do juri do festival, alterando o final do filme “que indicava a volta à realidade (afinal, durante o filme, o espectador passa a viver a magia, o sonho do visionário José de Freitas Miranda) Sequência essa marcada pelo prefixo da Voz do Brasil²⁴⁵”. Esse ponto do filme foi explorado na crítica de Francisco Alves dos Santos:

A cena final de “Apocalypse” cai barbaridade em relação à proposta básica do filme. Soa inclusive como um corpo estranho, quebrando o clima. E não dá pra perceber ser esta “quebra” é de intenção dos realizadores. Se fosse, até que se ia lá. Mas não parece ser. Esta quebra não se dá a nível de imagens, mas de som: a retransmissão de “A Voz do Brasil”, de Brasília. A

240 “*Aluminosa espera do Apocalypse*”. Correio de Notícias, 14/11/1979.

241 Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 15/02/2022.

242 “*Mané da Paz, vencedor do Superoito*”. Diáriodo Paraná, 11/11/1979.

243 “*Aluminosa espera do Apocalypse*”. Correio de Notícias, 14/11/1979.

244 “*Apocalypse*”, obra inquietante”. Diário do Paraná, 10/11/1979.

245 “*Aluminosa*”. Correio de Notícias, 27/11/1979.

simbolização de horário ou de identificação de tempo (por do Sol, escurecer, hora do famigerado programa oficial brasileiro) é perfeita e inteligente, mas o conteúdo da narrativa não contribui para a consumação plena da proposta do filme que é justamente a da perspectiva do futurismo, do mistério, do incomensurável, do desconhecido, do místico, do vivencial e portanto do não-ideológico magistralmente sintetizada no filme. A audição de “A Voz do Brasil” aí podia funcionar, quem sabe, como uma caricatura. Mas mesmo assim tal funcionamento não cabe aí. Porque o filme é muito mais que isso. E assim a caricatura, caso seja mesmo tomada desta forma, resulta forçada.²⁴⁶.

Portella²⁴⁷ indica que o final original, com o trecho da Voz do Brasil, remete ao acordar de um delírio e ser confrontado com o mundo real: a ditadura. A realidade seria um pesadelo, e o universo onírico de *Aluminosa* um escapismo: quem são os loucos e quem os são?

No dia 30 de novembro de 1979, poucos dias depois da premiação recebida na V Mostra Nacional do Filme Super-8, *Aluminosa*, já com o final alterado²⁴⁸, compôs a mostra *Cinema Transcendental*, que reuniu os filmes do Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano na CMGV: *Escura maravilha*, *Vitrines* e *Hu*. A sessão foi seguida de debates com a presença do poeta Thiago de Mello²⁴⁹.

A I Mostra Superoito da Região Sul, realizada em Curitiba em fevereiro de 1980 e organizada, entre outros, pelo Grupo Primeiro Plano, contou em sua programação, além de *Escura Maravilha* e *Um cravo de cor por entre cinza*, com *Aluminosa espera do Apocalipse*, que venceu na categoria de sonorização, além de receber um dos prêmios de destaque²⁵⁰.

Ainda em 1980, o filme de Vezzano foi exibido no VIII Festival de Gramado, na mostra paralela, com os outros paranaenses *A cidade dos Executivos* (Irmãs Wagner), *Fim de linha* (Claudinê Perina) e *Pela porta verde* (Nivaldo Lopes). Nas palavras de Francisco Alves dos Santos, que acompanhou o festival: “este festival superoito tem grande vantagem: primeiro, pela gorda premiação, e a segunda pela cobertura jornalística, sem dúvida a melhor do país”²⁵¹. O experimental foi premiado como o melhor Super-8²⁵².

246 “*Apocalipse*”, obra inquietante”. Diário do Paraná, 10/11/1979.

247 Fala de José Roberto Braga Portella durante a banca de defesa desta tese, em 14/09/2022.

248 “*Aluminosa*”. Correio de Notícias, 27/11/1979.

249 “*Cinematca*”. Diário do Paraná, 30/11/1979.

250 “*Gaúchos venceram a Mostra Superoito*”. Diário do Paraná, 15/02/1980.

251 “*Em clima de pessimismo festival melhora de nível*”. Diário do Paraná, 27/03/1980.

252 “*Avaliação do Festival de Cinema de Gramado*”. Diário do Paraná, 03/04/1980.



FLENCO



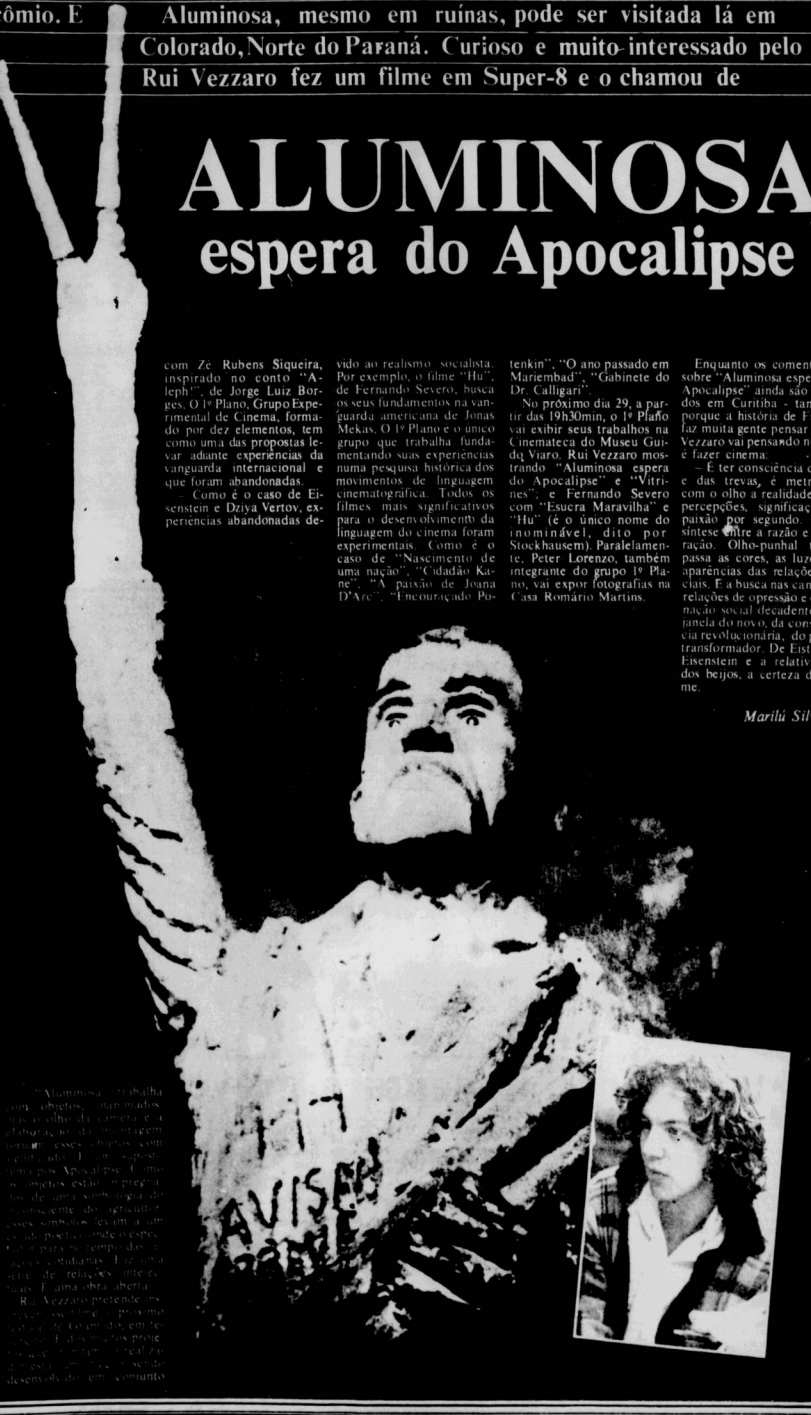
José de Freitas Miranda, há mais de 20 anos, fez uma cidade. Aluminosa. Hoje ele vive num manicômio. E Aluminosa, mesmo em ruínas, pode ser visitada lá em Colorado, Norte do Paraná. Curioso e muito-interessado pelo assunto, Rui Vezzano fez um filme em Super-8 e o chamou de

ALUMINOSA espera do Apocalipse

Com o filme "Aluminosa espera do Apocalipse", Rui Antonio Vezzano Gonçalves, curitibano, ganhou o prêmio especial do júri da Mostra Nacional do Filme Super-8, realizado no Celet. E na categoria em que concorreu, estudantil, recebeu o prêmio de 20 mil cruzeiros. Seu primeiro trabalho e duplamente elogiado: pelo crítico da Folha de São Paulo, Jairo Ferreira e pelo crítico Francisco Alves dos Santos.

Rui, estudante do curso de Comunicação Social da Universidade Federal, é um dos fundadores do 1º Plano, grupo Experimental de Cinema que surgiu em fins de 77. Ligado à Associação Brasileira de Documentaristas, seção Paraná, o grupo participou da mostra do Celet com mais dois trabalhos: "Vitrines", também de Rui Vezzano (menção honrosa), "Hu", e "Escura Maravilha", de Fernando Severo (estes dois foram rejeitados na fase de pré-seleção).

"Aluminosa espera do Apocalipse", trabalho que deixou o júri em contínuo êxtase, por isso a premiação especial, mostra o que José de Freitas Miranda construiu num lugarejo do município de Colorado, próximo a Maringá. O visionário José de Freitas Miranda acordou um dia com a certeza de que o mundo arderia em chamas na tarde de 28 de dezembro de 1999. Começou, então, a paciente construção de uma cidade, Aluminosa, espécie de arca de Noé do século XXI, para que, após o Apocalipse, pudesse ali viver a humanidade, liberta de todos os males da História. Construída há mais de 20 anos, é povoada por símbolos, signos e seres estatuários representando o estado de desolação, implacação e desespero em que se encontram os camponeses da região (Norte do Paraná).



com Ze Rubens Siqueira, inspirado no conto "Ateph", de Jorge Luiz Borges. O 1º Plano, Grupo Experimental de Cinema, formado por dez elementos, tem como uma das propostas levar adiante experiências da vanguarda internacional e que foram abandonadas.

Como é o caso de Eisenstein e Dziga Vertov, experiências abandonadas de-

vido ao realismo socialista. Por exemplo, o filme "Hu", de Fernando Severo, busca os seus fundamentos na vanguarda americana de Jonas Mekas. O 1º Plano é o único grupo que trabalha fundamentando suas experiências numa pesquisa histórica dos movimentos de linguagem cinematográfica. Todos os filmes mais significativos para o desenvolvimento da linguagem do cinema foram experimentais. Como é o caso de "Nascimento de uma nação", "Cidadão Kane", "A paixão de Joana D'Arc", "Encouraçado Po-

tenkin", "O ano passado em Marembad", "Gabinete do Dr. Calligari".

No próximo dia 29, a partir das 19h30min, o 1º Plano vai exibir seus trabalhos na Cinemateca do Museu Guindard Viaro. Rui Vezzano mostrando "Aluminosa espera do Apocalipse" e "Vitrines", e Fernando Severo com "Escura Maravilha" e "Hu" (é o único nome do inominável, dito por Stockhausen). Paralelamente, Peter Lorenzo, também integrante do grupo 1º Plano, vai expor fotografias na Casa Romário Martins.

Enquanto os comentários sobre "Aluminosa espera do Apocalipse" ainda são ouvidos em Curitiba - também porque a história de Freitas faz muita gente pensar - Rui Vezzano vai pensando no que é fazer cinema.

— É ter consciência da luz e das trevas, é metralhar com o olho a realidade a 24 perseguições, significação e paixão por segundo. É a síntese entre a razão e o coração. Olho-punhal transpassa as cores, as luzes, as aparências das relações sociais. É a busca nas casadas relações de opressão e dominação social decadentes, da janela do novo, da conscientização revolucionária, do poder transformador. De Einstein a Eisenstein e a relatividade dos beijos, a certeza da fome.

Marilú Silveira



Figura 34: Reportagem sobre Aluminosa Espera do Apocalipse. Fonte: Correio de Notícias, 14/11/1979

A Cinemateca do Museu Guido Viaro, em parceria com o Instituto Goethe, organizou o seminário *A República Federal da Alemanha refletida no seu documentário e o filme documentário paranaense*, realizado entre os dias 4 e 7 de maio de 1981. Contou com a presença de Pedro Jungman, portoalegrense radicado na Alemanha. “A finalidade do seminário é [era] mostrar e discutir o filme documentário alemão moderno principalmente, e feito por escolas de cinema e televisão, por jovens realizadores, e compará-lo com o produzido no Paraná”²⁵³. Os filmes alemães foram *A vida cotidiana de uma equipe de futebol*, *Mulheres aprendem ofícios masculinos* e *Entretanto despertamos*. Já os paranaenses foram *Aluminosa espera do Apocalipse*, *Cannendyu* (Sylvio Back), *Catadores* (Homero de Carvalho) e *Mané da Paz, fabricante de viola* (Celso Luck)²⁵⁴.

Já numa época em que se tornava clara a decadência do movimento superoitista, a CMGV promoveu entre 6 e 12 de dezembro de 1982 a *Retrospectiva do Filme Superoitito* em conjunto com uma mostra de Super-8 inéditos e outros filmes realizados num curso de animação realizado na Faculdade de Educação Musical do Paraná - FEMP²⁵⁵. As sessões contaram com os realizadores e debate. Os filmes da retrospectiva: *Mané da Paz, fabricante de viola* (Celso Luck), *Em memória à erva mate* (Francisco Alves dos Santos), *Danielle, carnaval e cinzas* (José Augusto Iwersen), *O mágico* (Hugo Mengarelli), *Um cravo de cor por entre cinzas* (Peter Lorenzo), *Reação do induzido* (José Coroiola), *Vitrines* (Rui Vezaro), *Escura maravilha* (Fernando Severo), *Aluminosa espera do Apocalipse* (Rui Vezaro), *Foi pena q...* (Irmãs Wagner) e *Metamorfose* (Irmãs Wagner). Os filmes realizados no curso da FEMP: *Neurose* (Ana Maria Dória, Luis Rachwal, Luis Oggiani e Vinicius Jordani), *Beetholado* (Thaís Gralik e Edgard Cliquet), *Cortinas Azuis* (Julmas Leardini e Maria Maninha), *Tardiam* (Nadia Dall’Stella e Maria Lúcia Ribeiro), *Formigando* (Denise Cristina Perico, Neusa Hilda e Patrícia Villela Alves), *A guerra dos pele vermelha* (Werner Schumann, Dario Kupper Thau, Mauro Brainta, Tereza Cristina, Maria Mendes, Roseli Hasse e Solange Colaço), *Amor volúvel* (Denise Cristina Perico, Neusa Hilda, Patrícia Villela Alves, Ana Mansur e João Carlos Bonat), *Barreira do Espaço* (Gentil Sutil de Oliveira), *Bocado* (Mariangela Pires, Paulo Reis, Silmara Prado, Luiz Reffo, Henrique Bezerra, Antonio Fernando de Almeida, Liani Lady Janz,

253 “Alemão é tema de seminário”. Diário do Paraná, 25/04/1981.

254 “Alemão é tema de seminário”. Diário do Paraná, 25/04/1981.

255 A Faculdade de Educação Musical do Paraná atualmente chama-se Faculdade de Artes do Paraná, - FAP, Campus Curitiba I da Universidade Estadual do Paraná.

Rossani Oliveira), *Domingo louco* (Jorge Luiz Teixeira, Jorge dos Santos), *Elizabeth* (Susett de Oliveira e Luiz Muniz), *Dia de criação – a grande tacada - frustração* (Irani Chagas, Marcia Oliveira Rosa, Marcio De Lima Chagas e Mauro de Lima Chagas). Os inéditos: *Rotina* (Werner Schumann), *Piá* (Werner Schumann), *O fim do meio* (Luis Rachwall), *Staplaf* (Luis Rachwall e Hugo Mengarelli), *Sou eu quem mata os gatos* (Nivaldo Lopes), além de uma seleção de filmes do projeto Criança e Cinema de Animação²⁵⁶.

A experiência do Grupo Primeiro Plano com *Aluminosa espera do Apocalipse* rendeu ainda a exposição de fotografias de Peter Lorenzo, em 1988, citada anteriormente, e uma espécie de revisitação realizada por Fernando Severo com o curta documentário em 35mm *Visionários*, de 2002, onde, além *Aluminosa*, apresenta outra construção de inspiração divina²⁵⁷.

3.9.3.2 Vitrines, 1978

Vitrines é o primeiro filme de Rui Vezaro, experimental realizado em Super-8 colorido e de nove minutos de duração. A equipe foi composta por Rui Vezaro no argumento, roteiro, direção, câmera e sonografia, Peter Lorenzo na direção de fotografia e Fernando Severo na montagem²⁵⁸. A *Filmografia Brasileira* data-o de 1978²⁵⁹, bem como o dicionário de Super-8 de Silva Neto, tanto no verbete do filme quanto do diretor (SILVA NETO, 2017, p. 361 e 601), enquanto o *Dicionário de Cinema do Paraná* data-o de 1979, ano em que iniciou sua circulação em festivais (SANTOS, 2005, p. 201).

Francisco Alves dos Santos define o que seria o primeiro curta-metragem de Vezaro como uma “investigação semiótica atentando para a construção das vitrines” (SANTOS, 2005, p. 201). O Grupo Primeiro Plano coloca que *Vitrines* é “uma intervenção do cine-olho sobre as mitologias da moderna sociedade elaborada numa linguagem poética e visionária”²⁶⁰. Hugo Mengarelli comenta:

Poema visual e sonoro que se vale de letreiros-chave (‘O Sonho Petrificado’, ‘Tempo de Labirintos’) e de uma espécie de montagem de atrações, em que

256 “Em 1974, começa a história do super 8 no cinema do PR”. Diário do Paraná, 08/12/1982.

257 Base de dados *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 15/02/2022.

258 Base de dados *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 15/02/2022.

259 Base de dados *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 15/02/2022.

260 “Primeiro Plano Cinema Transcendental”. Correio de Notícias, 30/11/1979.

as imagens de vitrines são ao mesmo tempo indício e metáfora de um enigmático ‘mundo novo’ [...] Sobre o cinema experimental, cuja existência não data de agora, é pouco o que as conhece devido à falta de contato com o que aconteceu e está acontecendo no mundo cinematográfico. Mas é justamente dentro desta dinâmica evolutiva que está inserido ‘Vitrines’. Sua proposta não é simplista ou uma espécie de maniqueísmo e pelo contrário, há uma necessidade de tirar o espectador da visão tradicional e passiva que dá o cinema (MENGARELLI apud SILVA NETO, 2017, p. 361).

Em setembro de 1979 foi exibido no I Congresso Nacional do Filme Super-8, em Salvador, com os paranaenses *Escura maravilha* (Fernando Severo), *Sempre engraxando* (Peter Lorenzo), *O besouro* (Hugo Mengarelli), *Foi pena q...* (Irmãs Wagner), além de filmes didáticos produzidos no CEFET-PR²⁶¹. Em Curitiba, ainda em 1979, em novembro, participou da Mostra Nacional do Filme Superoito promovida pelo CEFET-PR, onde concorreu também *Aluminosa espera do Apocalipse*, citado acima, e recebeu um dos prêmios de destaque²⁶². Ao comparar os dois filmes de Vezaro no festival, Francisco Alves dos Santos pondera que *Vitrines* “é também um filme muito bem realizado. Pode não ter a força do filme anterior [*Aluminosa espera do Apocalipse*], mas pode ser até superior em alguns aspectos, como o da obra acabada, íntegra, imexível”²⁶³. Cita também que “o impacto final – o da família vendo televisão e de repente “agredida” pela intervenção da luz – mesmo assumindo nova postura que não a do filme no seu desenrolar primeiro, resulta num feliz achado e através do que o filme só tem a se completar e a enriquecer”²⁶⁴. Em 30 de novembro ainda participou da já *Mostra de Cinema transcendental* na CMGV, dedicada à exposição dos filmes do Grupo Primeiro Plano²⁶⁵.

Na I Mostra de Cinema Superoito da Região Sul, realizada em Curitiba em fevereiro de 1980, *Vitrines* não recebeu prêmio, apesar de que *Aluminosa espera do Apocalipse* e *Escura Maravilha*, do Grupo Primeiro Plano, receberam os prêmios de montagem e sonorização, respectivamente²⁶⁶. Na já citada Retrospectiva do Filme Superoito, organizada pela CMGV em dezembro de 1982, foi programado com outros filmes do Grupo Primeiro Plano²⁶⁷.

Vezaro é lembrado por Jairo Ferreira por *Vitrines* e *Aluminosa*. Em *Cinema de Invenção* encontramos a breve citação elogiosa: “RUY VEZZARO - Kynopoeta de

261 “Paraná no Congresso do Superoito em Salvador”. Diário da Tarde, 24/09/1979.

262 “Mané da Paz, vencedor do Superoito”. Diário do Paraná, 11/11/1979.

263 “Apocalipse”, obra inquietante”. Diário do Paraná, 10/11/1979.

264 “Apocalipse”, obra inquietante”. Diário do Paraná, 10/11/1979.

265 “Primeiro Plano Cinema Transcendental”. Correio de Notícias, 30/11/1979.

266 “Gaúchos venceram a Mostra Superoito”. Diário do Paraná, 15/02/1980.

267 “Em 1974, começa a história do super 8 no cinema do PR”. Diário do Paraná, 08/12/1982.

Kurityba (Paraná, 1979, Festival Super-8): Vitrines (filmalucinante), Aluminosa, Espera do Apocalipse (chave concreta de muitas sintonias – apenas lembrando em novembro 85). & Rui tem novos projetos” (sic) (FERREIRA, 2016, p. 270).

3.9.3.3 Casa iluminada, ou Noturno, 1983

Segundo Fernando Severo, *Casa iluminada* é uma versão cinematográfica não autorizada para o conto homônimo de Dalton Trevisan. Para contornar os problemas com direitos autorais, Vezzaro alterou o nome do filme para *Noturno*²⁶⁸. Segundo o *Dicionário de Cinema do Paraná*, *Noturno*” é uma produção bem cuidada envolvendo um crime passional (SANTOS, 2005, p. 201). Como *Casa iluminada* encontramos referência apenas em fontes extraídas de jornais curitibanos, que informam sua inscrição no IX Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, em 1981²⁶⁹, junto a *Cicatrizes* (Francisco Alves dos Santos)²⁷⁰. O filme não foi selecionado para Gramado, mas participou da XII Jornada Brasileira de Curta Metragem, em 1983²⁷¹.

Trata-se de um curta-metragem de ficção em 16mm colorido de aproximadamente 14 minutos, com equipe formada por Vezzaro na direção, Peter Lorenzo como diretor de fotografia, Pedro Merege Filho como montador²⁷², Berenice Mendes como assistente de produção (URBAN 2021, p. 57) e Beto Carminatti como assistente de direção, cenógrafo e produtor²⁷³. Contou com os atores Antonio Carlos Kraide²⁷⁴ e José Maria Santos (SANTOS, 2005, p. 201). Quanto ao ano de produção, *Dicionário de Cinema do Paraná* informa que é de 1982 (SANTOS, 2005, p. 201), enquanto que a *Filmografia Brasileira* coloca-o em 1983²⁷⁵. Segundo depoimento de José Roberto Braga Portella²⁷⁶, que trabalhou na captação de som, *Noturno*, assim como *Como Sempre*, de Berenice Mendes, foi realizado durante o curso de fotografia ministrado por Flávio Ferreira em 1980 na Secretaria de Cultura do Paraná.

268 “Nossas páginas, nossas telas”. *Cândido*, nº 14, setembro de 2012.

269 “Casa iluminada”. *Diário da Tarde*, 23/01/1981;

270 “Inscrições ao festival de Gramado”. *Diário do Paraná*, 08/01/1981.

271 Base de dados *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 15/02/2022.

272 Base de dados *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 15/02/2022.

273 “Câmera, Luz – “Terra” em Ação”. *Correio de Notícias*, 18/04/1986.

274 “A retrospectiva de Sérgio Bianchi”. *Correio de Notícias*, 17/11/1984.

275 Base de dados *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 15/02/2022.

276 Fala de José Roberto Braga Portella durante a banca de defesa desta tese, em 14/09/2022.

3.9.3.4 Quingingoo, 1985

Segundo Aramis Millarch, *Quingingoo* “focaliza um episódio da escravatura no Paraná até hoje pouquíssimo conhecido”²⁷⁷. O roteiro foi aprovado num concurso promovido pela FCC para o Projeto de Produção de Curtas-Metragens, parceria entre a EMBRAFILME e a Associação de Cineastas do Paraná de 1984. No mesmo concurso foram aprovados, além de *Quingingoo*, *Respeitável público*, das Irmãs Wagner, lançado em 1987, e *O mundo perdido de Kozák*, de Fernando Severo, lançado em 1988 (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 59). Em dezembro de 1985, havia a expectativa de que *Quingingoo* fosse finalizado no próximo ano²⁷⁸, o que não ocorreu, de modo que apenas os filmes de Severo e das Irmãs Wagner foram finalizados.

3.10 Irmãos Wagner

Elizabeth, Helmuth, Ingrid e Rosane Wagner formaram o grupo conhecido como Irmãos Wagner. Filhos do fotógrafo Helmuth Erich Wagner, iniciaram-se muito jovens na produção de filmes em Super-8, rapidamente alcançando festivais e recebendo diversos prêmios. Antes de nos aprofundarmos na trajetória do grupo, gostaríamos de destacar que utilizaremos a palavra “irmãs”, acompanhando uma tendência observada nos últimos anos para referir-se ao grupo, em respeito ao fato de que o grupo é formado em sua maioria por mulheres, tendo apenas um homem. As fontes consultadas, majoritariamente das décadas de 1970 e 1980, entretanto, referem-se aos “irmãos”, obedecendo a uma norma da língua portuguesa que confere à pluralidade o gênero masculino, mesmo que seus componentes sejam uma maioria de mulheres.

A sensibilidade artística das Irmãs Wagner não pode ser creditada somente à influência do pai. Edith Pitz Wagner, mãe das jovens, era desenhista e pintora. “Junto com a mãe, levavam tintas, pincéis e cavaletes para o campo, para desenhar ao ar livre” (FRANÇA, 2021, p.81). Helmuth também incentivava a criatividade, levando-as a seu estúdio fotográfico, mostrando técnicas, pedindo opinião. Quando as irmãs ganharam de presente uma câmera Super-8, fez questão de que fosse a melhor possível. Em suma,

277 “A guerra para fazer filme do Contestado”. O Estado do Paraná, 19/09/1985. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/guerra-para-fazer-filme-do-contestado>> Acesso em 15/02/2022.

278 “O fim-de-ano na Cinemateca”. Correio de Notícias, 03/12/1985.

“Helmuth e Elizabeth Wagner, então, propiciaram às filhas e ao filho, acesso privilegiado à saberes e técnicas na produção de imagens” (FRANÇA, 2021, p, 79).

3.10.1 Coletânea, 1976

Animação de cinco minutos em Super-8 colorido. Segundo o verbete referente ao curta, “estreia dos Irmãos Wagner no cinema, que, segundo Ingrid Wagner, trata-se de uma compilação de primeiras experiências em animação. São cinco filmes curtos reunidos: “Bum”, “A casa da colina”, “O espaço”, “O halterofilista” e “Boa noite”” (SILVA NETO, 2017, p. 108). Foi exibido na III Mostra Nacional do Filme Super-8 da Escola Técnica Federal do Paraná, ocorrida em novembro de 1977. No mesmo evento também concorreu *O último bloco*, também das Irmãs Wagner. Ambos foram exibidos no último dia do festival, em cinco de novembro²⁷⁹. Recebeu o prêmio de melhor filme de animação no Festival Pró-Filmes, realizado em Curitiba no ano de 1977 (SILVA NETO, 2017, p. 108).

Segundo França, *Bum* é um curta de animação “n[o] qual um menino brinca com um balão, dentro dos limites de uma folha branca sobre uma mesa de desenho. Sonha em voar, mas é contido pelas margens da página”. *A casa na colina*: “depois da tempestade, sai fumaça pela chaminé de uma casinha”. *O halterofilista* retrata “um garoto magrinho [que] levanta um robusto halter, mas um prego estoura o peso olímpico que desmancha como tinta, escorrendo pelo papel”. *O espaço*, citado por Silva Neto, provavelmente é o mesmo *O astronauta* citado por França, onde “um astronauta gira o corpo e maneja um laser numa viagem interestelar”. Em *Boa Noite*, “um passarinho canta no galho de uma árvore, até adormecer solitário” (FRANÇA, 2021, pp. 81-81).

²⁷⁹ “Filme Super 8”. Correio de Notícias, 05/11/1977.

Superoito.

Quatro super stars.

Ingrid, Elizabeth, Rosane e Helmut.

O superoito é a escrita de quatro jovens, Ingrid, Helmut, Rosane, e Elizabeth.

Fazem cinema o tempo todo e mais o que sobra. Sendo o superoito de fácil manuseio suas primeiras brincadeiras acabaram se transformando no mais sério trabalho feito em equipe no Paraná. Já estão dividindo com José Augusto Iwersen o escasso público desta categoria de linguagem cinematográfica em nosso Estado. Iwersen um dos pioneiros, fica impressionado com a vitalidade do grupo, e principalmente com seus critérios de equipe.

Todos afirmam que cinema é uma coisa impossível de ser realizada em separado.

Enquanto um desenha outro prepara a produção e filmagem e se revezam em suas tarefas e trabalhos individuais para que os filmes possam ter um andamento natural.

Têm realizados cerca de dez filmes documentários, científicos, de ficção e mais 8 de animação.

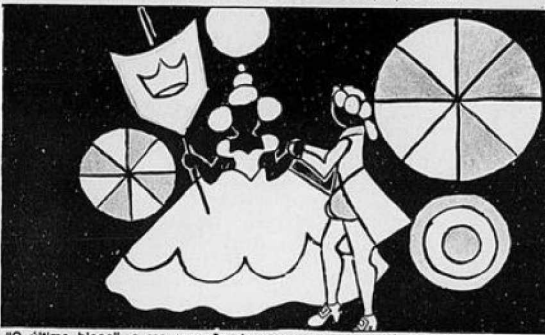
Dos filmes científicos "Metamorfose" é o que mais gostam. Narra a transformação de uma lagarta em borboleta. Dois meses de observação e filmagem. O filme é limpo e de narrativa contínua, ao contrário do documentário a respeito da ilha do Mel, onde a ficção aflora na trilha sonora criando o som de uma ilha do Mel ocupada em atividades de um tempo remoto.

"Mas o que tem mesmo nos satisfeito são os desenhos animados. A descoberta é maior de todo um potencial que a gente não tinha conhecimento: o nosso. E isso é encantador. Você faz aquele risquinho e ele começa a se mexer. E sua criação tomando vida e corpo. E isso é muito bonito".

Os irmãos Wagner são pessoas de poucas palavras, sobre si não querem contar nada, afirmando que seus trabalhos começam agora a dizer o que eles querem. E pra isso têm uma linguagem própria. Agitada, convulsiva, cheia de vida como o sorriso desses pequenos superstars do



"Ensaio" mostra como foi feita a filmagem dentro do próprio filme.



"O último bloco", a recuperação do Carnaval, o posto pelo brasileiro.

"Não, nada disso. Escola de samba é coisa pra turista, pra nós basta um bloco, uma banda, uma coisa mais simples e mais popular em qualquer região do País. Escola de samba é coisa de caraca pra inglês ver".

"Balanço também, né?"

"Olhem, por que não o último bloco?"

O filme está quase acabando, conta uma história de um bloco (o último) que passa em uma avenida cheia de cores, mil batucadas, muita animação que passa por um processo de transformação à medida que se afasta. O bloco passa e deixa em todos aquela tristeza chapliniana de final de estrada. O espectador fica com aquele gostinho amargo de estar contribuindo para que nossas coisas se percam nessa avenida. Uma alegria que durante todo o filme guarda um pouco do banzo do preto.

É a maior produção em tempo dos Wagner, de 5 a 6 minutos onde testam várias técnicas, que aos poucos vão descobrindo. Este desenho, por exemplo, usa um processo de iluminação novo na equipe: por dentro do próprio desenho. A cor fica com luminosidade incrível. Desenvolvendo também um processo de recortes que facilita as coisas, dando mais agilidade nos movimentos.

Segundo a equipe, este é o trabalho mais completo feito até agora. Vem preencher uma grande parcela de seu projeto para o futuro: viver fazendo cinema. Coisas aliás que já vêm fazendo com excelente qualidade.

E eles riem:

"A gente leva os desenhos para as pessoas criticarem, que é a melhor forma de aprendizado, e o pessoal da Pró-filmes e da Cinemateca e todos que vêm, só ficam dando elogios. Isso tem atrapalhado um pouco, mas não tem nada não. A gente vai se virando e tem melhorado".

Ponha

Figura 35: Reportagem sobre os Irmãos Wagner. Fonte: Diário do Paraná, 27/02/1977

3.10.2 Ensaio, 1977

Super-8 colorido de sete minutos, híbrido de documentário com ficção em animação. A sinopse: Documentário sobre o processo de feitura de desenhos animados com técnicas improvisadas. Trata-se de um filme dividido em duas partes: a primeira mostra, através de filmagens e de animação, o preparo de um filme de animação. A segunda parte é o filme de animação "Domingo de sol" (SILVA NETO, 2017, p. 150).

Segundo França, *Ensaio* foi exibido no Cineclube Profilmes, em 1977, ainda sem sonorização. O filme impressionou o cineclube, fazendo chegar a Valêncio Xavier a notícia de que era algo singular. Xavier mediou a sonorização no estúdio Sir, de Percy Tamplin, com música de Marinho Galera, e inscreveu o curta no IV Festival Nacional

do Filme Superoito, em Campinas (FRANÇA, 2021, p. 84), acompanhado de *No espaço*²⁸⁰. Para Francisco Alves dos Santos e Valêncio Xavier, o filme possuía grandes chances de receber prêmios:

“Ensaio”, de oito minutos, mostra primeiramente os jovens Wagner preparando um desenho animado e finalmente o trabalho realizado. Para Valêncio Xavier que vem desenvolvendo em Curitiba o projeto “O Cinema de Animação e a Criança”, a primeira parte do filme “é um documentário extremamente bem realizado com fotografia impecável e montagem correta”. O desenho animado que encerra o filme é valorizado pela música especialmente composta por Marinho Galera, conhecido artista paranaense. “Se jeito regula”, diz Valêncio, “o filme vai ganhar prêmio de melhor filme de animação em Campinas”²⁸¹

Segundo Chico, dificilmente outro filme inscrito deveria bater o trabalho dos jovens Wagner, por ele descrito como “uma historinha interessante, contada com o domínio de uma técnica realmente surpreendente para a idade dos autores, e também enriquecida pela música do também curitibano Marinho”²⁸²

O favoritismo se confirmou com a premiação do filme na categoria de melhor animação. “Segundo o diretor José Augusto Iwersen que esteve em Campinas, “Ensaio”, dos Irmãos Wagner, foi o filme mais aplaudido do Festival. “Uma loucura, nunca vi tamanha ovação”²⁸³. Iwersen também recebeu prêmios no festival com *A lenda dos crustáceos* (melhor apresentação e melhor produção) e *Santidade do Prazer* (melhor fotografia e melhor trilha sonora). Cada prêmio referia-se a Cr\$2000,00, além de equipamentos cinematográficos. *A lenda dos crustáceos* levou dez mil cruzeiros por ser o melhor filme²⁸⁴.

A CMGV organizou uma sessão, ocorrida em 12 de junho de 1977, com os premiados do Festival de Campinas, onde apresentou, entre outros, *Ensaio*, *A lenda dos crustáceos* e *Santidade do prazer*²⁸⁵. No mês seguinte, *Ensaio* foi projetado no I Seminário de Atualização do Superoito, organizado pela Embrafilme, no Rio de Janeiro. O objetivo do evento era “reflexão teórica sobre o Superoito, exame de algumas aplicações atuais da bitola, seus principais aspectos e seu alcance, bem como oportunidade de contato com realizadores”²⁸⁶. Segundo Francisco Alves dos Santos, mais dois filmes paranaenses foram programados no evento: *Consciência Suja* (Dalva Gapiski e Benedito Pires), e “um documentário de Ivens de Jesus Fontoura sobre os

280 “Cinco filmes paranaenses no festival de Campinas”. Diário do Paraná, 17/03/1977.

281 “Cinco filmes paranaenses no festival de Campinas”. Diário do Paraná, 17/03/1977.

282 “Não será surpresa se o filme...” Diário do Paraná, 27/03/1977.

283 “Cinema paranaense favorito em Campinas”. Diário do Paraná, 30/03/1977.

284 “Cinema paranaense favorito em Campinas”. Diário do Paraná, 30/03/1977.

285 “Espetáculos”. Diário do Paraná, 12/06/1977.

286 “Paraná no Seminário do Superoito”. Diário do Paraná, 13/07/1977.

poloneses em Curitiba”²⁸⁷, o qual acreditamos ser *Dzien dobre panie*, realizado em 1974 pelo grupo Câmera 4, formado por Ivens de Jesus Fontoura, Percy Tamplin, Regina Tamplin e Márcia Simões (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 14-15).

Na III Mostra Nacional do Filme Super-8 de Curitiba, na ETFPR, realizada em novembro de 1977, *Ensaio* recebeu o prêmio de melhor animação, no valor de 6 mil cruzeiros, e na categoria de filme didático ficou em segundo lugar, recebendo 5 mil cruzeiros²⁸⁸. Como de praxe, a CMGV exibiu os filmes premiados do festival, no dia 11 de novembro de 1977²⁸⁹.

Ainda em 1977, participou da Mostra Paralela da VI Jornada Brasileira de Curta Metragem, em Salvador. Já em 1978, concorreu no I Festival de Filmes Super-8 de Curitiba e no I Festival do Filme Super-8 do Vale do Paraíba, em Queluz, São Paulo, onde foi premiado como melhor animação (SILVA NETO, 2017, p. 150). Internacionalmente, foi inscrito junto com *Último bloco*, *Foi pena q...* e *Metamorfose*, no Festival Canadense Internacional do Cinema Amador, ocorrido em agosto de 1978²⁹⁰.

3.10.3 Foi pena q..., 1977

Inscrito com *Metamorfose* no V Festival Nacional do Filme Superoito, de Campinas, em ocorrido em março de 1978. Ambos foram premiados, sendo que *Foi pena q...* dividiu o prêmio de melhor desenho animado com *Na mão direita tem uma roseira*, de Gaudilei Grigeleto. Outros filmes paranaenses naquele festival foram *O estranho mensageiro* (Ciro Matoso) e *O vampiro de Curitiba* (José Augusto Iwersen). Nas palavras de Francisco Alves dos Santos, o filme “versa sobre o descobrimento do Brasil, sem deixar também o cunho crítico, o que aliás é uma evolução nos últimos trabalhos dos Wagner. O tom crítico está implícito no próprio título do filme, que é irônico”²⁹¹.

Na VII Jornada Brasileira de Curta Metragem, em Salvador, em setembro de 1978, *Foi pena q...* concorreu com os também paranaenses *Sempre engraxando* (Peter Lorenzo), *Catadores* (Homero de Carvalho), *Curitiba, cenário de encontro* (Jaime

287 “Paraná no Seminário do Superoito”. Diário do Paraná, 13/07/1977.

288 “Favelando” venceu a Mosra Superoito”. Diário do Paraná, 08/11/1977.

289 “Sessão especial”. Correio de Notícias, 10/11/1977.

290 “Os Wagner”. Correio de Notícias, 13/05/1978.

291 “Irmãos Wagner premiados em Campinas”. Diário do Paraná, 28/03/1978.

Lerner e Eloy Zanetti) e *A visita do velho senhor* (Ozualdo Candeias, produção de Valêncio Xavier)²⁹². Recebeu o quinto prêmio de melhor filme da Jornada. Segundo Francisco Alves dos Santos, *Foi pena q...* foi inicialmente filmado em Super-8, e depois refilmado em 16mm para concorrer no festival²⁹³.

Em 12 de outubro de 1978 o filme estava de volta a Curitiba, compondo a Mostra Novos Filmes Paranaenses, juntamente de *Catadores* (Homero de Carvalho), *Curitiba, cenário de encontro* (Jaime Lerner e Eloy Zanetti) e *uma seleção de curtas do Projeto Criança e o Cinema de Animação*²⁹⁴.

Na IV Mostra Nacional do Filme Superoito, organizada pela ETFPR, *Foi pena q...* concorreu com os paranaenses *Um dia na oficina* (Homero de Carvalho), *Ele* (Alberto Melnechuky), *O besouro* (Hugo Mengarelli), *Educação de surdos mudos* (Felipe Tavares) e *Da arte, para a arte, pela arte* (Giancarlo Pelizan)²⁹⁵. As Irmãs Wagner também inscreveram *Metamorfose* e *Cidade dos executivos*²⁹⁶, todos de sua safra de 1977/1978. Foi eleito pelo júri popular como melhor filme da mostra, recebendo como prêmio uma câmera Fuji Single 8. As Wagner receberam outro prêmio com *Cidade dos executivos*, melhor animação²⁹⁷.

A CMGV exibiu os filmes premiados no dia 19 de novembro: além de *Foi pena q...* e *A cidade dos executivos*, o programa incluiu *Caminhando* (Antonio Domingues), *A vida a 18.000°C* (Ito Pedro de Souza), *Ora bolas* (Hélio Lemos Jr.), *O Gran Circo de Natal* (Francisco Simões), *Pescadores da Raposa* (Jorge Martins Rodrigues) e *Epílogo* (Claudinê Perina de Camargo)²⁹⁸ (SILVA NETO, 2017, p. 358, 260, 187, 275, 152).

A trajetória em festivais continuou com a inscrição no III Festival do Superoito, dentro do VII Festival de Gramado, realizado em janeiro de 1979. *O besouro* (Hugo Mengarelli) foi outro filme paranaense que concorreu no festival²⁹⁹. *Foi pena q...* ficou em segundo lugar, perdendo para *Paulicéia* (Flávio del Carlo) o primeiro lugar; na terceira posição ficou *Veneta* (Flávio del Carlo)³⁰⁰.

Em 03 de junho de 1979 o curta de animação foi programado na *Semana do Filme Super 8 Paranaense*, na CMGV, na mesma sessão de *Engano fatal* (Marcelo

292 “Paraná na Bahia”. Correio de Notícias, 07/09/1978.

293 “Cinema”. Diário do Paraná.

294 “Cinematoteca”. Diário do Paraná, 10/10/1978.

295 “Mostra da Escola Técnica: 100 mil em prêmios”. Diário do Paraná, 19/10/1978.

296 “Palestra hoje no Festival da Escola Técnica”. Diário do Paraná, 08/11/1978.

297 “Premiação da IV Mostra do Superoito”. Diário do Paraná, 14/11/1978.

298 “Premiados Superoito”. Diário do Paraná, 18/11/1978.

299 “Dois filmes paranaenses...” Diário do Paraná, 25/01/1979.

300 “Festival de Cinema”. Diário do Paraná, 30/01/1979.

Simoni), *O besouro* (Hugo Mengarelli), *Argamassa e Tijolos* (ambos do CEFET-PR)³⁰¹. Com um total de seis sessões, o evento foi realizado numa parceria entre a CMGV, Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano, diretórios acadêmicos da UFPR e o grupo Superoito em Ação³⁰².

Na já citada sessão organizada na sede da ABD-PR em 01 de setembro de 1979, *Foi pena q...* marcou presença em meio a outros filmes paranaenses, além de *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, marco do Cinema Novo. A sessão, gratuita, iniciada às 20h30, foi seguida de debate³⁰³. No mesmo mês, no dia 15, foi programado na CMGV numa sessão temática de desenhos animados paranaenses em 16mm, com *Poebum* (Guinski), *Dedos* (Rettamozo), *Passaróides* (Sérgio Niculitcheff), *O Hominho* (Marquito) e *Aranhol* (Álvaro Borges), além de curtas do Projeto Criança e o Cinema de Animação³⁰⁴. Menos de um mês depois, compôs duas sessões diurnas voltadas para o público infantil, nos dias 11³⁰⁵ e 13³⁰⁶ de outubro. Além de *Foi pena q...*, *Brincadeira dos velhos tempos?* (Ramon Alvarado), *O Brasil de Pedro a Pedro* (Fernando Cony Campos) e *Uma festa no céu* (Noilton Nunes).

Já em 1980, no mês de fevereiro, concorreu na I Mostra de Cinema Superoito da Região Sul – Abertura Oito, já citada, organizada, entre outros, pelo Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano³⁰⁷. Recebeu o prêmio de melhor proposta de filme de animação (SILVA NETO, 2017, p. 178).

Fim do ciclo de participação em festivais, *Foi pena q...* foi exibido em algumas mostras no ano de 1981. Em 22 de janeiro, esteve no II Festival de Verão de Guarujá, no litoral de São Paulo, apresentado no Teatro Municipal Procópio Ferreira com outros Super-8, como *Arquitetura da mentira* (Carlos Porto de Andrade Júnior e Leonardo Crescente Neto), *Liberdade, igualdade e fraternidade* (Moysés Baunstein), *Loco-Brek* (Cláudio Leone), *Achados e perdidos* (Abel Papautzk) e *Dercy Gonçalves* (Abrão Berman e Rosina Schwarz)³⁰⁸. Entre 29 de março e 02 de abril, foi exibido diariamente na Semana do Cinema do Paraná no auditório das Lojas Mesbla em Curitiba. Evento realizado pela Secretaria da Cultura e do Esporte com a CMGV e as Lojas Mesbla. O

301 “*Super 8 Paranaense*”. Correio de Notícias, 01/06/1979.

302 “*Cinematoteca inicia hoje a Semana do Superoito*”. Diário da Tarde, 30/05/1979.

303 “*Documentários na sede da ABD*”. Diário do Paraná, 01/09/1979.

304 “*Desenhos*”. Diário do Paraná, 15/09/1979.

305 “*Brincadeira dos velhos tempos?*”. Correio de Notícias, 11/10/1979.

306 “*Brincadeira dos velhos tempos?*”. Correio de Notícias, 13/10/1979.

307 “*Censura proibiu filme na primeira mostra do superoito da região Sul*”. Diário do Paraná, 13/02/1980.

308 “*Piano: Guedes Barbosa*”. A Tribuna, 22/01/1981.

programa era composto também por *Panorama de Curitiba*, *Carnaval em Curitiba*, *Neve em Curitiba*, *Carta a Fellini* (Valêncio Xavier), *A margem do Belém* (Francisco Alves dos Santos), *Curitiba – uma experiência em planejamento urbano* (Sylvio Back), *Índios do sul do Brasil* (Guaracy Rodrigues) e *Como sempre* (Berenice Mendes)³⁰⁹.

A mulher no cinema brasileiro foi um evento promovido pela CMGV entre 23 e 31 de maio, onde ocorreram debates com diversas realizadoras brasileiras, como Norma Benguel, Suzana Amaral, Ana Carolina, Tânia Quaresma e Sandra Werneck, bem como mostra com seus filmes. No último dia a sessão foi composta por curtas paranaenses: *Foi pena q...*, *Lembranças* (Wilma Cabral/Nogueira e Heloísa Haneman) e *Como sempre* (Berenice Mendes)³¹⁰. Em 27 de novembro, esteve novamente no litoral paulista, programado na Sala Amarela da loja Fotóptica junto de *Tangran* (Geraldo Mello e Carmen Carvalho)³¹¹.

Em dezembro de 1982 a CMGV promoveu a Retrospectiva do Filme Superito, um apanhado dos principais filmes curitibanos realizados na pequena bitola entre 1977 e 1980. *Foi pena q...* integrou o programa do dia 08, juntamente de *Metamorfose* e outros filmes já citados anteriormente³¹². Por fim, o curta compôs uma mostra de cinema paranaense organizada pela CMGV que circularia pelo país, iniciando em São Paulo, com projeções no MASP e Centro Cultural São Paulo, passando por Rio de Janeiro (Cinemateca do MAM), Belo Horizonte (Palácio das Artes), Salvador (Clube de Cinema da Bahia), Florianópolis (Fundação Cultural) e Porto Alegre (Clube de Cinema de Porto Alegre). Além do filme das Irmãos Wagner, foram programados *Panorama de Curitiba* (Anibal Requião), *Hollywood Studios* (Arthur Rogge), *Pátria redimida* (João Baptista Groff), *I centenário do Paraná* (Tadeu Dziedzic), *O casamento polonês* (Hermes Gonçalves), *Índios Xetá* (Vladmir Kozac e José Loureiro Fernandes), *Palavra de ordem* (Homero de Carvalho), *Lembranças* (Wilma Cabral e Heloísa Haneman), *Quarup Sete Quedas* (Frederico Fullgraff), *Auto retrato de Bakun* (Sylvio Back), *Noturno* (Rui Vezaro), *A rua da minha janela* (Nivaldo Lopes), *Virago e a serpente* (Johnny Schreyber), *O corvo* (Valêncio Xavier), *Mato eles?* (Sérgio Bianchi), *Póstuma Cretã* (Ronaldo Duque), *Londrina* (Berenice Mendes), *Roça* (Hugo Mengarelli), *E ninguém ficou de pé* (Florisbal Lopes), *Caminhos contrários* (Arlindo

309 “Semana do cinema do Paraná”. *Diário do Paraná*, 27/03/1981.

310 “Uma semana do cinema da mulher”. *Diário do Paraná*, 28/05/1981.

311 “Sessões especiais de cinema e filmes super-8”. *A Tribuna*, 27/11/1981.

312 “Em 1974, começa a história do super 8 no cinema do PR”. *Diário do Paraná*, 08/12/1982.

Ponzio) e *Aleluia Gretchen* (Sylvio Back)³¹³. Trata-se de uma grande mostra, com um apanhado diversificado em temática, linguagem e temporalidade da história do cinema paranaense, desde os pioneiros, passando por nomes pouco conhecidos como Hermes Gonçalves e Tadeu Dziedzic, até representantes mais contemporâneos, como a Geração Cinemateca.

3.10.4 Garoto levado, 1977

Trata-se de mais um curta-metragem de animação, em Super-8 colorido e mudo, cuja sinopse é: “um menino e uma menina brincam na hélice de um catavento e vivem a experiência do primeiro beijo” (FRANÇA, 2021, p. 253).

Foi inscrito no I Festival de Filmes Superoito de Curitiba, ocorrido na CMGV e organizado pela Profilme, em 28 de junho de 1977. Fora distribuídos quatro prêmios em materiais cinematográficos³¹⁴ e dinheiro³¹⁵. *Garoto levado* recebeu um dos prêmios, assim como *Dr. T. Trex* (Ernesto Pantoni Filho), (Onorival Teixeira), Mutirão (Cyro Matoso) e *Consciência suja* (Dalva Gapinsky)³¹⁶.

Garoto levado participou da VI Jornada Brasileira de Curta-metragem, em setembro de 1977³¹⁷, onde não foi premiado³¹⁸, assim como outro filme paranaense, *Santidade do prazer* (José Augusto Iwersen). Na crítica de Francisco Alves dos Santos, o festival recebeu friamente o curta curitibano, e salienta a baixa qualidade geral dos filmes inscritos³¹⁹. Os filmes premiados foram exibidos na CMGV em 19 de outubro de 1977.

3.10.5 Metamorfose, 1977

Fugindo do padrão da filmografia dos Irmãos Wagner³²⁰, *Metamorfose* é um documentário em Super-8 que registra a transformação da lagarta em crisálida e em borboleta numa praça de uma cidade³²¹. A narrativa tem um tom de defesa ecológica e de crítica à prevalência do meio urbano sobre a natureza. Segundo os diretores, “a intenção era a de fazer um filme científico. Valêncio Xavier, diretor da Cinemateca do

313 “E mais...”. Correio de Notícias, 13/09/1985.

314 “Vencedores do Superoito serão conhecidos no sábado”. Diário do Paraná, 28/06/1977.

315 “Irmãos Wagner”. Correio de Notícias, 05/07/1977.

316 “Irmãos Wagner”. Correio de Notícias, 05/07/1977.

317 “Irmãos Wagner”. Correio de Notícias, 07/09/1977.

318 “Filmes paranaenses não agradam na Jornada”. Diário do Paraná, 13/09/1977.

319 “Filmes paranaenses não agradam na Jornada”. Diário do Paraná, 13/09/1977.

320 “Irmãos Wagner premiados em Campinas”. Diário do Paraná, 28/03/1978.

321 “Filme paranaense premiado no Festival paulista”. Diário do Paraná, 30/08/1977.

Museu Guido Viaro, ao ver o filme, achou que ele deveria ser melhor aproveitado para documentário³²². Foi produzido pela Cinemateca em parceria com a Profilmes³²³.

O documentário foi inscrito no V Festival Nacional do Filme Super-8 do Grife, em São Paulo, juntamente de *O último bloco*. O festival foi realizado entre 24 e 28 de agosto de 1977³²⁴. Acabou recebendo o prêmio de melhor documentário³²⁵, em dinheiro e equipamento³²⁶. A CMGV exibiu os vencedores em 16/ de dezembro de 1977³²⁷. Inscrito, junto com *O último bloco*, no I Festival Argentino-Brasileiro do Filme Superoito, realizado em Buenos Aires entre 14 e 18 de novembro de 1977. Uma sessão com os filmes vencedores foi promovida na CMGV no dia 02 de dezembro de 1977. Não foi premiado³²⁸.

No Festival Nacional do Filme Superoito, em março de 1978 em Campinas, *Metamorfose* e *Foi pena q...* receberam os prêmios de melhor filme didático e melhor filme de desenho animado, respectivamente³²⁹. O ano de 1978 rendeu ainda a participação no Festival Nacional do Filme Superoito da ETFPR, cujas exhibições ocorreram em novembro³³⁰. Sua última aparição em festivais foi na I Mostra de Cinema Super 8 da Região Sul – Abertura 8, em Curitiba. Foi projetado no programa do dia 12 de fevereiro de 1980³³¹. Por fim, citamos novamente a Retrospectiva do Filme Superoito, promovida pela CMGV, onde *Metamorfose* foi exibido no dia 08/12/1982³³².

3.10.6 No espaço, 1977

No espaço, “de dois minutos de duração, é uma descrição, em desenho animado, da viagem de um iogurte à lua e o passeio do astronauta”³³³. Marcou presença no IV Festival Nacional do Filme Superoito, em Campinas, em 1977. Outros filmes paranaenses inscritos em Campinas foram *Ensaio* (Irmãos Wagner), *Mutirão* (Ciro

322 “*Animação é com os Wagner*”. Correio de Notícias, 11/09/1977.

323 “*Metamorfose*”. Correio de Notícias, 30/08/1977.

324 “*Abraão Bermann*”. Correio de Notícias, 05/08/1977.

325 “*Filme paranaense premiado no Festival paulista*”. Diário do Paraná, 30/08/1977.

326 “*Metamorfose*”. Correio de Notícias, 30/08/1977.

327 “*Premiados Superoito*”. Correio de Notícias, 16/12/1977.

328 “*Festival Argentino-Brasileiro*”. Correio de Notícias, 02/12/1977.

329 “*Irmãos Wagner premiados em Campinas*”. Diário do Paraná, 28/03/1978.

330 “*Palestra hoje no Festival da Escola Técnica*”. Diário do Paraná, 08/11/1978.

331 “*Continua exibição de filmes super-8*”. Diário da Tarde, 13/02/1980.

332 “*Em 1974, começa a história do superoito no cinemado PR*”. Diário do Paraná, 08/12/1982.

333 “*Cinco filmes paranaenses no festival de Campinas*”. Diário do Paraná, 17/03/1977.

Matoso), *A lenda dos crustáceos* (José Augusto Iwersen) e *A santidade do prazer* (José Augusto Iwersen)³³⁴.

3.10.7 O último bloco, 1977

A primeira menção ao filme intitula-o como *Carnaval*³³⁵. A obra representou um avanço no domínio das técnicas de animação pelo grupo, explorando movimentos e cores numa homenagem ao carnaval de rua popular³³⁶. Na trilha sonora, uma batucada dita o ritmo daquele bloco de carnaval, que melancolicamente encerra a festa. O filme foi inscrito na VI Jornada Brasileira de Curta Metragem, ainda não finalizado, junto de *O mistério da gruta das encantadas* (Ciro Matoso)³³⁷.

Concorreu no IV Festival Nacional do Filme Super-8 – Grife, em São Paulo, ao lado de *Metamorfose*. O festival ocorreu entre 24 e 28 de agosto de 1977³³⁸. Acabou não recebendo prêmio, ao contrário de *Metamorfose*, também inscrito, que foi reconhecido como melhor documentário³³⁹. Participou da III Mostra Nacional do Filme Super-8 da ETFPR, em novembro de 1977, onde não foi premiado. No I Festival Argentino Brasileiro do Filme Superoito, realizado em Buenos Aires entre os dias 14 e 18 de novembro de 1977. Foi inscrito também *Metamorfose*³⁴⁰. Também não foi premiado³⁴¹. Por fim, *O último bloco* finalizou sua trajetória competitiva no *Canadian International Amateur Film Festival*, em agosto de 1978, em Ontário³⁴², onde recebeu o “Prêmio Cotação Cinco Estrelas” (SILVA NETO, 2017, p. 349).

3.10.8 A cidade dos executivos, 1978

Essa animação das Irmãs Wagner foi realizada a pedido de Jaime Lerner, baseado num poema homônimo do próprio, para ser exibido numa de suas aulas como professor visitante de pós-graduação na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos (FRANÇA, 2021, p. 147). Trata-se do segundo filme de animação ligado ao ex-prefeito de Curitiba: o primeiro, *Cidade, cenário de encontro*, de 1978, foi dirigido por Eloy

334 “Cinco filmes paranaenses no festival de Campinas”. *Diário do Paraná*, 17/03/1977.

335 “Filmes paranaenses na jornada baiana”. *Diário do Paraná*, 12/07/1977.

336 “Encerra amanhã Festival de Super-8”. *Diário do Paraná*, 27/08/1977.

337 “Filmes paranaenses na jornada baiana”. *Diário do Paraná*, 12/07/1977.

338 “Abraão Bermann”. *Correio de Notícias*, 05/08/1977.

339 “Filme paranaense premiado no Festival paulista”. *Diário do Paraná*, 30/08/1977.

340 “Henrique de Oliveira”. *Correio de Notícias*, 24/11/1977.

341 “Premiados argentinos em Curitiba”. *Diário do Paraná*, 01/12/1977.

342 “Os Wagner”. *Correio de Notícias*, 13/05/1978.

Zanetti e produzido pelo Escritório Jaime Lerner Planejamento Urbano³⁴³, além de *Curitiba, uma experiência em Planejamento Urbano*, encomendado a Sylvio Back em 1975 (FRANÇA, 2021, p. 149).

Sobre o poema de Lerner, França destaca:

São duas páginas de um poema em versos livres, que se dedica a descrever “a cidade dos executivos”, expressão que se repete em quase toda estrofe, numa composição que justapõe o que tem e o que não tem na “cidade dos executivos”. Por exemplo, “não tem gente / tem recursos humanos”, “não tem vizinhos / tem condôminos”, “não tem nomes / tem siglas”, “não tem palhaços / tem riso enlatado”. Em alguns momentos a estrutura se altera, “nessa cidade / área verde é um vasinho / na pastinha do executivo”, mas mantém a intenção de descrever a “cidade dos executivos” como um lugar árido, hostil e robotizado. Por fim, a última estrofe desvia da “cidade dos executivos”, para falar dos espaços e das pessoas da cidadezinha ao lado, que parece bem mais acolhedora:

a cidade dos executivos tem uma cidadezinha ao lado
com casas, lojas, armazéns, botequins, ruas praças,
sapateiros, barbeiros, e parque de diversões
onde nos fins-de-semana, todos vão assistir gente (FRANÇA, 2021, p. 148-149)

Mesmo sendo um filme de encomenda, um de vários realizados pelo grupo, circulou por festivais. Entretanto, uma divergência de roteiro entre as Wagner e Lerner levou à montagem de dois finais distintos: um “feliz” e outro “crítico”. A versão projetada nos festivais é a “crítica”. Mais recentemente, em 2015, com o processo de restauração e digitalização do filme, o grupo decidiu montar uma terceira versão, unindo os dois finais da década de 1970 (FRANÇA, 2021, p. 151). A cópia original da versão de festivais é dada como perdida pelas Wagner: enviaram-na para o Canadian International Amateur Film Festival em 1980, porém não chegou a tempo para as inscrições. Foi exibido para algumas pessoas e despachado de volta para o Brasil, perdendo-se em algum momento desse trajeto. A versão restaurada e digitalizada é uma reconstituição a partir dos materiais conservados, com uma trilha sonora nova emulando a original, feita por Arthur Wagner sob as orientações de Ingrid, sua mãe (FRANÇA, 2021, p. 152.)

Sua estreia em festivais ocorreu na IV Mostra Nacional do Filme Superoito da ETFPR, em 10 de novembro de 1978³⁴⁴. Foi premiado como melhor animação, recebendo Cr\$10.000,00³⁴⁵. As Irmãs Wagner concorreram no mesmo festival do *Foi pena q...*, eleito pelo júri popular como melhor filme da mostra, e receberam como

343 “Cenário de Encontro”. Correio de Notícias, 15/10/1978.

344 “Palestra hoje no Festival da Escola Técnica”. Diário do Paraná, 08/11/1978.

345 “Filme de Campinas venceu a mostra Superoito”. Diário do Paraná, 12/11/1978.

prêmio uma câmera Fuji Single 8³⁴⁶. Os filmes premiados na mostra foram projetados na CMGV em 19/11/1978³⁴⁷. Na mostra Super-8 do Festival de Gramado de 1980³⁴⁸, *A cidade dos executivos* não recebeu prêmios.

3.10.9 Pudim de morango, 1979

Segundo Marilu Silveira, *Pudim de morango* foi considerado pelas Irmãs Wagner como um “filme maldito”, por ter enfrentado problemas para circular em festivais, como sua recusa na V Mostra Nacional do Filme Super-8, em 1979³⁴⁹. A sinopse, elaborada por Ana Claudia Camila Veiga de França:

Uma mosca vive tranquilamente dentro de um vaso sanitário. Pilotando seu helicóptero parte em busca de novas fontes de energia. Os alimentos enlatados não chamam sua atenção. De repente, sente-se atraída por um delicioso pudim de morango, mas acaba caindo no epicentro de um conflito. Uma metáfora das relações de poder e suas consequências. Feito com folhas de jornal e camadas de acetato, “*Pudim de Morango*” é uma colagem com recortes de texto, fotografias, desenhos e cenas de telenovelas – um gênero audiovisual muito popular no Brasil. Nas folhas de jornal, manchetes abordam um momento problemático para o país, os conflitos sociais e políticos da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) (FRANÇA, 2021, p. 154).

O filme possui uma junção entre um recursos de caráter mais experimental e um discurso político crítico subjacente, elementos que certamente contribuíram para sua rejeição no festival. Além disso, dentro do conjunto da obra das Irmãs Wagner, destaca-se por ser destoante, ainda que de forma alguma possa ser considerado menor.

Ingrid, Rosane e Elizabeth me explicaram que quando fizeram *Pudim de Morango* havia um desejo de fazer algo diferente do que vinham produzindo até então, e para isso decidiram fazer uma colagem com “jornais da época, notícias, trechos de filmes, sobre as coisas que estavam acontecendo no Brasil. Sobre aquele período da política”, explica Ingrid Wagner. Rosane conta que não era usual “um filme, assim, tipo experimental, ou querendo mostrar uma coisa política”, e continua, “a maioria era um começo, um meio e um fim”. Na sua opinião, o *Pudim de Morango* passou do ponto de consistência esperado pela censura” (FRANÇA, 2021, p. 155).

Outros filmes paranaenses não foram classificados para a V Mostra Nacional do Filme Super 8, o que levou à redação de um manifesto, assinado pela ABD-PR, Fotoclube do Paraná, Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano, entre outras entidades e diretórios acadêmicos da UFPR e da UCP³⁵⁰. O texto, lido por Homero de

346 “*Premiação da IV mostra do superoito*”. Diário do Paraná, 14/11/1978.

347 “*Meia Noite e Superoito*”. Diário do Paraná, 18/11/1978.

348 “*Em clima de pessimismo festival melhora de nível*”. Diário do Paraná, 27/03/1980.

349 “*Super-8 começa com nota de protesto*”. Correio de Notícias, 08/11/1979.

350 UCP, Universidade Católica do Paraná, hoje denominada PUC-PR – Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

Carvalho durante a abertura da mostra, relata que a equipe de curadoria excluiu deliberadamente filmes relevantes para a discussão artística do cinema em Super-8, como *O mágico* (Hugo Mengarelli), *Morfeu e Minerva* (Pedro Merege Filho), *Escura Maravilha* (Fernando Severo), além de *Pudim de Morango*. A mostra estaria ignorando o debate artístico e promovendo um conceito de cinema didático ultrapassado e conservador. A justificativa da mostra em excluir *O besouro* girou em torno do regulamento preconizar que os filmes deveriam ser realizados por brasileiros natos ou naturalizados, e Mengarelli era argentino, vivendo há anos em Curitiba, porém não naturalizado³⁵¹.

3.10.10 O ciclo, 1980

Foi realizado em Super-8 (FRANÇA, 2021, p. 266) para o concurso *A Erva-Mate no Paraná*, promovido pela Secretaria de Planejamento e pela COMEC – Coordenação da Região Metropolitana de Curitiba, que previa as categorias de monografias, fotografias coloridas e em preto e branco e cinema Super-8. *O ciclo* ficou em segundo lugar em sua categoria, como prêmio de Cr\$20.000,00, enquanto *Em memória à erva-mate* (Francisco Alves dos Santos) recebeu o primeiro lugar, com o prêmio de Cr\$50.000,00. Curiosamente, Helmuth Wagner, pai das Irmãs Wagner, recebeu o segundo prêmio (Cr\$20.000,00) na categoria de fotografia em preto e branco, com a fotografia intitulada *Moinho Centenário*. As obras premiadas seriam incorporadas ao acervo do Museu do Mate, que seria construído no Parque Histórico do Mate, no Moinho da Rondinha em Campo Largo³⁵².

3.11 Um aparte: Francisco Alves dos Santos

Pode-se considerar que Francisco Alves dos Santos foi o “segundo homem” da CMGV, considerando seu trabalho de assistência a Valêncio Xavier durante a primeira gestão e também os anos em que assumiu a frente da Cinemateca, sucedendo Valêncio, entre 1983 e 1990. É relevante também sua atuação junto à imprensa, em revistas e jornais, onde narrou de perto os acontecimentos envolvendo o cinema paranaense, fontes históricas fundamentais para esta pesquisa. Chico, como também era conhecido, registrou em livros a história/memória de nosso cinema, sendo uma bibliografia básica e fundamental da qual partimos. Aqui trataremos brevemente sobre a biografia de

351 “Críticas aos critérios da mostra Super 8”. Diário do Paraná, 08/11/1979.

352 “Mate: entrega dos prêmios”. Diário do Paraná, 18/12/1980.

Chico e dos filmes ligados a seu nome, bem como sua presença em eventos como mostras, festivais e palestras. Por conta do recorte temático da tese, não nos aprofundaremos em seu trabalho na imprensa, que certamente pode render muitas páginas de pesquisa. Colocar Chico como integrante da *Geração Cinemateca* nos parece inapropriado, assim como a Valêncio Xavier: Não possui a mesma faixa etária que aqueles jovens da *Geração*, e suas produções parecem-nos ter utilizado da estrutura da Cinemateca por fazer parte do quadro funcional da instituição, diferentemente da *Geração*, que usufruiu da mesma estrutura, mas a partir de cursos e projetos. Entretanto, não poderíamos deixar de dedicar algumas páginas à filmografia de Chico, pois tratam-se de obras ligadas também à Cinemateca.

Nascido em Salinas, Minas Gerais, em 28 de janeiro de 1945, sua família migrou para o norte do Paraná em 1947. Ainda estudante, começou a escrever sobre cinema, textos não publicados. Iniciando na carreira religiosa, foi para o seminário palotino em Cornélio Procópio, onde, por influência de um professor, passou a publicar semanalmente seus textos em jornais. Em 1970 mudou-se para Curitiba, onde, ainda seminarista, cursou Filosofia na PUC-PR e continuou escrevendo sobre cinema, no jornal *Voz do Paraná*. Seus textos chamaram a atenção de Aramis Millarch, que o colocou como colunista no jornal *O Estado do Paraná* (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 48-49). Em depoimento a Hugo Moura Tavares, Chico relata o primeiro contato com Valêncio Xavier:

E eu viajava muito para os Festivais, aliás já viajava, e eu cheguei de um Festival, Encontro de Cinema em Petrópolis, Rio de Janeiro. Eu era seminarista, então morava no seminário do Cajuru, e lá chegando tinha dado um recado para mim que um rapaz que queria falar comigo, Valêncio Xavier. Eu via o Valêncio assim, nos encontros, mas não tinha contato com ele. Daí fui lá falar com ele, disse que estava abrindo a Cinemateca e queria que eu participasse. Era uma coisa nova para mim, era seminarista, curso de nível superior, sei lá, não sei o quê, você já escreve sobre cinema, né, seu trabalho é bom, então, eu fui e comecei lá com o Valêncio. Aliás, eu não entendo porque que ele me chamou, havia tanta gente aí, sabe, melhor que eu, mais importante que eu... Ele deve ter visto em mim alguma coisa que ele não viu nos outros (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 49).

Envolvido com a Cinemateca com a crítica de cinema nos jornais, e direção de filmes, além de participar de festivais como jurado, Chico atuou também na interlocução com o movimento cineclubista. Na Cinemateca, como secretário geral, auxiliava Valêncio Xavier, ao que Urban define que “Chico se envolvia menos com a parte prática dos cursos, enquanto Valêncio coordenava e participava ativamente das atividades” (URBAN, 2021, p. 58).

3.11.1 Museu Guido Viaro, 1978

A primeira experiência de Francisco Alves dos Santos na direção foi com o documentário *Museu Guido Viaro*³⁵³, curta-metragem de 15 minutos³⁵⁴ colorido³⁵⁵ em super-8 (SILVA NETO, 2017, p. 567). O filme trata sobre o museu e sua cinemateca³⁵⁶, as obras expostas e os contrastes arquitetônicos da região onde se situava o museu, no centro histórico de Curitiba³⁵⁷. Gravado entre abril³⁵⁸ e maio de 1978³⁵⁹, já em maio estava em processo de montagem³⁶⁰. O documentário foi exibido em 10 de dezembro de 1978 na já citada mostra *Novos Cineastas Paranaenses*, ao lado de *Um dia na oficina* (Homero de Carvalho e César Machado), *Até Quando?* (Elizabeth Karam), *Ele* (Alberto Melnechucky) e *Anna Carolina* (Francisco Alves dos Santos)³⁶¹. Também integrou um evento em homenagem aos dez anos de falecimento de Guido Viaro, no dia 03 de novembro de 1981, no MGV, juntamente com uma seleção de cinejornais com imagens do pintor, além de uma palestra com Euro Brandão³⁶². Outra notícia informa que, além do documentário de Chico, seriam exibidos *Sensibilize-se* (direção coletiva) e *Aspectos de um pintor*, que seria uma reunião das imagens dos cinejornais³⁶³.

3.11.2 Anna Carolina, 1978

O outro filme de Chico na mostra *Novos Cineastas Paranaenses*, *Anna Carolina*, foi sua segunda incursão pela prática cinematográfica. Também um curta-metragem, de 15 minutos³⁶⁴, em super-8 (SILVA NETO, 2017, p. 567), o documentário aborda a obra da artista visual carioca Anna Carolina Albernaz, conhecida por suas gravuras. Em 1978, a artista expôs individualmente suas obras na sede da Fundação

353 “Alves dos Santos” Correio de Notícias, 11/04/1978.

354 “FCC/1978” Relatório de atividades da Fundação Cultural de Curitiba. Acervo Casa da Memória.

355 “Francisco Alves” Correio de Notícias, 10/05/1978.

356 “Alves dos Santos” Correio de Notícias, 11/04/1978.

357 “Francisco Alves” Correio de Notícias, 10/05/1978.

358 “Alves dos Santos” Correio de Notícias, 11/04/1978.

359 “Pólo de cinema para Curitiba” Correio de Notícias, 17/11/1979.

360 “Francisco Alves” Correio de Notícias, 10/05/1978.

361 “Programação” Diário do Paraná, 28/11/1978; “Filmes de fim de semana” Correio de Notícias, 01/12/1978; “Cinemateca” Diário do Paraná, 06/12/1978; “Cinemateca” Diário do Paraná, 12/12/1978..

362 “Guido Viaro: sua merecida homenagem” Diário do Paraná, 20/10/1981

363 “Cineamteca” Curitiba Shopping, 01 a 07/11/1981.

364 “FCC/1978” Relatório de atividades da Fundação Cultural de Curitiba. Acervo Casa da Memória.

Cultural de Curitiba, quando o documentário foi gravado³⁶⁵, e no final do ano, entre novembro e dezembro expôs na 1ª Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba³⁶⁶.

O documentário foi exibido no Festival Nacional de Super-8 de Campinas, em 1979, onde foi premiado com dois mil cruzeiros e rolos de filme³⁶⁷. No mesmo ano Francisco Alves dos Santos teria a intenção de inscrever *Anna Carolina* na Jornada Brasileira de Curta-Metragem, realizada naquele ano em João Pessoa, Paraíba³⁶⁸.

3.11.3 À margem do Belém

À margem do Belém é um documentário em 16mm³⁶⁹ que retrata as manifestações culturais dos habitantes das favelas à margem do rio Belém, importante rio que corta a cidade de Curitiba, cuja nascente se encontra no bairro Cachoeira, segue ao sul em direção ao Centro, e então corre à sudeste, passando pelo Prado Velho, Hauer e Boqueirão, onde deságua no Rio Iguaçu. Francisco do Alves assina a direção, Alberto Melnechucky fez o trabalho de câmera e fotografia e Pedro Merege Filho a montagem³⁷⁰.

Nas palavras da jornalista Marilu Silveira, o documentário é uma

proposta que mostra a arte feita nas favelas de Curitiba instaladas às margens do Rio Belém. No seu trabalho, Chico focaliza a música, o cordel, a escola de samba e as manifestações espontâneas do habitante da favela. É uma tentativa de apresentar o outro lado da favela pois sempre está envolvida em crimes, fome, falta de higiene, Apesar da existência desse lado negativo, Chico encontrou alegria nos barracos erguidos, da noite para o dia, à beira do Belém³⁷¹.

Em entrevista ao jornal *Correio de Notícias*³⁷², Chico discorre com mais profundidade sobre a discussão que propõe com o documentário. Sua crítica era direcionada contra a cisão entre uma cultura elitista e uma popular e rural, que não encontrava espaço nos meios de comunicação, ficando restrita a nichos específicos,

365 “Prêmio para Chico Alves” *Correio de Notícias*, 30/03/1979.

366 ANNA Carolina Albermaz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7709/anna-carolina-albermaz>. Acesso em: 28 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

367 “Super-8 de Chico em Campinas” *Correio de Notícias*, 21/03/1979; “Prêmio para Chico Alves” *Correio de Notícias*, 30/03/1979.

368 “Curta agora é na Paraíba” *Correio de Notícias*, 24/06/1979.

369 “A visão de um mundo melhor pelos cineastas brasileiros” *Jornal do Brasil*, 02/09/1980. Segundo Antonio Leão da Silva Neto, o filme seria em Super-8 (SILVA NETO, 2017, p. 567).

370 “Cinamateca” *Correio de Notícias*, 30/03/1980.

371 “Cinamateca” *Correio de Notícias*, 30/03/1980.

372 “Às margens do Belém e Batalha da Riachuelo” *Correio de Notícias*, 03/04/1980.

como as comunidades mostradas em *À margem do Belém*, oriundas em grande parte do meio rural. Segundo Chico:

Grande proporção da população curitibana é oriunda da zona rural, é só olhar as estatísticas que tanto espantam os técnicos, dando conta do êxodo cada vez mais crescente. Quando as pessoas deixam o campo, trazem para a cidade seus valores culturais. As que atingem alguma ascensão social – caso dos pequenos proprietários, por exemplo, cujos filhos já se tornam bancários – continuam a ouvir a música caipira mas não admitem esse fato. Porque não pega bem. Afinal trata-se de uma manifestação não aceita oficialmente. Preferem mascarar do que ser fiéis a sua identidade³⁷³.

A crítica estende-se também à gestão dos espaços culturais geridos pelos governos, como a programação do Teatro Guaíra, ou dos espaços municipais, e mesmo da recepção da temática caipira no meio cinematográfico, citando o cinema marginal paulistano, que abordou esse universo e foi ignorado pela crítica. O momento coincidia com o lançamento de *Estrada da Vida*, de Nelson Pereira dos Santos (1980), cineasta de grande prestígio e tradição, oriundo do Cinema Novo, fato que, na opinião de Chico, poderia abrir uma nova discussão sobre a popularidade da música caipira, por conta dos protagonistas do filme serem Milionário e José Rico, dupla muito popular naquela época.

A primeira notícia sobre *À margem do Belém* data de 27 de abril de 1979, quando foi exibido no seminário *Aspectos culturais da comunidade* no auditório da ETFPR, o qual contou ainda com um debate entre Mary Zanoni, socióloga da UFPR, e Francisco Alves dos Santos³⁷⁴. Visto que a documentação estudada aposta que o lançamento do documentário ocorreu durante a *I Mostra de Cinema Super 8*, no dia 14 de fevereiro de 1980, na CMGV³⁷⁵, supomos que no evento da ETFPR foi projetado uma versão incompleta ou *work in progress*. Entre março e abril de 1980, segundo nosso levantamento, foi exibido dez vezes, em diversas regiões de Curitiba, na mostra *Curitiba vista pelos seus cineastas*, citada anteriormente. Identificamos também a informação de que foi filmado em quatro semanas, em agosto de 1978, e que demorou para ser finalizado por falta de verbas³⁷⁶. Ainda em 1980, foi selecionado e exibido na IX Jornada Brasileira de Curta Metragem, em Salvador, no mês de setembro, junto com outros paranaenses: *Parto de Cócoras* (Cláudio Paciornik), *Carta a Fellini* (Valêncio Xavier), *Póstuma Cretã* (Ronaldo Duque), *Lembranças* (Vilma Cabral/Nogueira e

373 “*Às margens do Belém e Batalha da Riachuelo*” Correio de Notícias, 03/04/1980.

374 “*Os traços culturais da comunidade*” Correio de Notícias, 27/04/1979.

375 “*Continua exibição de filmes super 8*” Diário da Tarde, 13/02/1980.

376 “*Às margens do Belém e Batalha da Riachuelo*” Correio de Notícias, 03/04/1980.

Heloísa Hanneman), *Sensibilize-se* (direção coletiva) e *Pela porta verde* (Nivaldo Lopes)³⁷⁷. Em fevereiro de 1981, foi exibido na XV Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande³⁷⁸. Em 06 de agosto de 1982 integrou uma programação de filmes paranaenses em super-8 organizada no SESC Portão, em Curitiba. Além de *À margem do Belém*, foram projetados *Carta a Fellini* (Valêncio Xavier), *Catadores* (Homero de Carvalho) e *Póstuma Cretã* (Ronaldo Duque)³⁷⁹.

3.11.4 Cicatrizes (1980), Revolta ecológica (1980), Em memória da erva mate (1981), Pesadelos (1983), Batalha da Riachuelo (1980)

A partir de 1980, as notícias sobre os filmes de Francisco Alves dos Santos se tornam mais escassas. Agrupamos aqui quatro filmes, sobre os quais temos poucas informações.

Cicatrizes, de 1980, “é um documentário sobre os anos 70 na América Latina, mostrando uma época de “trevas sem precedentes”, caracterizada por exílio, torturas, prisões e desaparecimentos”³⁸⁰. Foi viabilizado através de verbas da Secretaria de Cultura e Esporte do Paraná³⁸¹. Participou da IX Jornada Brasileira de Curta Metragem, em Salvador, 1980, numa mostra paralela, pois não teria ficado pronto a tempo para a mostra competitiva. Foram exibidos outros filmes paranaenses: *Carta a Fellini*, de Valêncio Xavier, que ganhou prêmio de melhor ficção, e *Póstuma Cretã*³⁸², de Ronaldo Duque, que recebeu o prêmio especial do júri³⁸³. No Festival de Osório, no Rio Grande do Sul, participou da mostra competitiva, recebendo um prêmio. Também circulou no Festival de Penedo, em Alagoas, onde recebeu o segundo prêmio da competição em 16mm³⁸⁴. No Festival de Gramado, foi premiado como melhor 16mm e melhor filme do festival³⁸⁵. Foi exibido também na IV Mostra Internacional de Cinema do MASP – Museu de Arte de São Paulo em 23 de novembro de 1980. Na mesma mostra,

377 “A visão de um mundo melhor pelos cineastas brasileiros” *Jornal do Brasil*, 02/09/1980.

378 “Mato Grosso vê o cinema do Paraná” *Gazeta do Povo*, 19/02/1981.

379 “Filme paranaense sendo promovido do Sesc/Portão” *Diário da Tarde*, 05/08/1982. A notícia informa, erroneamente, que *Póstuma Cretã* é de Homero de Carvalho.

380 “Filmes premiados” *Diário do Paraná*, 20/09/1980.

381 “Filmes paranaenses no MASP” *Diário do Paraná*, 20/11/1980.

382 *Póstuma Cretã* foi montado na CMGV por Pedro Meregé Filho.

383 “Filmes premiados” *Diário do Paraná*, 20/09/1980.

384 “Mato Grosso vê o cinema do Paraná” *Gazeta do Povo*, 19/02/1981. “CMGV – relatório 1981” Acervo Cinemateca de Curitiba.

385 “Cineastas paranaenses (1.ª parte) Valêncio Xavier” *Gazeta do Povo*, 23/11/1980.

concorreu *Póstuma Cretã*³⁸⁶. Em fevereiro de 1981, Chico participou como delegado na XV Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande, e levou consigo uma seleção de filmes curitibanos. Além de *Cicatrizes* e *A margem do Belém*, exibiu *Sensibilize-se* (direção coletiva), *Carta a Fellini* (Valêncio Xavier), *Atenção realidade* (direção coletiva), *Catadores* (Homero de Carvalho) e *Póstuma Cretã* (Ronaldo Duque)³⁸⁷. Na CMGV, foi programado nos dias 13 e 14 de junho de 1981, ao lado de *Recado del Chile* (anônimo)³⁸⁸.

Outro filme de Chico datado de 1980 é *Revolta Ecológica*, rodado em Super-8. Foi exibido na CMGV em 14 de maio de 1980 numa sessão de novos filmes em Super-8 paranaenses, constituída, além de *Revolta Ecológica*, por *Consumatio Est* (Nelson de Lara, Fernando Amaral e Edison Fonseca), *Fragments* (Nivaldo Lopes) e *Dom Antônio* (direção coletiva)³⁸⁹. Sobre sua temática, encontramos numa entrevista de Chico dada ao jornal *Correio de Notícias*: “Seu terceiro filme foi inspirado em uma tempestade, quando uma árvore destruiu um carro. É a revolta da ecologia, um alerta sobre a depredação do meio ambiente. A proposta é que árvore vem agredir quem sempre a agrediu, como se a natureza se revoltasse contra o homem”³⁹⁰.

Segundo Antonio Leão da Silva Neto, Chico dirigiu ainda *Em memória da erva mate* em 1982 (SILVA NETO, 2017, p. 567). Tal datação é imprecisa, pois em 19 de dezembro de 1981 o documentário foi programado na CMGV³⁹¹, com público de vinte e seis pessoas³⁹².

As notas biográficas dos livros *Cinema no Paraná: nova geração* (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 45) e *Cinema: Paraná, anos noventa* (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2001, p. 83), ambos de autoria de Francisco Alves dos Santos, identificam outro filme, *Pesadelos*, de 1983, em Super-8³⁹³. Por último, localizamos ainda notícias de um filme que não foi finalizado, chamado *Batalha da Riachuelo*, que seria gravado por

386 “*Fillmes paranaenses no MASP*” Diário do Paraná, 20/11/1980.

387 “*Mato Grosso vê o cinema do Paraná*” Gazeta do Povo, 19/02/1981.

388 “*CMGV – relatório junho 1981*” Acervo Cinemateca de Curitiba.

389 “*Cinemateca*” Correio de Notícias, 14/05/1980.

390 “*Pólo de cinema para Curitiba*” Correio de Notícias, 17/11/1979.

391 “*Cinemateca*” Diário do Paraná, 19/12/1981.

392 “*Cinemateca do Museu Guido Viaro. Relatório Mensal dezembro de 1981*” Acervo Cinemateca de Curitiba

393 Em Dicionário de Cinema do Paraná, no texto da orelha do livro, também de autoria de Francisco Alves dos Santos, consta a informação de que *Pesadelos* foi co-produzido por Jair Mendes (SANTOS, 2005).

volta de 1980. Seria um documentário em curta-metragem sobre a prostituição na rua Riachuelo, região central de Curitiba³⁹⁴. De acordo com reportagem do jornal *Correio de Notícias*, a intenção de Chico com o documentário era de “mostrar o que não se vê da calçada da Riachuelo. A casa onde a prostituta mota, seu *trottoir*, a sujeira dos hoteizinhos que se alinham uns ao lado dos outros, e a doença que a mulher passa porque não pode se tratar”³⁹⁵. O título, que alude à batalha do Riachuelo ocorrida em 1865, durante a guerra do Paraguai, é justificado por Chico:

Uma guerra que se trava diariamente em um apêndice de características especiais de Curitiba e que contrasta com a área de maior tradição da cidade com a qual vizinha o Setor Histórico, que pretende conservar hoje as características da vida de Curitiba do passado. Mas que é cortada a cada dez minutos por um ônibus biarticulado. Batalha porque aqui a sobrevivência é uma luta diária, e os personagens ainda não perderam sua guerra. Continuam brigando pelo pão, e pela conta da luz, nas calçadas³⁹⁶.

Ao analisar a filmografia de Francisco Alves dos Santos, notamos duas grandes temáticas: a arte, com *Anna Carolina*, *Museu Guido Viaro* e *À margem do Belém*, e populações marginalizadas, como, novamente, *À margem do Belém* e o não realizado *Batalha da Riachuelo*. A temática histórica e política é presente em *Cicatrizes*. Por conta da falta de informações, não identificamos com precisão as sinopses de *Pesadelos* e *Em memória da erva mate*, ficando apenas na especulação sugerida pelos títulos. Ao comentar sua própria obra, Chico afirmou: “meu cinema é crítico, é antes de tudo um instrumento de transformação social. Porque em um país como o nosso, onde tudo está por fazer, nós não podemos ter o cinema apenas como divertimento. Se cinema é cultura, tem que ser também reflexão”³⁹⁷.

394 “Cinematoteca mostra a favela do Belém” *Gazeta do Povo*, 30/03/1980.

395 “Às margens do Belém e Batalha da Riachuelo” *Correio de Notícias*, 03/04/1980.

396 “Às margens do Belém e Batalha da Riachuelo” *Correio de Notícias*, 03/04/1980.

397 “Pólo cinematográfico para Curitiba” *Correio de Notícias*, 17/11/1979.

4 LISTAGEM DE CURSOS E FILMES

As tabelas a seguir possuem informações básicas, coletadas de diversas fontes, muitas delas já citadas na pesquisa. Optamos por não incluir as referências para cada informação para não poluir visualmente a diagramação. Muitos campos estão em branco por não termos encontrado a informação necessária. Para suprir essa carência, disponibilizamos *online*³⁹⁸ as tabelas, para que sejam atualizadas conforme novas informações sejam coletadas posteriormente ao depósito da tese.

4.1 Cursos

Ano	Ministrante	Categoria	Temática
1975	Olney São Paulo	palestra	
1975	André Luiz Oliveira	palestra	
1975	Sebastião de França	palestra	
1976	Ozualdo Candeias	curso prático	Operador de câmera
1976	Antonio Jesus Pfeil	curso prático	
1976	Walter Carvalho	curso prático	Fotografia

³⁹⁸ Disponíveis no serviço *Google Drive* através do link <<https://goo.gl/mcNem>> Acesso em 12/10/2022.

1976	Peter Pziggodda	curso prático	Montagem
1976	Valêncio Xavier	curso prático	Câmera para cinema e TV
1976	Jean-Claude Bernardet	Palestra	Seminário de cinema documentário
1977	Eduardo Escorel	palestra	
1977	Walter Hugo Khouri	palestra	
1977	Geraldo Santos Pereira	palestra	
1977	Ozualdo Candeias	palestra	
1977	Jean-Claude Bernardet	palestra	
1977	José Augusto Iwersen	Curso prático	Super-8. Produção, fotografia, montagem, som, projeção, conservação. Parceria com o Instituto Goethe.
1978	Valêncio Xavier, Eduardo Escorel e Werneck Capistrano	Curso prático	roteiro
1978	Zito Alves Cavalcanti	Curso prático	Reciclagem para operadores de projeção amadores ou profissionais em

			16mm, 35mm e Super-oito
1979	Homero de Carvalho	Curso prático	montagem
1979	Noilton Nunes	Curso prático	Curso Prático de Cinema. Cinco dias de noções básicas e 10 dias de filmagens e finalização
1981		Seminário	O filme experimental alemão dos anos 70
1981	Sérgio Segall	Curso prático	I Curso Prático de Cinema Publicitário
1981	José Roberto Eliezer	Curso prático	Curso Prático de Fotografia para Cinema. Fevereiro, 2 semanas. Alunos participaram da gravação de <i>A rua da minha janela</i> (Nivaldo Lopes)
1981	Valêncio Xavier (linguagem cinematográfica), Silvio Back (direção e roteiro), Francisco Alves dos Santos (cinema brasileiro), Fernando Severo (cinema experimental), Hugo Mengarelli (cinema moderno), Clara Satiko (pesquisa cinematográfica), Aparecido Bueno Marques (super-8),	Curso teórico	

	Maruro Alice (montagem), Flávio Ferreira (fotografia), Norberto Pavalec (crítica), Sura Berditchewsy (atriz no cinema).		
1981	Flávio Ferreira	Curso prático	Noções básicas de direção, roteiro, fotografia. Alunos: Werner Schumann, Patrícia Rodrigues Esmanhoto, Ronaldo Fábio de Souza, Sula Barbosa, Neia Martins, Aparecido Bueno Marques, Fernando Severo, José Luiz Oubiña de Sarmiento, Rita de Cássia Franco.
1981	Mauro Alice	Curso prático	Curso de montagem. Filme montado nas aulas: <i>A rua da minha janela</i> (Nivaldo Lopes). Abril.
1981	Mauro Alice	Curso prático	Curso de montagem. Filme montado nas aulas: <i>O Corvo</i> (Valencio Xavier). Junho. Alunos: Fernando Santos, Maurício Muniz, Fernando Silva, Dario de Almeida, Ivan Bittencourt.
1982	Rogério Sganzerla	Curso prático	Curso básico de direção. Era prevista a realização de um filme.

1985		Curso prático	Curso de cinema e vídeo, com realização de filme
------	--	---------------	--------------------------------------------------

4.2 Filmes

Ano	Título	Direção	Bitola	Gênero	Circulação e premiação
1975	Cotidiano	Jorge Bostelmann	Super-8		I Mostra Internacional do Filme Super-8 da ETFPR (1975). I Festival de Filmes Super-8 de Curitiba (1977).
1975	Mutirão	Cyro Matoso	super-8	ficção	IV Festival Nacional do Filme Super-8, Campinas (1977). I Festival de Filmes Super-8 de Curitiba (1977).
1975	O Enigma	Jorge Bostelmann	super-8	Ficção	Melhor apresentação I Mostra Internacional do Filme Super-8 da ETFPR (1975). I Festival de Filmes Super-8 de Curitiba (1977).
1976	A Lenda dos Crustáceos	José Augusto Iwersen	super-8	Ficção	Melhor ficção na V Jornada Brasileira do Curta Metragem (1976). IV Festival Nacional do Filme Superoito de Campinas (1977)

1976	Aranhol	Álvaro Borges Jr.	super-8	Ficção Animação	Festival de Gramado (1976).
1976	A Visita do Velho Senhor	Valêncio Xavier e Ozualdo Candeias	35mm	Ficção	VII Jornada Brasileira de Curta Metragem (1978).
1976	Coletânea	Irmãos Wagner	Super-8	Ficção Animação	III Mostra Nacional do Filme Super-8 ETFPR (1977). Melhor animação Festival Pró-Fimes (1977).
1976	Dedos	Luiz Rettamozzo	super-8	Ficção Animação	
1976	Passaróides	Sérgio Niculitcheff e Ciro	super-8	Ficção Animação	Festival de Gramado (1976).
1976	Poebum	Luiz Antônio Guinski	super-8	Ficção Animação	Festival de Gramado (1976).
1976	O Hominho	Marquito	super-8	Ficção Animação	
1977	Ensaio	Irmãos Wagner	super-8	Ficção Animação	Melhor animação e segundo lugar na categoria filme didático III Mostra Nacional do Filme Super-8 ETFPR (1977). VI Jornada Brasileira de Curta Metragem (1977). I Festival de Filmes Super-8 de Curitiba (1978). Melhor animação I Festival do Filme Super-8 do Vale do Paraíba (1978). Canadian

					International Amateur Film Festival (1978). IV Festival Nacional do Filme Superoito de Campinas (1977).
1977	Catadores	Homero de Carvalho	16mm	Documentário	XV Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande, MS. VII Festival Brasileiro de Curta-Metragem (1978). Festival Jornal do Brasil-Shell (1979).
1977	Foi Pena Q...	Irmãos Wagner	Super-8	Ficção Animação	Melhor animação VII Jornada Brasileira do Curta-metragem (1978). Melhor animação V Festival Nacional do Filme Superoito de Campinas (1978). Melhor filme pelo júri popular IV Mostra Nacional do Filme Superoito da ETFPR (1978). VII Festival de Gramado (1979). Melhor animação I Mostra de Cinema Superoito da Região Sul (1980).
1977	Garoto levado	Irmãos Wagner	Super-8	Ficção animação	premiado I Festival de Filmes Superoito de Curitiba (1977). VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1977).
1977	Metamorfose	Irmãos Wagner	Super-8	Documentário	Canadian International Amateur Film Festival

					(1978). Melhor animação V Festival Nacional do Filme Superoito de Campinas (1978). IV Mostra Nacional do Filme Superoito da ETFPR (1978). Melhor filme didático V Festival Nacional do Filme Super-8 Grife (1977). I Festival Argentino-Brasileiro do Filme Superoito (1977). I Mostra de Cinema Super 8 da Região Sul (1980).
1977	No espaço	Irmãos Wagner	Super-8	Ficção animação	IV Festival Nacional do Filme Superoito de Campinas (1977).
1977	O último bloco	Irmãos Wagner	Super-8	Ficção animação	III Mostra Nacional do Filme Super-8 ETFPR (1977). Premiado Canadian International Amateur Film Festival (1978). V Festival Nacional do Filme Super-8 Grife (1977). I Festival Argentino-Brasileiro do Filme Superoito (1977). VI Jornada Brasileira de Curta Metragem (1977).
1977	Por exemplo, Caxundé	Homero de Carvalho e outros	16mm	Documentário	Festival de Cinema de Curta Metragem do Jornal do Brasil (1977).
1978	A cidade dos	Irmãos Wagner	Super-8	Ficção animação	I Mostra de Cinema Super

	executivos				8 da região Sul (1980). VIII Festival de Gramado (1980). Melhor animação IV Mostra Nacional do Filme Superoito da ETFPR (1978).
1978	Anna Carolina	Francisco Alves dos Santos		Documentário	
1978	Até quando?	Elizabeth Karam	Super-8	Documentário	Premiado na <i>IV Mostra do Filme Super-8</i> em Curitiba, 1978
1978	Ele	Alberto Melnechuky	Super-8		IV Mostra Nacional do Filme Superoito da ETFPR (1978).
1978	Hu	Fernando Severo	Super-8	Experimental	I Mostra de Cinema Super 8 da região Sul (1980).
1978	Museu Guido Viaro	Francisco Alves dos Santos	Super-8	Documentário	
1978	Na Santa Felicidade	Direção coletiva	16mm	Documentário	
1978	Sempre engraxando	Peter Lorenzo			VII Jornada Brasileira do Curta-metragem (1978).
1978	Vitrines	Rui Vezaro	Super-8	Experimental	V Mostra Nacional do Filme Super-8 do CEFET-PR (1979). I Mostra de Cinema Superoito da Região Sul (1980).
1978	Um dia na Oficina	Homero de Carvalho e César	Super-8	Documentário	IV Mostra Nacional do Filme Superoito da ETFPR

		Machado			(1978).
1979	Aluminosa espera do Apocalypse	Rui Vezaro	Super-8	Experime ntal	Prêmio especial do júri e melhor estudantil V Mostra Nacional do Filme Super-8 do CEFET-PR (1979). Melhor sonorização e prêmio destaque I Mostra de Cinema Superoito da Região Sul (1980). Melhor experimental VIII Festival de Gramado (1980).
1979	Atenção Realidade	Direção coletiva		experime ntal	Exibido na XV Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande, MS.
1979	Carta a Fellini	Valêncio Xavier	16mm	híbrido	XV Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande, MS. Melhor ficção IX Jornada Brasileira de Curta Metragem (1980).
1979	Em Curitiba como em qualquer lugar	Peter Lorenzo			
1979	Escura Maravilha	Fernando Severo	Super-8	Experime ntal	V Mostra do Filme Super- 8 do CEFET-PR (1979). Melhor montagem e filme destaque I Mostra de Cinema Super 8 da região Sul (1980). Melhor filme experimental Super Festival Nacional do Filme

					Superoito (1980).
1980	Cicatrizes	Francisco Alves dos Santos	16mm	Documentário	XV Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande, MS. IX Jornada Brasileira de Curta Metragem (1980). Premiado Festival de Osório (1980). Segundo lugar categoria 16mm no Festival de Penedo (1981) Melhor 16mm e melhor filme do festival Festival de Gramado (1981).
1979?	Mané da Paz, Fabricante de Viola	Celso Luck	Super8	Documentário	Melhor documentário no Super Festival Nacional do Filme Superoito de 1980
1979	Palavra de Ordem	Homero de Carvalho	16mm	Documentário	VIII Jornada Brasileira de Curta Metragem (1979). VI Festival Brasileiro de Curta-Metragem JB-Shell (1979).
1979	Pudim de morango	Irmãos Wagner	Super-8	Animação Ficção	
1979	Sensibilize-se	Direção coletiva	16mm	Documentário	Curso do Noilton Nunes. Exibido na XV Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande, MS.
1980	À Margem do Belém	Francisco Alves dos Santos	16mm	Documentário	IX Jornada Brasileira de Curta Metragens (1980). XV Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande, MS.

1980	Batalha da Riachuelo	Francisco Alves dos Santos			
1980	Como sempre	Berenice Mendes		Documentário experimental	X Jornada brasileira de Curta Metragem (1981).
1980	Filme publicitário sobre o Banco de Olhos	Direção coletiva		Filme publicitário	
1980	Lembranças	Vilma Cabral e Heloísa Hanneman	16mm	Animação	Participou do Festival do Jornal do Brasil (1980).
1980	O Ciclo	Irmãos Wagner			
1980	Pela porta verde	Nivaldo Lopes	16mm	Ficção	VIII Festival de Gramado (1980).
1980	Póstuma Cretan	Ronaldo Duque	16mm	Documentário	Melhor filme 16mm no VII Festival de Penedo (1981). Prêmio especial do júri IX Jornada Brasileira de Curta Metragem (1980). Exibido na XV Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande, MS.
1980	Revolta Ecológica	Francisco Alves dos Santos	Super-8		
1980	Sonata de Natal	Pedro Merege Filho			
1980	Um cravo de cor por entre o cinza	Peter Lorenzo	Super-8	Experimental	Melhor experimental I Mostra de Cinema Super 8 da região Sul (1980).

1980	Visões secretas	Fernando Severo	Super-8	Experimental	Melhor fotografia VII Festival Nacional do Filme Super-8 de Campinas (1980)
1981	III Mostra da Gravura – Poty	Valêncio Xavier	35mm	Documentário	Produção Taty Filmes. Intenção de inscrição na XI Jornada Brasileira de Curta Metragem.
1981	A rua da minha janela	Nivaldo Lopes	16mm	Ficção	X Jornada Brasileira de Curta Metragem (1981).
1981	Bosque do Papa				
1981	Cabedal	Pedro Merege Filho	16mm	Ficção	X Jornada Brasileira de Curta Metragem
1981	Em Memória da Erva Mate	Francisco Alves dos Santos			X Jornada Brasileira de Curta Metragem (1981).
1981	Jardins suspensos	Fernando Severo			VIII Jornada Nacional de Curta Metragem da Bahia (1983). VIII Jornada Nacional de Cinema do Maranhão (1984).
1981	Serra do Mar				
1983	Casa iluminada/Noturno	Rui Vezaro		Ficção	
1983	Pesadelos	Francisco Alves dos Santos	Super-8		

1984	Londrina	Berenice Mendes	16mm	Documentário	XVI Jornada de Cinema da Bahia (1985).
1985	A classe roceira	Berenice Mendes	16mm	Documentário	Festival do Cinema Brasileiro de Gramado (1986). Jornada de Cinema Latino-Americano da Bahia (1986). prêmio Benjamin Abraão e prêmio Samburá II Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro (1987).
1985?	Fazenda Capão Alto	José Roberto Braga Portella	Vídeo Betacam	Documentário	Exibido na CMGV em 18/10/1985
1985	O foguete Zé Carneiro	Berenice Mendes	35mm	Ficção	XII Jornada Brasileira de Curta Metragem (1984). Festivalzinho de Brasília de Cinema Brasileiro (1984). I Festival de Fortaleza de Cinema Brasileiro (1985). II FestRio (1985). Festival para Infância e Juventude de Gijon, Espanha (1989).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 17 de fevereiro de 2022 entrei numa sala de cinema pela primeira vez desde o início da pandemia de COVID-19, por volta de fevereiro de 2020. A tensão em estar naquele ambiente fechado, mesmo que por cerca de meia hora, mesmo usando máscara, mesmo evitando contato com outras pessoas, foi grande. O que me levou a romper o isolamento de quase dois anos foi a pré-estreia do curta documental *Geração Cinemateca*, dirigido por Miriam Karam. O local não poderia ser outro: a Cinemateca de Curitiba. Avistei ali algumas pessoas conhecidas, entre elas algumas que foram citadas nestas páginas. O breve documentário me permitiu uma imersão diferente em meu tema de pesquisa, numa dimensão humana e sentimental muitas vezes perdida na frieza dos documentos que fotografei e acessei por meio de computador ao longo dos últimos anos. A *Geração Cinemateca* não se reduz a dados compilados, organizados, rearranjados: são memórias pessoais, experiências compartilhadas, afetos. Estava tudo ali naquele documentário e naquela sessão. A história do que aconteceu eu já sabia de cor, mas a sensibilidade dos depoimentos registrados por Miriam Karam me fez notar o quanto a Cinemateca foi importante para aquelas pessoas, e continua sendo, não apenas para eles, mas para toda a comunidade cinéfila curitibana.

Mesmo com o documentário reiterando que a *Geração Cinemateca* possa ser definida pela clássica fotografia que registrou aquelas onze pessoas num encontro da Acipar (Associação de Cineastas do Paraná) na rua Treze de Maio, 644, na sede do SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Estado do Paraná), conforme recorda Josina Melo (FRANÇA, 2021, p, 107), consideramos, nesta pesquisa, que a referida *Geração Cinemateca* precisa ser entendida como muito maior do que aquelas onze pessoas da foto. Trata-se de uma geração de jovens universitários que circulava pelos mesmos ambientes, com interesse em cinema, cuja formação cinéfila pode ser entendida num sentido amplo, passando por mostras, cineclubes, revistas, encontros, talvez não tão coeso quanto a famosa fotografia possa sugerir

O que realizamos nesta pesquisa foi usar a fotografia como ponto de partida, identificando as pessoas, suas formações e interesses e como se constituíram enquanto produtores de imagens audiovisuais. Estabelecemos ali um recorte de indivíduos a serem priorizados, mas não deixando de citar muitos outros que de alguma forma conviveram naquele ambiente cinematográfico e que também são Geração Cinemateca, como mulheres pesquisadoras como Solange Stecz e Celina Alvetti, o jornalismo de Marilu Silveira, cineclubistas, funcionários (como Aparecido Bueno Marques, que trabalhava na bilheteria e passou à prática cinematográfica mais próximo à *Turma do Balão Mágico*, além de ser diretor da CMGV entre 1995 e 1977) e frequentadores da Cinemateca que não necessariamente envolveram-se com a prática cinematográfica, mas estiveram embebidos do espírito cinéfilo. Enquanto inserimos na discussão Ozualdo Candeias e *A visita do velho senhor*, por exemplo, deixamos de fora *A guerra do pente*, de Nivaldo Lopes, ou as contribuições de Pedro Merege Filho, e mesmo as produções de cinejornal de Berenice Mendes. Um grupo de jovens que iniciou na produção poucos anos depois, a *Turma do Balão Mágico*, também não foi abordada na pesquisa. Priorizamos as primeiras produções e os primeiros “cinefilhos”³⁹⁹ da Cinemateca do Museu Guido Viaro

Uma constatação importante desta pesquisa é a de que os filmes tiveram uma boa circulação em festivais e mostras nacionais, com alguns casos de circulação internacional, ganhando prêmios e reconhecimento. Denota-se, assim, a importância da Cinemateca para a filmografia, sendo um local de formação e apoio a jovens cineastas. Em termos quantitativos, contabilizamos, apenas no texto desta tese, mais de sessenta filmes, entre finalizados e não finalizados. Alguns filmes se destacaram pelos prêmios conquistados: *Foi pena q...*, dos Irmãos Wagner, *Carta a Fellini*, de Valêncio Xavier, *Palavra de ordem*, de Homero de Carvalho, *Aluminosa espera do Apocalypse*, de Rui Vezaro, *A classe roqueira*, de Berenice Mendes. Citamos quarenta diferentes edições de festivais, além de 33 prêmios.

As bitolas utilizadas, super-8, 16mm e 35mm, passando pela ficção, documentário, experimental e híbrido, animações, da crítica social ao erotismo, do ecológico ao infantil, do filme de encomenda e institucionais à desconstrução da linguagem, demonstram uma boa diversidade de técnicas e temas abordados. Os cursos oferecidos também seguem por esse caminho, pois permitiram uma formação básica em

399 Expressão usada por Antoine de Baecque ao se referir aos diretores e críticos na Nouvelle Vague originados da Cinemateca Francesa (BAECQUE, 2010)

fotografia, som, roteiro, produção, animação, crítica e história do cinema. A pluralidade nos aspectos formativos e criativos representou uma diversificação expressiva na filmografia, que até a criação da CMGV era pouco expressiva na ficção e no experimental. O documentarismo dedicou-se especialmente à crítica social e a aspectos políticos, como os filmes de Berenice Mendes e Homero de Carvalho.

Não podemos deixar de citar o Projeto Criança e o Cinema de Animação, que permitiu crianças da rede pública de ensino criassem mais de trezentos pequenos filmes, num exercício de criatividade e aprendizagem audiovisual singular. O Projeto ainda permitiu à Cinemateca acesso a financiamento, conseguindo recursos para aquisição de equipamentos e contratação de funcionários, de modo que pode ser considerado como o meio encontrado para viabilizar muitas outras atividades além do Projeto. Mesmo os filmes de animação criados pelos adultos ligados ao projeto, como *Aranhol* e *Poebum*, demonstram um importante aprendizado da técnica. O grupo dos Irmãos Wagner, com sua prolífica filmografia, se aperfeiçoou cada vez mais nas técnicas de animação, conquistando muitos prêmios e reconhecimento nos festivais.

Destaca-se a figura de Valêncio Xavier, mentor daquela geração, que estimulava aqueles jovens envergonhados a desafiar seus medos, como demonstra uma fala de Fernando Severo no documentário de Miriam Karam. Sobre esses medos, Severo cita o medo da repressão naquele momento da ditadura militar. De fato, a Cinemateca e seus personagens estiveram na mira da repressão, como observamos nos relatórios da inteligência. Apesar de, na literalidade da lei, a Cinemateca e a Fundação Cultural de Curitiba estarem em sintonia com a Política Nacional de Cultura desenvolvida pelo governo federal, a prática do dia a dia revelava a repressão e a vigilância sobre as expressões culturais e posicionamentos políticos à esquerda. Trata-se de um caso de contradição e ambivalência enfrentada pelo setor cultural naquele momento, demandando dos personagens citados negociações e habilidades de negociação para enfrentar as situações de repressão. Um exemplo é a produção de *Carta a Fellini*, um filme “de encomenda” mas que rompeu com convenções, com Valêncio Xavier relatando o medo de o filme ser malvisto pelo prefeito Jaime Lerner, e mesmo de perder seu emprego.

Por fim, destacamos que a Cinemateca do Museu Guido Viaro, atuando ativamente na formação de cineastas e proporcionando oportunidades de criação, de fato teve um papel importante para a configuração de um ambiente prolífico de ideias. Aqueles jovens da Geração Cinemateca puderam vislumbrar o cinema como área

profissional, ainda que pouco desenvolvida. Para tanto, não abriram mão da criação de órgãos de classe, como a ABD-PR, por meio da qual puderam organizar um movimento de defesa, como no caso da desclassificação de filmes na V Mostra Nacional do Filme Super-8 do CEFET-PR, em 1979. Também por meio da ABD-PR lutaram por incentivos públicos para a produção cinematográfica no Paraná, por meio de concursos e editais, ou mesmo por um utópico polo de cinema, que nunca existiu de fato. Alçaram voos maiores, com financiamentos federais e envolvimento da Embrafilme na distribuição, que chegou a nível nacional, como no caso de *O foguete Zé Carneiro*, de Berenice Mendes.

Diante dos desafios que se apresentaram durante todo o período em que nos dedicamos a esta tese, concluímos esta pesquisa com o sentimento de que ainda há muito a ser feito, sento estas páginas um pequeno passo na construção do conhecimento histórico sobre o cinema. A lista de possíveis desdobramentos é grande, o que nos anima para continuar investigando. Apesar da conjuntura política atual, apesar do projeto de desmonte da ciência e da universidade brasileira, apesar do caos, apesar dos negacionismos, apesar da violência política. Apesar dele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, José dos Santos de. **Operação Pequeno Príncipe: a ação da polícia política no combate à doutrinação comunista nas pré-escolas Oficina e Oca (Curitiba, 1978)**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

ALVETTI, Celina. **Cinema do Paraná – Elementos para uma história**. 3º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. s/d. Disponível em <<http://bocc.ufp.pt/pag/alveti-celina-cinema-do-parana.pdf>> Acesso em 14/09/2017.

_____. **O Cinema Brasileiro na Crônica Paranaense dos Anos Trinta**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes – Cinema. Universidade de São Paulo, 1989.

ARAUJO, Rodrigo Gomes de. **O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (Década de 1970-2000)**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

BACK, Sylvio. **Cinema paranaense?** Curitiba: Ed. do Autor, 1968.

_____. **Curitiba telúrica**. In: KAMINSKI, Rosane. **A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960**. Curitiba: Ed. UFPR, 2018. pp. 215-226.

BAECQUE, Antoine. **Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (orgs). **Cineastas do Paraná: primeiros tempos**. São Paulo: Intermeios; Curitiba, UNESPAR-PPGCINEAV, 2021.

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. **Em preto e branco: o início da televisão em Curitiba**. Curitiba: Factum; Travessa dos Editores, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude; et. al. **Cinema Brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro: MEC; Funarte; Embrafilme, 1980.

BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. **Teatro do Paiol: 35 anos de aplausos**. Texto por Deborah Agulham Carvalho. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 30, n. 137, maio de 2008.

BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Cinematoteca de Curitiba: 30 anos**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n. 128, setembro de 2005.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Cinema no Paraná: nova geração**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 112, junho de 1996.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Cinema: Paraná, anos noventa**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 27, n. 125, abril de 2001.

BOLETIM INFORMATIVO DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Referências sobre filmagens e exposições cinematográficas em Curitiba – 1892-1907**. nº 19, jun. 1976.

BORDE, Raymond. **Los archivos cinematográficos**. Valecia: Textos Minor, s/d.

BOTTMANN, Denise. **Super-8 paranaense: elementos para uma história**. In: História: Questões & Debates. Curitiba: Associação Paranaense de História ano 3, n. 4, jun. 1982.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. **O ilustrado Poty**. Revista Nicolau, nº 12. Curitiba, 1988.

CARVALHO, Luciane. **A Programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História. Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

_____. **Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano - Curitiba, 1979-1980**. Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Faculdade de Artes do Paraná/Universidade Estadual do Paraná. Curitiba, 2020.

CASTRO, Vicky Temóteo Nóbrega de. **A escrita por imagens: as ilustrações literárias de Poty Lazzarotto para *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2017.

CARVALHO, Luciane. **A programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

CENTRO DE PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO (org.). **Caderno de Pesquisas 4**. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro; Fundação do Cinema Brasileiro; MINC: Rio de Janeiro, 1988.

COELHO, Maria Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)**. Dissertação. Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

COSTA, Vidal Antônio de Azevedo; PINTO, Maria Christina Baptista. **Tribunoscope: de calçada da fama à guia da calçada**. Curitiba: Factum Editora, 2021.

CRISTO, Luciana; MIYAKAWA, Nívea. **24 quadros: uma viagem pela Cinelândia curitibana**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2010.

CRUZ, Regina Celia da. **O cinema de Valêncio Xavier: articulações criadoras à luz da Teoria dos Cineastas**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2019.

EDMONDSON, Ray. **Filosofía y principios de los archivos audiovisuales**. Paris: UNESCO, 2004.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Guinski**. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7066/guinski>> Acesso em 20/05/2021.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. **Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2021.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

FRANCIS, David; HORWATH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael; USAI, Paolo Cherchi. **Film Curatorship: archives, museums and the digital marketplace**. Viena: Synema Gesellschaft für film and Medien, 2008.

GUYOT, Jacques; ROLAND, Thierry. **Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique**. Paris: Armand Colin, 2011.

KAMINSKI, Rosane. **A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960**. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

_____. **Poética da angústia: história e ficção em Sylvio Back**. São Paulo: Intermeios, 2021.

_____. **Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70**. Tese. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná, 2008.

_____. **Publicidade, televisão e festivais de super-8 na Curitiba dos anos 1970**. ArtCultura. Uberlândia, v. 23, n. 42, p. 271-290, jan-jun. 2021

LAGNY, Michele. **Cine E Historia: problemas y métodos de la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1982.

MENDES, Berenice. Berenice Mendes, entrevista (17/10/2018). In: FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. **Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2021.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **“Cinema é mais que filme”:** uma história das **Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)**. Salvador: EDUNEB, 2016.

_____. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiências na Bahia (1968-1978)**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

MENGARELLI, Hugo. *Apud* SILVA NETO, Antonio Leão da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2017.

MORAES, Ulisses Quadros de. **Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba - 1971 a 1983**. Dissertação. Departamento de Pós-graduação em História / Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

PEREIRA, Sissi Valente. **A imagem marginal de Candeias: lirismo, morte e desilusão nos filmes “A margem” (1967) e “Aopção, ou as rosas da estrada” (1981)**. Tese. Programa de Pós-graduação em História. Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Art Editora: 1990.

_____. SCHWARZAMAN, Sheila. (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. Edições Sesc, 2018.

RAMOS, José Mário Ortiz Ramos. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50,0 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983,

RODRIGUES, Geverson Bispo. **Mostras de Cinema Super-8 na Escola Técnica Federal do Paraná no final da década de 1970: um resgate histórico**. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso Superior de Tecnologia em Comunicação Institucional. Departamento de Comunicação e Expressão. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SANTOS, Francisco Alves. **Dicionário de cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

SENN, Cristiane. **Criação do MIS Paraná e o contexto da cultura durante o regime militar no Brasil**. In: FAISSOL, Pedro de Andrade Lima; WOSNIAK, Cristiane. Anais de Artigos Completos do 9º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, 2021, pp. 237-245.

SILVA NETO, Antonio Leão da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2017.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba lernista (1971-1983)**. Tese. Departamento de Pós-graduação em História / Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2016.

STECZ, Solange Straube. **Cinema e educação: produção e democratização do audiovisual com crianças e adolescentes em Curitiba**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015.

_____. **Cinema Paranaense 1900-1930**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1988.

SOUZA, Carlos Roberto. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

URBAN, Rafael Wandratsch. **A construção da resistência coletiva em A Classe Roceira (1985): documentário em aliança aos movimentos sociais no período da**

transição democrática no Paraná. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo. Universidade Estadual do Paraná, 2021.

USAI, Paolo Cherchi. **Silent Cinema: an introduction.** Londres: British Film Institute, 2003.

FONTES CITADAS

Boletins Informativos

“*Boletim Informativo – Outubro/86 Cinemateca do Museu Guido Viaro*” Acervo Casa da Memória de Cuririba.

Boletim Informativo do Museu Guido Viaro, nº 1, s/d. Acervo Casa da Memória.

Jornais

A Tribuna

“*Piano: Guedes Barbosa*”. A Tribuna, 22/01/1981.

“*Sessões especiais de cinema e filmes super-8*”. A Tribuna, 27/11/1981.

Cândido

“*Nossas páginas, nossas telas*”. Cândido, nº 14, setembro de 2012.

Correio de Notícias

“*Animação é com os Wagner*”. Correio de Notícias, 11/09/1977.

“*Irmãos Wagner*”. Correio de Notícias, 05/07/1977.

“*Abraão Bermann*”. Correio de Notícias, 05/08/1977.

“*Metamorfose*”. Correio de Notícias, 30/08/1977.

“*Irmãos Wagner*”. Correio de Notícias, 07/09/1977.

“*Filme Super 8*”. Correio de Notícias, 05/11/1977.

“*Sessão especial*”. Correio de Notícias, 10/11/1977.

“*Henrique de Oliveira*”. Correio de Notícias, 24/11/1977.

“*Caxundé é documento*” Correio de Notícias, 30/11/1977.

- “Dinheiro para Caxundé”* Correio de Notícias, 06/12/1977.
- “Alves dos Santos”* Correio de Notícias, 11/04/1978.
- “Francisco Alves”* Correio de Notícias, 10/05/1978.
- “Os Wagner”*. Correio de Notícias, 13/05/1978.
- “Paraná na Bahia”*. Correio de Notícias, 07/09/1978.
- “A partir de amanhã, em Salvador...”*. Correio de Notícias, 07/09/1978.
- “Persona Noilton Nunes”* Correio de Notícias, 19/09/1978.
- “Filmes de fim de semana”* Correio de Notícias, 01/12/1978
- “Até dia 24, o curso de montagem cinematográfica”*. Correio de Notícias, 21/02/1979.
- “Super-8 de Chico em Campinas”* Correio de Notícias, 21/03/1979
- “Noilton chega dia 2”*. Correio de Notícias, 27/03/1979.
- “Prêmio para Chico Alves”* Correio de Notícias, 30/03/1979.
- “Os traços culturais da comunidade”* Correio de Notícias, 27/04/1979.
- “Festejar e respirar mais aliviado”* Correio de Notícias, 02/05/1979.
- “Metalúrgicos do ABC”* Correio de Notícias, 03/05/1979.
- “É o trabalho de cada um”* Correio de Notícias, 05/05/1979.
- “Catadores”* Correio de Notícias, 06/05/1979.
- “Super 8 Paranaense”*. Correio de Notícias, 30/05/1979.
- “Super 8 Paranaense”*. Correio de Notícias, 01/06/1979.
- “Curta agora é na Paraíba”* Correio de Notícias, 24/06/1979.
- “Cartaz nacional”* Correio de Notícias, 28/06/1979.
- “Anistia à “Leucemia””*. Correio de Notícias, 26/07/1979.
- “Carta a Fellini”* Correio de Notícias, 29/09/1979.
- “Brincadeira dos velhos tempos?”*. Correio de Notícias, 11/10/1979.
- “Super-8 começa com nota de protesto”*. Correio de Notícias, 08/11/1979.

- “Aluminosa espera do Apocalipse”*. Correio de Notícias, 14/11/1979.
- “Pólo de cinema para Curitiba”* Correio de Notícias, 17/11/1979.
- “Aluminosa”*. Correio de Notícias, 27/11/1979.
- “Primeiro Plano Cinema Transcendental”*. Correio de Notícias, 30/11/1979
- “Laurentino”* Correio de Notícias, 06/12/1979.
- “Aniversário da cidade com mostra de cinema [...]”* Correio de Notícias, 15/03/1980.
- “Cinemateca”* Correio de Notícias, 30/03/1980.
- “Às margens do Belém e Batalha da Riachuelo”* Correio de Notícias, 03/04/1980.
- “Filmes sobre a cidade”*. Correio de Notícias, 02/04/1980.
- “Cinemateca”*. Correio de Notícias, 13/05/1980.
- “Cinemateca”* Correio de Notícias, 14/05/1980.
- “A retrospectiva de Sérgio Bianchi”*. Correio de Notícias, 17/11/1984.
- “Londrina/50 dá filme”*. Correio de Notícias, 23/11/1984.
- “Guerra do Contestado”*. Correio de Notícias, 17/05/1985.
- “A visão sensível da história de Londrina”*. Correio de Notícias, 07/06/1985.
- “Cine Luz é nova opção na cidade”* Correio de Notícias, 18/08/1985.
- “Video sem susto”*. Correio de Notícias, 08/09/1985.
- “E mais...”*. Correio de Notícias, 13/09/1985.
- “Leminski no telão”*. Correio de Notícias, 18/10/1985.
- “Cinema”*. Correio de Notícias, 24/10/1985.
- “O fim-de-ano na Cinemateca”* Correio de Notícias, 03/12/1985.
- “Cinema”*. Correio de Notícias, 12/12/1985.
- “Documenta Produções Cinematográficas Ltda., apresenta...”* Correio de Notícias,
12/12/1985.
- “Salto qualitativo”*. Correio de Notícias, 13/12/1985.

“Classe roqueira” Correio de Notícias, 14/12/1985.

“A classe roqueira” Correio de Notícias, 12/01/1986.

“Câmera, Luz – “Terra” em Ação”. Correio de Notícias, 18/04/1986

“O documentário nacional em debate”. Correio de Notícias, 25/05/1986

“Peter Lorenzo. Fotografias (...)”. Correio de Notícias, 12/06/1984.

“Respeitável público...” Correio de Notícias, 09/07/1987.

“Os Visionários”. Correio de Notícias, 19/03/1988.

Curitiba Shopping

“Cinemateca” Curitiba Shopping, 01 a 07/11/1981.

Diário da Tarde

“Cinematografia, segundo a arte de Ozualdo Candeias” Diário da Tarde, 27/05/1976.

“Sessão especial”. Correio de Notícias, 10/11/1977.

“Cinemateca inicia hoje a Semana do Superoito”. Diário da Tarde, 30/05/1979.

“Paraná no Congresso do Superoito em Salvador”. Diário da Tarde, 24/09/1979.

“Continua exibição de filmes super 8” Diário da Tarde, 13/02/1980.

“Casa iluminada”. Diário da Tarde, 23/01/1981.

“Concurso Cidade da Lapa e vencedores”. Diário da Tarde, 01/07/1981.

“Filmagens”. Diário da Tarde, 15/03/1982.

“Filme paranaense sendo promovido do Sesc/Portão” Diário da Tarde, 05/08/1982.

Diário do Paraná

“En passant...” Diário do Paraná, 30/05/1976.

Diário do Paraná, 13/06/1976. P. 6

Diário do Paraná, 20/06/1976. P. 11.

“*A Visita e A Lenda*”. Diário do Paraná, 01/09/1976.

“*V Jornada Brasileira de Curta Metragem*”. Diário do Paraná, 10/09/1976.

“*O Boom da Animação*” Texto de Francisco Alves dos Santos. Diário do Paraná, 24/12/1976.

“*Lazer*”. Diário do Paraná, 2º Caderno, 15/02/1977.

“*Superoito. Quatro super stars. Ingrid, Elizabeth, Rosane e Helmut*”. Diário do Paraná, 27/02/1977

Cinco filmes paranaenses no festival de Campinas. Diário do Paraná, 17/03/1977.

“*Vencedores do Superoito serão conhecidos no sábado*”. Diário do Paraná, 28/06/1977.

“*Vencedores do Superoito serão conhecidos no sábado*”. Diário do Paraná, 28/07/1977.

“*A visita do velho senhor*”. Diário do Paraná, 02/09/1977.

“*Filmes paranaenses não agradam na Jornada*”. Diário do Paraná, 13/09/1977.

“*Premiados da Bahia, ‘O Predileto’ e ‘Xica da Silva’*” Diário do Paraná, 10/10/1977.

“*Caxundé vence festival do JB*” Diário do Paraná, 27/11/1977.

“*Filme corajoso*” Diário do Paraná, 07/01/1978.

“*Sempre Engraxando*” concorrerá na jornada baiana”. Diário do Paraná, 25/07/1978.

“*Filmes paranaenses*” Diário do Paraná, 10/10/1978.

“*Mostra da Escola Técnica: 100 mil em prêmios*” Diário do Paraná, 19/10/1978.

“*Programação*” Diário do Paraná, 28/11/1978.

“*Cinemateca*” Diário do Paraná, 01/12/1978.

“*Cinemateca*” Diário do Paraná, 06/12/1978

“*Cinemateca*” Diário do Paraná, 12/12/1978.

“*Cursos*” Diário do Paraná, 22/02/1979.

“*Nacionalização, mesmo que tardia*” Diário do Paraná, 28/06/1979.

- “O renomado diretor brasileiro Noilton Nunes...”* Diário do Paraná, 06/07/1979.
- “O cinema desmistificado”*. Diário do Paraná, 03/08/1979.
- “Estou com a lei e não abro”* Diário do Paraná, 19/08/1979.
- “Documentários na sede da ABD”* Diário do Paraná, 01/09/1979.
- “Cinco filmes paranaenses no Festival JB”*. Diário do Paraná, 21/10/1979.
- “Mané da Paz, vencedor do Superoito”*. Diário do Paraná, 11/11/1979.
- “Cinemateca”*. Diário do Paraná, 30/11/1979.
- “Em clima de pessimismo festival melhora de nível”*. Diário do Paraná, 27/03/1980.
- “Avaliação do Festival de Cinema de Gramado”*. Diário do Paraná, 03/04/1980.
- “Filmes premiados”* Diário do Paraná, 20/09/1980.
- “Fillmes paranaenses no MASP”* Diário do Paraná, 20/11/1980
- “Escultor Popular”* Diário do Paraná, 23/11/1980.
- “Mate: entrega dos prêmios”*. Diário do Paraná, 18/12/1980.
- “Semana do cinema do Paraná”* Diário do Paraná, 27/03/1981.
- “Alemão é tema de seminário”*. Diário do Paraná, 25/04/1981.
- “Seminário sobre cinema tem inscrições na Cinemateca”* Diário do Paraná,
30/04/1981.
- “Cinema feito por mulheres será mostrado em Curitiba”* Diário do Paraná, 22/05/1981.
- “Mulher”* Diário do Paraná, 23/05/1981.
- “Uma semana do cinema da mulher”* Diário do Paraná, 28/05/1981.
- “Filmes”* Diário do Paraná, 26/07/1981.
- “A Secretaria da Cultura e do Esporte e a Funarte (...)”*. Diário do Paraná,
18/08/1981.
- “Cinemateca”* Diário do Paraná, 15/09/1981.
- “Guido Viaro: sua merecida homenagem”* Diário do Paraná, 20/10/1981

“Cinemateca” Diário do Paraná, 19/12/1981.

“Estes os primeiros classificados no concurso vestibular da Federal”. Diário do Paraná, 23/01/1982.

“Em 1974, começa a história do super 8 no cinema do PR”. Diário do Paraná, 08/12/1982.

“Projeto “Sol Maior” abre interior na Lapa”. Diário do Paraná, 26/01/1982.

“Vencedores do Primeiro Concurso de Roteiros”. Diário do Paraná, 29/01/1982.

“Pegue e não pague, de Gianfrancesco Guarnieri (...)”. Diário do Paraná, 20/03/1982.

“Mané da Paz, vencedor do Superoito”. Diário do Paraná, 11/11/1979.

“Apocalipse”, obra inquietante”. Diário do Paraná, 10/11/1979.

“Inscrições ao festival de Gramado”. Diário do Paraná, 08/01/1981.

“Cinema paranaense favorito em Campinas”. Diário do Paraná, 30/03/1977.

“Cinco filmes paranaenses no festival de Campinas”. Diário do Paraná, 17/03/1977.

“Não será surpresa se o filme...” Diário do Paraná, 27/03/1977.

“Espetáculos”. Diário do Paraná, 12/06/1977.

“Paraná no Seminário do Superoito”. Diário do Paraná, 13/07/1977.

“Favelando” venceu a Mosra Superoito”. Diário do Paraná, 08/11/1977.

“Paraná no Seminário do Superoito”. Diário do Paraná, 13/07/1977.

“Favelando” venceu a Mosra Superoito”. Diário do Paraná, 08/11/1977.

“Irmãos Wagner premiados em Campinas”. Diário do Paraná, 28/03/1978.

“Festival de Cinema”. Diário do Paraná, 30/01/1979.

“Cinemateca”. Diário do Paraná, 10/10/1978.

“Documentários na sede da ABD”. Diário do Paraná, 01/09/1979.

“Desenhos”. Diário do Paraná, 15/09/1979.

“Uma semana do cinema da mulher”. Diário do Paraná, 28/05/1981.

“*Censura proibiu filme na primeira mostra do superoito da região Sul*”. Diário do Paraná, 13/02/1980.

“*Semana do cinema do Paraná*”. Diário do Paraná, 27/03/1981.

“*Censura proibiu filme na primeira mostra do superoito da região Sul*”. Diário do Paraná, 13/02/1980.

“*Gaúchos venceram a Mostra Superoito*”. Diário do Paraná, 15/02/1980.

“*Ney preside solenidade no 88.º aniversário da Lapa*”. Diário do Paraná. 09/02/1982.

Gazeta do Povo

“*Com “Rainha Diaba” Cinemateca inicia o ano*”. Gazeta do Povo, 08/01/1977 Acervo Casa da Memória, pasta Cinemateca de Curitiba – 1.

“*Cinemateca mostra a favela do Belém*” Gazeta do Povo, 30/03/1980.

“*Valêncio Xavier*”. Gazeta do Povo, 23/11/1980. Disponível na Hemeroteca da Biblioteca Pública do Paraná, pasta Cinemateca Curitiba.

“*Cineastas paranaenses (1.ª parte) Valêncio Xavier*” Gazeta do Povo, 23/11/1980

“*Mato Grosso vê o cinema do Paraná*” Gazeta do Povo, 19/02/1981.

Jornal do Brasil

“*Vida...? ganha 1º prêmio do Festival JB de Cinema*”. Jornal do Brasil, 08/11/1969.

“*A visão de um mundo melhor pelos cineastas brasileiros*” Jornal do Brasil, 02/09/1980.

Nicolau

“*Um mundo bizarro longe deste insensato mundo*”. Nicolau, agosto de 1987, ano I nº2.

“*Berenice Mendes: Vitória em Fortaleza*” Nicolau, setembro de 1987, Ano I nº 3.

O Estado de São Paulo

“*Cinema culturalista versus cinema de arte*”. O Estado de São Paulo, 26/09/1976.

“*A guerra para fazer filme do Contestado*”. O Estado do Paraná, 19/09/1985.

O Estado do Paraná

“*Numeradas*”. O Estado do Paraná, 08/06/1974.

“*Sale & o Guaira (II)*”. O Estado do Paraná, 18/03/1975. Disponível em <https://www.millarch.org/artigo/sale-o-guaira-ii> Acesso em 23/11/2021.

“*Clássicos do cinema*”. O Estado do Paraná, 01/08/1975.

“*Os irmãos Taviani em Curitiba para uma mostra retrospectiva*” O Estado do Paraná, 27/08/1989. Disponível em <https://www.millarch.org/artigo/os-irmaos-taviani-em-curitiba-para-uma-mostra-retrospectiva> acesso em 15/06/2021.

Raíz

Raíz, nº 8, 20 de fevereiro de 1987.

Panfletos

“*HU – um filme de Fernando Severo*”. Panfleto. 1979. Acervo Cinemateca Brasileira.

Podcasts

“*A Classe Roceira e Algumas Histórias de Berenice Mendes*” Entrevista a Gabriel Borges, Pâmela Kath e William Biagioli. Canal Histórias do Cinema Paranaense. Disponível em [youtube.com/watch?v=hNB-PUU92Es](https://www.youtube.com/watch?v=hNB-PUU92Es) Acesso em 15/05/2021.

Relatórios

Cinemateca do Museu Guido Viaro

“*CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO. Projeto Criança e Cinema de Animação*”. Curitiba, 1979.

“*CMGV – relatório junho 1981*” Acervo Cinemateca de Curitiba.

“*Cinemateca do Museu Guido Viaro. Relatório Mensal dezembro de 1981*” Acervo Cinemateca de Curitiba.

“*CMGV – relatório 1981*” Acervo Cinemateca de Curitiba.

“*FCC/1978*” Relatório de atividades da Fundação Cultural de Curitiba. Acervo Casa da Memória.

SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional.

“*Infiltração de ideologia comunista nas atividades da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) – Carlos Frederico Marés de Souza Filho – Curitiba/PR*”. SIAN – Sistema de

Informações do Arquivo Nacional. Disponível em:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_zd/br_dfanbsb_zd_0/br_dfanbsb_zd_0_0/br_dfanbsb_zd_0_0_0041a/br_dfanbsb_zd_0_0_0041a_0020/br_dfanbsb_zd_0_0_0041a_0020_d0001de0001.pdf> Acesso em 18/12/2021.

“*Propaganda adversa desenvolvida através da Fundação Cultural de Curitiba/PR – FCC*”. SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/84039398/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_84039398_d0001de0001.pdf> Acesso em 18/12/2021.

“*Semana do índio em Curitiba*”. SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/nnn/79000103/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_nnn_79000103_d0001de0001.pdf> Acesso em 18/12/2021.

Revistas

Panorama

PANORAMA. Curitiba, v. 25, n. 235, mar. 1976, p. 44.

“*A visita do velho senhor*”. Panorama. Disponível em <https://www.facebook.com/joaoantonio.buhrer/posts/pfbid06gxLu9V3DpP1MKsDCdFscE3XjHWtSn1HKj7NB8NiPqU6ihNhCiSkyANY2qsC5ZNml> Acesso em 21/05/2021.

Teca

Revista Teca, nº 0, novembro de 1975.

Revista Teca, nº 4, setembro de 1976.

Veja

“*Cinema na escola. Em Curitiba, os colégios ensinam a filmar*”. Revista Veja, 01/09/1982. Acervo Hemeroteca da Cinemateca Brasileira. Pasta 319/1-14.