

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

AUDÁCIA E DIVERSIDADE:
Curta-metragem e Prêmio Estímulo
(1968-84)

CARLOS JOSÉ PADOVAN

Campinas
2001

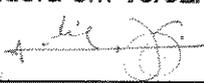


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MULTIMEIOS

AUDÁCIA E DIVERSIDADE
Curta-metragem e Prêmio Estímulo
(1968-84)

CARLOS JOSÉ PADOVAN

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. **Carlos José**
Padovan e aprovada pela Comissão
Julgadora em **16/02/2001**.


Prof. Dr. Adilson José Ruiz
-orientador-



Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios sob orientação
do Prof. Dr. Adilson José Ruiz.

Campinas
2001

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

P136a

Padovan, Carlos José

Audácia e diversidade : curta-metragem e Prêmio
Estímulo (1968-84) / Carlos José Padovan. - -
Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador: Adilson José Ruiz.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Associação Brasileira de Documentaristas.
 2. Cinema - Brasil. 3. Cinema – Legislação.
 4. Curta-metragem. I. Ruiz, Adilson José.
- III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

A meus pais, RENATO e IRENE,

à Lella e ao Caio

AGRADECIMENTOS:

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa, de setembro de 1999 a fevereiro de 2001, sem o qual este trabalho não teria sido realizado.

Ao MIS, representado, principalmente, nas pessoas de José Maria Pereira Lopes (Zé Maria) e Eduardo Autran de Figueiredo, pela paciência e disposição em passar os filmes na moviola.

Ao Departamento de Multimeios, entre outras coisas, pela cessão dos equipamentos.

À Cinemateca Brasileira, pelo levantamento dos negativos e pela liberação dos cartazes, em especial à Anita Hirschbruch, pela ajuda na ilustração do trabalho.

À Secretaria de Cultura, pelas informações referentes ao Prêmio Estímulo.

À Profa. Olga Von Simson e ao Prof. Renato Ortiz pelos conselhos.

Aos amigos Heloisa Helena Siqueira Correia, Paulo César Telles, Marcelo Dídimo, que muito contribuíram em diversos momentos.

Aos cineastas Regina Jehá, Aloysio Raulino, Rudá de Andrade, Walter L. Rogério, Wagner Carvalho, Adilson Ruiz e Paulo Martins pelos depoimentos prestados.

Ao Prof. Marcello Tassara pela atenção e aconselhamento.

Ao Prof. Paulo Martins que desde o início do trabalho nos ajudou em diversas situações.

Ao Prof. Adilson Ruiz, pela orientação precisa e pela liberdade de trabalho.

À Fiorella Ferraiolo cujo apoio foi indispensável.

RESUMO

A intenção deste trabalho consiste em caracterizar a produção paulista de filmes de curta-metragem realizada no período de 1968 até 1984.

Para isso foi traçado um panorama histórico contextualizando o curta-metragem neste período, através da legislação referente a ele, assim como da organização dos cineastas em entidade de classe, ou seja, da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas).

Quanto ao material estudado, propriamente dito, ele se refere à produção cinematográfica financiada pela Secretaria de Estado da Cultura através do Prêmio Estímulo.

Por meio da coleta de depoimentos de alguns dos realizadores do período procurou-se esclarecer algumas questões relativas ao curta-metragem e ao Prêmio Estímulo, nesta época, como: a produção destes filmes, seu mercado e exibição, seus problemas, a origem deste incentivo, entre outros aspectos.

Foi feito também um minucioso levantamento das fichas técnicas destes filmes e dividiu-se esta produção em blocos temáticos na intenção de visualizar sua abrangência de forma mais clara.

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------|----|
| RESUMO | 09 |
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO I – PANORAMA | 17 |
| Curta-metragem..... | 17 |
| ABD | 20 |
| Leis do Curta | 24 |
| ECA | 29 |
| Estado e Cultura Brasileira | 32 |
| CAPÍTULO II – PRÊMIO ESTÍMULO | 37 |
| Origem | 37 |
| Mercado e Exibição | 40 |
| Produção | 43 |
| Editais | 46 |
| Critérios de seleção | 51 |
| Problemas | 52 |
| Êxito | 56 |
| Documentários..... | 59 |
| CAPÍTULO III – OS FILMES | 65 |
| Personalidades | 67 |
| Lugares e regiões | 78 |
| Comunidades | 85 |

| | |
|---|-----|
| Mulheres e minorias | 89 |
| Cinema | 96 |
| Meio ambiente | 99 |
| Educação | 100 |
| Música | 101 |
| Históricos | 103 |
| Políticos | 106 |
| Culturais | 109 |
| Animação | 111 |
| Obras literárias | 115 |
| Ficção | 116 |
| Diversos | 124 |
| Modernismo | 131 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 132 |
| APÊNDICE – (Animografia) | 137 |
| ANEXOS – I – Relação dos filmes | 140 |
| – II – Levantamento dos editais | 142 |
| – III – Editais (68 e 77) na íntegra | 143 |
| BIBLIOGRAFIA | 146 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho se origina da premência de conhecer este ilustre desconhecido de grande parte dos brasileiros: o cinema nacional de curta-metragem. Pretende-se, assim, verificar nesta pesquisa algumas características do filme de curta-metragem paulista no período de 1968 a 1984, e investigar de que forma o Prêmio Estímulo, criado para permitir o desenvolvimento do curta-metragem através da concretização de uma estrutura efetiva, possibilitou o desenvolvimento desse tipo de produção.

O período compreendido é significativo para esta pesquisa porque em 1968 ocorreu a primeira edição do “Concurso para a realização de Documentários Cinematográficos”, chamado posteriormente de Prêmio Estímulo. Este período coincide também com uma intensa ditadura militar vivida no país até 1984, fato este que, embora tenha propiciado elementos para reflexão, não se tornou aqui objetivo central do trabalho.

Quanto ao espaço geográfico, o trabalho limita-se à produção paulista devido a seu grande volume e às facilidades de acesso ao acervo de documentos do Museu da Imagem e do Som (MIS) e de contato com os realizadores desses curtas. Além disso, a sede desse prêmio (Secretaria de Estado da Cultura) se encontra na cidade de São Paulo.

No que diz respeito à classificação das produções, será considerado filmes de curta-metragem aqueles que tenham sido produzidos em película, no formato de 16 ou 35 mm e que tenham até 30 minutos de duração. Todavia, como na produção do Prêmio Estímulo existem alguns poucos filmes que excederam esta duração, não desconsideraremos esta produção.

A realização deste trabalho exigiu a adoção de dois procedimentos metodológicos: a pesquisa documental e a coleta de depoimentos e entrevistas. Na primeira categoria estão os documentos conservados em arquivos de órgãos públicos, como os editais, os regulamentos e os filmes.

Com relação aos filmes agraciados com o referido prêmio no período em questão, foi feita uma análise e um levantamento temático procurando verificar se houve predominância de temas políticos, sociais, ambientais, culturais ou de outra natureza.

Com relação as entrevistas, foram priorizados os realizadores de curta-metragem que mais obtiveram o Prêmio Estímulo no período estudado. Outro ponto se refere à elaboração do roteiro de questões, feito a partir do visionamento dos filmes, de pesquisa em jornais, e nas Secretarias de Cultura e Educação. Estes depoimentos foram gravados em vídeo.

Após completada a pesquisa documental e a coleta de depoimentos, passou-se à análise deste material. A primeira fase se dedicou à transcrição minuciosa e digitação do depoimentos. Ao longo desta, pode-se perceber os temas mais recorrentes. A etapa seguinte cuidou da análise de tais temas. Em um terceiro momento foram relacionados os temas, sua ordem e frequência com que apareceram no documento.

Assim, após desmembrar os depoimentos e relacionar suas partes com outras fontes documentais, a narrativa foi ordenada de modo coerente, de acordo com a proposta deste trabalho. A partir da análise de partes dos depoimentos procurou-se fazer alguns esclarecimentos que este estudo se propôs responder.

Dessa forma, buscou-se no início deste trabalho contextualizar a importância histórica do filme curto no Brasil, assim como, mostrar o valor que Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) exerceu neste processo. Fizemos um pequeno levantamento das

leis referentes ao curta-metragem e da Escola de Comunicações e Artes da USP, que também tem relevante papel neste processo. Encerrando a primeira parte há uma reflexão sobre a relação entre Estado e cultura no Brasil, neste período, com ênfase no cinema.

A segunda parte trata mais especificamente da produção envolvida pelo Prêmio Estímulo. Assim, procurou-se abordar a origem deste incentivo e questões relativas a esta produção, sua exibição e mercado, seus editais, seus problemas, além de tentar entender porque houve tantos documentários realizados nesta época, entre outros aspectos. E a terceira parte consiste na relação dos filmes produzidos neste período com suas respectivas fichas técnicas, e divididos por assuntos.

Por fim, devido às exigências de prazos que um programa de mestrado estabelece não foi possível entrar em contato com outros realizadores, não menos importantes, que também participaram do Prêmio Estímulo e deveriam ter sido ouvidos. Devido a essa falha, fica aqui minhas desculpas aos cineastas que, nesse momento, não puderam ser ouvidos.

CAPÍTULO I

PANORAMA

Curta-metragem

A contribuição do filme de curta-metragem para o cinema brasileiro sempre foi muito relevante: o baixo custo de sua produção, se comparado ao longa-metragem, salvo raríssimas exceções, tornou-se quase que uma característica sua; seu caráter de escola revela sua grande importância para o fazer cinematográfico, pois todos os problemas de realização já estão dados nele (como dificuldades de produção, fotografia, montagem, entre outros). Muitos cineastas que hoje fazem longa-metragem iniciaram-se no curta e muitos outros continuam trabalhando neste formato por uma questão de opção.

Devido à produção despojada de grandes investimentos, o curta-metragem tornou-se o espaço próprio para a experimentação e pesquisa da linguagem cinematográfica. Sua freqüente liberdade de concepção e de realização tem possibilitado invenções instigantes.

Outro fato a ser ressaltado é que foi o curta-metragem, ao lado do filme de propaganda, que manteve continuamente a mão-de-obra no cinema, no período em questão (1968-84). Isto evitou que a totalidade dos profissionais de cinema fossem trabalhar definitivamente na televisão, ou então mudassem de atividade já que não podiam depender

do cinema de longa-metragem, que, por sua vez, vive crises periódicas no país até hoje.

Regina Jehá¹ confirma isso:

... um pouco antes da retomada da produção de longas-metragens, foi o curta que sustentou o cinema brasileiro, devido a alta qualidade desses curtas. Não faz muito tempo que isso aconteceu. A retomada está acontecendo há cinco anos? Antes disso, o curta foi a resistência. Foi o campo onde se travou a batalha da resistência do cinema brasileiro. Exatamente porque era feito por jovens, por pessoas idealistas, por pessoas que não tem altos compromissos na vida, e que portanto podem se dedicar um pouco mais, a se sujeitar a não receberem. A não receber dinheiro nenhum.... foi feito nessa base: na base da amizade e do ideal de se fazer cinema no Brasil. A chama se manteve acesa dessa maneira. Ou você acha que a retomada aconteceu porque de repente a Secretaria do Audiovisual resolveu investir dinheiro e estava todo mudo maduro para fazer esses filmes maravilhosos que estão sendo feitos. Onde é que se aprendeu a fazer esse de tipo de filme se não foi no curta-metragem ?

Além disso, o curta representou um modo de pensar brasileiro nas telas: falado em português e tratando temas nacionais refletiu diversos aspectos do país. Todavia, a existência desta produção não tem sido difundida. Os padrões de exibição comercial que sempre foram voltados para o longa-metragem, também privilegiaram sempre os filmes estrangeiros. O curta-metragem tornou-se, assim, duplamente menosprezado. Por um lado, por não se adaptar ao modelo de exibição comercial, e, por outro, pelo desprezo das grandes distribuidoras pelo filme nacional.

A importância do filme de curta-metragem como veículo de informação, de cultura, de documento da realidade do país; a quantidade e a qualidade (entenda-se conteúdo, inovação de linguagem e não apenas qualidade técnica) de sua produção, associados à quase total ausência de exibição, delineiam um claro panorama deste gênero cinematográfico no país.

¹ Cineasta, em depoimento realizado em julho de 2000 para este trabalho.

Embora este formato nunca tenha sido devidamente valorizado em função de sua ‘incompatibilidade’ comercial, em diversos momentos da história, foi ele que determinou a forma de se fazer cinema em diversas épocas. Em 1929, por exemplo, *Um Cão Andaluz*, de Luís Buñuel, com cerca de 17 minutos chocou o mundo cinematográfico e abriu as portas para o surrealismo no cinema. Em 1959 na Paraíba, "Aruanda" de Linduarte Noronha, com 22 minutos inaugurou uma nova maneira de fazer cinema no Brasil: poucos recursos, luz "estourada", tema rural; características marcantes do Cinema Novo.

Durante a década de 1960 no Brasil, o filme curto brasileiro ocupou-se praticamente de buscar retratar a realidade do país. Em meados da década com a chegada ao país do equipamento de som direto, ou seja, um gravador de som portátil ligado em sincronia com uma câmara cinematográfica, conseguiu-se uma maior autenticidade na captação de som e imagem fora de estúdio, além de possibilitar um deslocamento e locomoção muito maior das equipes. Com a introdução deste recurso filmou-se bastante por todo território nacional. Uma vertente desta produção foi chamada por J.C. Bernardet² de documentário sociológico. Segundo este autor, os cineastas assumiam uma postura conscientizadora e esclarecedora diante das situações apresentadas nos filmes. Buscava-se não apenas mostrar a cara do país, como também levar à população uma consciência política. Estes filmes marcaram época por seu valor artístico e cultural. Neste período a produção de curta-metragem invariavelmente era patrocinada por seus próprios realizadores, ou amigos, como foi o caso de vários projetos de Thomaz Farkas. Houve também filmes bancados por instituições, como o "Cinco vezes favela" patrocinado pelo CPC (Centro Popular de Cultura).

² J.C. BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*, p.7

ABD

A partir da década de 70 os curta-metragistas adquiriram uma preocupação maior com o mercado, com um espaço para exibição dos filmes. A experiência cinemanovista com relação ao público mostrou que não adiantava produzir grandes obras, inovar a linguagem, denunciar as mazelas do país se não houvesse público para estes filmes. Não bastava apenas realizá-los, era preciso exibi-los. Neste contexto surgiu a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) durante a II Jornada de Curta-metragem da Bahia, em 1973 com o intuito principal de defender o curta-metragem.

A relação entre documentário e curta-metragem não foi claramente explicitada no surgimento da ABD, assim como não houve uma definição exata do que fosse documentário. O que ficou bem claro desde o início foi o objetivo da Associação: defender e divulgar o documentário. Como estes filmes, na sua maior parte, eram no formato curto, logo houve uma identificação imediata entre curta-metragem e documentário.³

A ABD foi a primeira organização de âmbito nacional do cinema brasileiro. Idealizada em 1973, veio a existir de fato em 1974. Surgiu inicialmente como entidade nacional de diretoria itinerante. Uma gestão em São Paulo, outra na Bahia, algumas no Rio de Janeiro, até a organização regional da entidade. A proposta era que a ABD estivesse representada onde houvesse um grupo que fizesse curta-metragem. Onde houvesse uma massa crítica de cinema ali deveria haver uma associação. No início não existia uma diretoria soberana pairando sobre as demais, e todas as diretorias regionais

³ Carlos Roberto R. de SOUZA, *O filme curto*, v.1 p.172

tinham o mesmo poder de decisão. Eram formadas por jovens cineastas, sempre com intuito de uma realização de ação cultural. Entre suas principais metas estava conseguir recursos financeiros para produção dos filmes e garantir uma reserva de mercado para estes filmes.

Antes da ABD existia uma associação, de âmbito internacional, que tratava questões semelhantes, a AID (Associação Internacional de Documentaristas), no entanto, Aloysio Raulino⁴ diz que não havia nenhuma relação direta entre elas:

Existia a AID. (...) a ABD surge (...) com alguns fundadores: Hermano Penna, eu, David Neves, Thomaz Farkas, Sérgio Sans e Sérgio Muniz, basicamente esse era o chamado núcleo residente. A gente fundou a ABD ali por uma necessidade evidente. Não existia nem Associação Paulista Cineastas (Apaci) nem a Associação Brasileira de Cineastas, existia só Sindicato de Artistas e Técnicos que estava naquela época muito descaracterizado pelo lado do cinema e ele tinha que atender a demanda de todos os setores das artes, da cultura, etc. (teatro, circo), então era muito mais diluído. Aí surge a ABD, embora a gente mantivesse contato, ela nunca teve, por exemplo, uma inspiração imediata, estatutária, ou ser uma subsidiária, como por exemplo a Cinemateca de São Paulo que era filiada à FIAF (Fundação Internacional dos Arquivos do Filme) era uma afiliada, mas não era uma subsidiária. A gente nem isso era. A gente era associado à AID, mas a gente tinha autonomia completa. Quando a gente escreveu os estatutos a gente se baseou principalmente nas nossas necessidades. A gente partiu mesmo da necessidade para institucionalizar a questão.

Antes de 1973 os realizadores atuavam de forma individual e dispersiva para defender seus interesses. Com o surgimento da ABD houve um movimento de aglutinação de propostas e reivindicações destes trabalhadores. Assim, os cineastas congregados poderiam “debater problemas comuns e traçar uma política cultural com vistas a corrigir

⁴ Cineasta, em depoimento realizado em agosto de 2000 para este trabalho.

as deformações impostas à produção/exibição dos filmes curtos, não só pela própria lei, como pela sua regulamentação e aplicação inadequadas.”⁵ Jehá nos lembra que:

... teve um período em que foi cumprida a duras penas a legislação, mas foi cumprida. O que existia antes dessa época eram filmes pré pagos, filmes que tinham indústrias, que tinham empresas que contratavam equipes de cinegrafistas, e havia alguns majoritários no mercado, que ocupavam o mercado com isso. E o público já chegava atrasado no cinema exatamente para não assistir esse tipo de filme.

Rudá de Andrade⁶ confirma a idéia de organicidade provocada pela ABD:

Eu acho que a importância da ABD é que ela consolidou esse movimento que sempre havia, mas havia de uma forma dispersa e muito circunstancialmente, só quando acontecia alguma coisa. E a ABD deu uma organicidade na luta dos cineastas, principalmente dos jovens. E eu acho que com a ABD a questão do curta-metragem passou a ser uma questão de cinema brasileiro, que dizer, em todas as instâncias, em todos os níveis, em todos os fóruns onde era tratada a questão cinematográfica brasileira, a ABD estava presente, portanto, o curta-metragem foi favorecido sempre.

A plataforma de ação da Associação apoiou as resoluções da Jornada de Curta-metragem da Bahia, que pretendia defender este formato através das seguintes medidas:

- ✓ Estudar o mercado do cine-jornal e estabelecer condições para uma participação efetiva dos documentaristas no setor.
- ✓ Solicitar a mediação do INC junto ao Ministério das Comunicações no sentido de que sejam estabelecidas normas de exibição compulsória de filmes brasileiros documentários, de curta e média-metragem assim como de longa-metragem em todas as estações de TV do país.(...)⁷
- ✓ Recomendar a exibição compulsória de filmes de curta-metragem com Certificado de Classificação Especial do INC (Instituto Nacional do Cinema) em toda exibição de filme de longa-metragem estrangeiro, o que implicará a ampliação do limite da emissão dos referidos certificados
- ✓ Solicitar a isenção do imposto sobre metro linear para os filmes documentários culturais de qualquer metragem.

⁵ Carlos R. R. de SOUZA, op. cit., p.173.

⁶ Professor e cineasta, em depoimento realizado em dezembro de 2000 para este trabalho.

⁷ Carlos R. R. de SOUZA, op. cit. p.173

- ✓ Estudar a possibilidade de premiação dos filmes de caráter cultural com mais de 10 min
- ✓ Reestudar as sugestões relativas a filmes documentários e de curta-metragem brasileiros, apresentadas no Congresso Brasileiro de Cinema de 1972, as quais não foram levadas à prática.
- ✓ Solicitar a inclusão de um representante da ABD no futuro Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), bem como de representantes das cinematecas e dos cineclubes nacionais.
Recomendar à EMBRAFILME:
- ✓ Aplicação de seus mecanismos também na produção e comercialização dos filmes em 16mm de qualquer metragem, assim como aos filmes em 35mm de curta e média metragens.
- ✓ Distribuir com exclusividade todos os filmes de curta-metragem portadores do Certificado de Classificação Especial emitidos pelo INC.⁸

Na opinião de Wagner Carvalho⁹ houve mudanças na produção e exibição de curtas após o surgimento da ABD:

... porque não se produzia curta-metragem para o mercado comercial. Então na fase em que eu comecei a fazer curta-metragem era para o mercado de cine clube. Quando a gente se organizou através de ABD e começamos a batalhar para um espaço de curta-metragem, aí a gente conseguiu a lei da obrigatoriedade, e começou a aparecer filmes mais bem elaborados, melhor acabados, filmados em 35mm. Aí já começou a aparecer ficção, que não existia praticamente, filmes de curta de ficção, por causa desse mercado. Isso fortaleceu, essa produção veio a fortalecer festivais, a presença de curtas em festivais e agora tem festival específico de curta. Mas, antes da ABD começar a se mexer, isso não existia.

Wagner comenta também o projeto político que estava por trás da associação:

A intenção política era garantir o espaço junto ao cinema industrial e favorecer politicamente a produção de curta, batalhar por recursos junto ao Estado, não só a legislação, mas batalhava junto a Embrafilme, para a Embrafilme destinar recursos à produção de curtas. Então aí criou-se Departamentos de Curta-metragem dentro da Embrafilme, aí teve a produção do Rio de Janeiro que atualmente é da Funarte (CTAv), que eram setores ligados ao curta-metragem.

⁸ Carlos R. R. de SOUZA, op. cit. p.174

⁹ Cineasta, em depoimento realizado em dezembro de 2000 para este trabalho.

Então é uma batalha dos realizadores de curta para ocupar espaço nesses locais, espaço na exibição e espaço no financiamento.

Walter Rogério¹⁰ corrobora a importância da ABD:

A ABD foi fundamental, fundamental para formar consciência, para reforçar a produção, para pressionar o Estado, a lei do curta. Não teria existido a lei do curta com todos os problemas que houveram.

Parece indiscutível a importância que a ABD representou para o curta-metragem neste período. Através, principalmente, de duas ações fundamentais, que foram a defesa pela Lei do Curta e a luta pela manutenção do Prêmio Estímulo, esta entidade possibilitou um enorme desenvolvimento para o cinema brasileiro.

Leis do curta

A primeira Lei do Curta surgiu por volta de 1932, durante o governo Vargas. Foi a primeira lei que se aprovou no país criando garantias para o cinema nacional, uma vez que estabelecia uma reserva de mercado para o curta-metragem. Foi também durante o período Vargas que se criou o INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), primeira agência estatal que cuidou da produção cinematográfica de caráter cultural e educativo.

Durante a década de 60, o INCE foi substituído pelo INC (Instituto Nacional do Cinema)¹¹. Seis meses após sua criação, o INC, através da Resolução no. 04/67 “fixa em

¹⁰ Cineasta, em depoimento realizado em dezembro de 2000 para este trabalho.

¹¹ O INC foi criado através do art. 1º do decreto 04/66 “com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior.” Alcino Teixeira de MELLO, **Legislação do cinema brasileiro**, p.37

28 dias por ano o número de exibições obrigatórias de filmes nacionais de curta-metragem de classificação especial”. “A classificação especial era concedida por comissão designada pelo INC atendendo ao nível técnico e artístico da realização e à natureza cultural e educativa dos filmes”¹². A remuneração para o filme de curta-metragem de classificação especial era o equivalente a 0,8% do número de poltronas existentes no cinema, em cada sessão, calculado pelo maior preço do respectivo cinema. Em 1973 a exibição obrigatória passou a ser de 35 dias e em 1975 chegou a 56 dias por ano.

A Lei n.º 6.281 de 9 de dezembro de 1975 foi provavelmente a versão mais eficaz das leis de proteção ao curta-metragem. Através do Art. 13 estabelecia-se a inclusão de filme nacional de curta-metragem em todos os programas em que constasse filme estrangeiro de longa-metragem. A legislação anterior, decreto-lei no. 43, 18/09/1966, previa a exibição obrigatória, em todos os cinemas brasileiros, de filmes de curta-metragem possuidores do Certificado de Classificação Especial¹³, durante determinado número de dias por ano, conforme vimos acima. Assim a nova legislação vinculava a exibição do curta nacional a todo longa-metragem estrangeiro, e não apenas por alguns dias ao ano. A princípio esta lei só teria vigência no Rio de Janeiro, em São Paulo e Brasília, mas num segundo momento ela se estenderia a todos os cinemas do Brasil em municípios com população acima de 100 mil habitantes, ou seja, cerca de 85% dos cinemas brasileiros em termos de renda.¹⁴

Conforme relata Adilson Ruiz¹⁵, ex-presidente da ABD-SP, esta lei tinha duas funções importantes:

¹² Alcino T. MELLO, op. cit., v. 2, p.308

¹³ IDEM, op. cit., v.2, p.314. Resolução INC no. 09, 06/07/67.

¹⁴ Depoimento do cineasta Silvio DA-RIN, *Cd Rom A Trajetória do Curta-metragem*, 1994.

¹⁵ Cineasta, em depoimento realizado em dezembro de 1999 para este trabalho.

... essa lei vinculou o espaço do curta-metragem ao cinema estrangeiro, que é ainda hegemônico e que ocupa o mercado. Tinha um sentido político de trazer a cultura brasileira através do curta-metragem para o público que estava acostumado a ver filme estrangeiro. Além deste lado político existia também um “olho gordo” no próprio mercado do cinema estrangeiro que ocupava 70, 80 e às vezes até 90% do espaço. Assim uma lei de curta-metragem que tivesse uma motivação ideológica, que pudesse trazer para o público brasileiro habituado a consumir produtos estrangeiros, trazer uma imagem do Brasil era algo que justificava esta segunda intenção que era pegar uma fatia deste dinheiro que entrava para o cinema estrangeiro e trazer para o curta-metragem.

Contudo, essa lei não agradava aos exibidores e distribuidores. Antes mesmo dela entrar em vigor, no final de 1977, já haviam sido impetrados dois mandados de segurança: um pelos distribuidores estrangeiros e por dois distribuidores nacionais (a Cia. Serrador e a Empresa Ouro) e outro pelo Sindicato dos Exibidores, sendo que, ambos tinham como meta adiar por 90 dias a entrada da lei em vigor. Nesse período, a preocupação dos exibidores, na opinião de Manoel Marques M. Gregório, da Empresa Hawaí, era que eles teriam de cancelar uma sessão de cinema por dia, se fossem obrigados a apresentarem um curta antes de um longa, uma vez que, já exibiam o cine-jornal e conseqüentemente aumentaria muito do tempo de cada sessão. Diziam também que o público não suportaria tantos programas antes do filme longo. Denoy de Oliveira, então presidente da APACI (Associação Paulista de Cineastas) afirma que estas críticas são infundadas. Com relação a primeira argumentação a solução seria apenas uma reprogramação, já que, o exibidor poderia compor as sessões pensando no tempo e na temática do curta, conforme o longa que seria exibido, diferentemente da política de “cabeça de lote” das grandes distribuidoras que determinam que um longa de grande bilheteria só será negociado se com ele vier junto um lote de títulos menos comerciais. E a segunda seria falsa porque o

público teria interesse sim, e com o tempo seria possível criar fãs em filmes de curta-metragem.¹⁶

Enfim, com a vigência dessa lei, o filme curto começou a possibilitar o retorno do dinheiro que fora investido nele através de sua exibição nos cinemas, produzindo uma avalanche de curtas-metragens.

No entanto, logo essa legislação passou a enfrentar mais alguns problemas. Um deles, que a Embrafilme tentaria sanar, era referente a distribuição dos filmes, já que se havia verificado no passado que o sistema de distribuição nacional não era eficiente. Outro problema, muito mais sério, foi o fato dos exibidores começarem a produzir seus próprios filmes, como lembra Ruiz:

A primeira regulamentação estabeleceu que a fatia dos filmes de curta-metragem seria igual a 5% da renda do filme estrangeiro. Isto trouxe imediatamente um “boom” para a produção. Realizadores do Brasil inteiro passaram a produzir filmes. Mas ao mesmo tempo, os próprios exibidores que teriam que pagar perceberam imediatamente que era uma mina de ouro aquilo, que era um dinheiro que entrava limpo.

Então ao mesmo tempo que propiciou uma explosão de documentários e curtas do Brasil inteiro, os exibidores que tinham o espaço na mão perceberam isto e começaram a produzir ou comprar produtos de muito baixa qualidade, muito mal feitos. Por exemplo, filmar uma estátua durante cinco minutos e colocar um texto qualquer falando daquela estátua. Com isso eles faziam ‘curtas-metragens’ e colocavam junto com filmes de grande bilheteria faturando alto. (...)

Por isso, logo depois do segundo ou terceiro ano de funcionamento da lei do curta e da regulamentação, quando ela entrou em vigor, havia um pandemônio na área. Os curta-metragistas desesperados porque haviam feito um investimento grande e estavam praticamente sem retorno, ao mesmo tempo que havia uma porcaria enorme sendo exibida, trazendo uma raiva absoluta do público que tinha só porcaria para ver, e imposta, e que dava dinheiro ao exibidor.

¹⁶ Artigo de Vera Magyar publicado no **Jornal da Tarde** em 20/02/78.

Raulino confirma esta postura com relação à legislação:

A ABD não fez mais do que dar esse impulso de contato com o poder público, dar esse impulso da lei do curta, sim houve mudança. Por bem ou por mal, porque a produção do curta também começa a mexer de um outro jeito, quando surge a lei do curta, porque surgem aberrações. Exibidores produzindo filmes de baixíssima qualidade, e obtendo certificado junto ao Concine (Conselho Nacional do Cinema) através de manobras variadas. Isso realmente dá uma mudança. Porque se por um lado traz benefícios, por outro lado trouxe aberrações que, literalmente queimou o filme do curta-metragem em muitas ocasiões: a produção aberrante que os exibidores produziam, para eles terem os 5%, filmes feitos a preço de banana e que obtinham por vias não recomendáveis acesso ao certificado junto ao Concine. Isso é fato e a ABD denunciou exaustivamente na época. Houve conflito e confronto direto com os exibidores na época, em função dessa aberração.

Essa lei estabelecia que 5% da arrecadação do cinema fosse destinada ao curta-metragem. Destes 5%, 2% eram destinados ao exibidor, 0,8 % ao distribuidor e 2,2% ao produtor. Se o exibidor produzisse ou comprasse um filme curto ele ficaria com os 5%.

Paulo Martins¹⁷, também lembra da questão dos mandados de segurança. Quando a lei entraria em vigor em 1º de janeiro de 1978, os exibidores entraram com mandado de segurança contra ela e quando, finalmente, começou a vigorar requereram depositar os 5% em juízo. E há ainda outra questão, segundo ele: com o funcionamento da lei os realizadores passaram a viver um certo 'paraíso', porque recebiam adiantado da Embrafilme sobre a renda futura. Dessa forma alguns produtores passaram a não cuidar devidamente de suas produções.

Contudo, apesar destes percalços Martins afirma que foi, com certeza, a melhor lei

¹⁷Cineasta e ex-diretor da Divisão de Curta-metragem da Embrafilme, em depoimento realizado em dezembro de 1999 para este trabalho.

que o cinema brasileiro já teve, pois possibilitou a formação de cineastas em diversas regiões do país.

Eu acho que até hoje foi a melhor lei que o cinema nacional teve, melhor mesmo que as do longa. Ela criou tanta 'bactéria', que propiciou criação e surgimento de cineastas em "tudo quanto é canto" que, se tivesse continuado, nós teríamos realização em Xiquexique -BA, em Santa Rosa de Viterbo -SP e em qualquer outra cidade desse país.

A luta pela manutenção do curta-metragem, desde sua concepção até a exibição, é antes de tudo uma disputa econômica e política. Primeiro, porque sua produção em larga escala romperia o bloqueio das grandes distribuidoras e abriria espaço de mercado para realizações nacionais; segundo, porque o cinema, embora possa, e deva, ser pensado como mercadoria, possui algumas características próprias que o difere fundamentalmente de um simples produto de consumo. Ele veicula idéias e valores, apresenta as diferenças culturais e sociais dos povos que o produz, o que pode contribuir de maneira decisiva na compreensão que cada população de espectadores, onde se produz cinema, possa ter sobre si mesma. Desse modo, conquistar condições de produção e exibição cinematográficas significa, antes de tudo, lutar contra a hegemonia das grandes corporações de cinema, principalmente das grandes empresas do ramo nos EUA, que detém o mercado, isso, por conseguinte, significa lutar contra as ideologias que elas representam.

ECA

Com relação ao curta-metragem paulista, especificamente, existe um fator muito importante para entender seu desenvolvimento neste período, qual seja, a fundação da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Fundada em meados de 1966, com o nome de Escola de Comunicações Culturais, tinha na época os cursos de Jornalismo, Rádio e Televisão, Arte Dramática, Cinema, Biblioteconomia, Documentação e Relações Públicas. Curioso é notar porque foi criada uma escola de comunicações e artes em um momento histórico e social, pós 64, tão delicado.

Segundo Maria Helena Pires Martins, na época, Cinema e Teatro “não eram considerados como arte mas apenas como meios de comunicação de massa, com poder de penetração popular e, como tais, podendo ser enquadrados dentro de um projeto mais amplo, ou seja, o da *divulgação da nova ordem*”.¹⁸

Dessa maneira fica mais fácil entender o projeto de criação desta escola.

Brasil pós-64. Uma ditadura militar de direita no poder. Um plano político, econômico a ser viabilizado. Uma cultura nacionalista de esquerda a ser silenciada. Uma ordem imposta a ser divulgada: um só povo, um só país, uma só nação. Momento mais que oportuno para se criar uma instituição ligada ao governo do estado que, por não ser mais preenchido pelo voto direto, estava atrelado ao governo federal e aos seus desígnios. (...) Por que deixar para grupos independentes, como o Arena e o Oficina a ministração de cursos de teatro? Por que deixar para grupinhos de cinematecas e cine-clubes discutirem os caminhos do cinema nacional em mesas de bar? Por que não orientar toda esta produção da mesma forma que se orientava os canais de informação?¹⁹

No entanto, alguns fatores ajudaram a ECC (Escola de Comunicações Culturais) a se desviar de seu projeto inicial, ligado aos interesses do regime militar, no poder desde

¹⁸ Maria Helena P. MARTINS, *ECA: retrato em branco e preto (cinema e música)*, p.20, (o grifo é nosso).

¹⁹ *Ibid.*, p.21

1964. O fato de ter havido concurso para provimento dos cargos docentes, já indicava uma abertura de espaço para outras idéias dentro da universidade. Como a área de comunicação ainda era um setor de estudo novo e inexplorado, "...cada professor, com sua visão particular do campo das comunicações, procurou imprimir uma visão bastante humanista à escola."²⁰

Em 1969 a Escola passaria ainda por um período de turbulência. Sob a influência do AI-5 a ECC teve vários professores cassados e sofreu a visitação de elementos da polícia até 1976, causando uma situação de muita insegurança. Em 1970 houve uma grande reforma curricular nos cursos de comunicação do país. Entre as mudanças estava a criação de um currículo mínimo para todas as escolas, a Reforma Universitária que dividiu a Escola nos departamentos que existem atualmente e a regularização da carreira universitária por meio da titulação acadêmica. Através desta última medida ocorreu um esvaziamento dos docentes que eram profissionais de cinema, uma vez que, eram pessoas formadas pela experiência de suas vivências em suas especialidades artísticas, sem titulação acadêmica. Em seus lugares assumiram professores doutores e livre-docentes, muitos até de outros departamentos, que acabaram dando um perfil diferente ao curso de cinema. "Assim, a Escola foi estruturada não a partir da competência de seu corpo docente, mas a partir dos títulos."²¹

No caso específico do curso de cinema essa reforma afastou os alunos da realidade do mundo cinematográfico, dos problemas e soluções de realização, uma vez que os cineastas professores foram sendo substituídos por professores de cinema. No entanto, estes primeiros docentes da ECA, como Rudá de Andrade, Maurice Capovilla, João Batista de

²⁰ Maria H.P. MARTINS, *op.cit.*, p.26

²¹ *Ibid.*, p.31

Andrade, Roberto Santos, Marcello Tassara, influenciaram sobremaneira as primeiras turmas, fato que pode ser observado pela freqüente produção de documentários, realizada principalmente pelos alunos que tiveram um contato mais estreito com estes professores.

A orientação que nós demos, no início do curso, era esta: praticamente dar um apoio, um suporte técnico, básico, mínimo, o que fosse, para que o pessoal fosse fora procurar. Porque dentro da universidade nós tínhamos certeza que eles nunca iam poder se desenvolver. Tem algumas pessoas que até conseguiram desenvolver lá, como foi o caso do Marcello Tassara, que faz o "table-top", o Eduardo Leone que fazia montagens. Mas a orientação mesmo é que fossem para o mercado. Eu me lembro que a primeira pesquisa que eu pedi que eles fizessem foi uma pesquisa dos cinemas, os cinemas comerciais, para entender o processo de distribuição e exibição, essas coisas. (Rudá)

Dessa forma, entendendo que a ECA teve importante participação na produção do curta-metragem paulista e sua origem remete-se a mesma época do Prêmio Estímulo, julgamos pertinente uma aproximação.

Estado e Cultura Brasileira

Pensando ainda em levantar aspectos para entender o período histórico estudado, procurou-se aqui fazer uma breve reflexão sobre o Estado e a cultura brasileira e uma relação desses fatores com o cinema no Brasil.

De acordo com Caio Navarro de Toledo, anteriormente ao Golpe de 64 alguns ensaístas brasileiros, como Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freire, buscaram o caráter e a essência do homem brasileiro, como se fosse possível uma definição

ontológica desse homem²². Cineastas do Cinema Novo também demonstraram preocupação em encontrar esta ‘entidade’ que seria o homem brasileiro²³.

Alguns teóricos do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) como Nelson Werneck Sodré, Roland Corbisier e Alberto Guerreiro Ramos já discordavam desta interpretação, como demonstrou Caio N. de Toledo:

A ociosidade, o devaneio, a preguiça, o verbalismo, a subserviência, a cordialidade, o pacifismo, etc., antes de serem expressões da ‘substância’ do homem brasileiro seriam, isto sim, traços e aspectos do comportamento alienado.²⁴

Assim bradavam os isebianos contra esta visão ‘colonialista’ que permeava a elite intelectual brasileira. A procura de uma definição unificadora do caráter brasileiro funcionou, na verdade, para evitar uma compreensão mais profunda da realidade social do país.

Neste sentido, a chamada “cultura brasileira” serviu apenas para mascarar e camuflar as tensões políticas e sociais existentes no país:

... a noção de ‘cultura brasileira’ gerada nos últimos 40 anos dissolveu as contradições sociais e políticas reais, quando estas afloravam no nível da consciência dos agentes: numa palavra, a consciência cultural nunca incorporou sistemática e criticamente a implicação política de sua própria existência, e por esse motivo pouco auxiliou na elaboração e adensamento de uma consciência social. (...)
O controle social esconde-se sistematicamente na ideologia da cultura nacional.²⁵

Talvez por isso, os militares pós 64 demonstraram grande preocupação com a questão da identidade nacional. Para eles era preciso resgatar os valores nacionais ante a

²² Caio Navarro de TOLEDO, **ISEB: fábrica de ideologias**, p.96.

²³ “...Cacá Diegues fala inclusive da busca de um ‘absoluto’ cultural brasileiro.”, José Mário ORTIZ RAMOS, **Cinema, Estado e Lutas Culturais** (Anos 50, 60 e 70), p. 78.

²⁴ Caio Navarro de TOLEDO, **ISEB: fábrica de ideologias**, p.96.

²⁵ Carlos Guilherme da MOTA, **Ideologia da cultura brasileira** (1933-1974), p.269,271.

alienação provocada por elementos estrangeiros. Segundo Ortiz Ramos²⁶, na associação do Estado com o capital nacional e internacional buscava-se o resgate de um “*nacionalismo* que se resumia ao campo cultural”. O cinema era portanto um campo fértil para esta atividade uma vez que as empresas estrangeiras abriram mão da produção em função de dominar o mercado. Assim, o Estado poderia através do cinema incrementar a indústria nacional além de posicionar-se contra a “alienação cultural”.

Essa política cultural promovida por um Estado vinculado economicamente²⁷ a interesses estrangeiros, buscava por meio da questão nacional através de uma articulação de aliança de classes e nação minimizar os conflitos internos, como se o país fosse um todo homogêneo e harmonioso²⁸.

Renato Ortiz²⁹ afirma que a idéia de identidade nacional criada através da recuperação nacionalista das produções culturais destacando o folclore e a memória nacional tinha um caráter simplesmente simbólico. Assim, as reivindicações nacionalistas durante a década de 70 se distanciavam da situação política e econômica para funcionarem como pretexto ideológico³⁰.

Bernardet³¹ ao analisar a história do cinema brasileiro observa que o governo Geisel foi um dos governos que mais deu atenção ao cinema. Para tentar entender esta situação, o referido autor procura analisá-la à luz da política cultural daquele momento. Havia na época um esforço por parte dos governos militares de criarem uma “hegemonia

²⁶ José Mário ORTIZ RAMOS, op.cit. p.92

²⁷ “O nacionalismo autoritário, na verdade, transformara o Brasil em uma ‘profitable arena’ para as corporações multinacionais e este fato levou a comunidade empresarial dos Estados Unidos a apoiar, firmemente o regime militar, sobretudo o governo de Médici.” Cf. Moniz BANDEIRA, **Brasil – Estados Unidos: a rivalidade emergente** (1950-88), p. 203

²⁸ José M.ORTIZ RAMOS, op.cit. p.93

²⁹ Renato ORTIZ, Cultura popular: organização e ideologia. **Cadernos de Opinião**. n.12

³⁰ *Ibid*

³¹ J.C.BERNARDET, **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. p. 64 /65

ideológica e cultural” tanto nas classes mais populares através de instituições como o Mobral, como também na classe média por meio de órgãos como a Funarte (Fundação Nacional de Artes) e organismos cinematográficos, entre outros.

O que Bernardet coloca em questão é a importância do cinema neste processo. Segundo ele, uma noção de hegemonia vinculada ao cinema só se aplica com relação ao cinema estrangeiro porque o cinema nacional nunca atuou hegemonicamente perante a população, ao contrário do rádio e da televisão. Se o cinema não exercia tamanha influência perante a população como os outros veículos de comunicação por que então tanto interesse pelo cinema? A explicação provável parece ser que o cinema atingia uma parcela informada da classe média, a chamada ‘opinião pública’. Dessa forma, como o cinema estava vinculado intrinsecamente ao Estado, não restava alternativa aos cineastas senão encampar a proposta do governo.

CAPÍTULO II

PRÊMIO ESTÍMULO

O Prêmio Estímulo, da então Secretaria de Estado dos Negócios de Cultura, Esportes e Turismo, foi uma maneira significativa de incentivar a produção de curtas-metragens.

Pode parecer curioso, à primeira vista, que alguns meses antes da decretação do AI-5 o governo estadual instaurasse um incentivo à produção cinematográfica. No entanto, observando a política cultural no período, este fato não parecia incoerente.

Origem

Outra hipótese levantada foi que este prêmio teria sido fruto da luta da classe cinematográfica. No entanto, parece que não ocorreu nem uma coisa nem outra. Segundo Aloysio Raulino esta origem está relacionada com a atuação de Francisco Luiz de Almeida Salles:

Ele (o Prêmio) na verdade não é nem tanto fruto de uma pressão organizada do pessoal do cinema e de uma reivindicação de entidade (já explico porque) e nem tampouco foi só uma concessão do governo. Na verdade foi um contato político sim, com o governo da época, aqui em São Paulo. Por que não era uma pressão da classe? Porque na verdade não existia entidade de classes ainda. Então a pressão se faz quando surge as entidades de classe e, notadamente a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) que foi fundada em 1973. Isso significa que ainda não existia essa possibilidade.(...)

Então quem foi o fomentador desse prêmio? Foi principalmente a figura de Francisco Luiz de Almeida Salles, pensador, escritor, grande crítico de cinema, um grande amigo do cinema brasileiro. O Almeida Salles então, participava da Secretaria Estadual de Cultura (já naquele tempo havia uma estrutura dentro da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo que pensava, organizava comissões setoriais: Comissão Estadual de Cinema, Comissão Estadual de Teatro, Comissão Estadual de Literatura). E dentro da Comissão Estadual de Cinema Francisco Luiz de Almeida Salles que era presidente dela, instituiu e lutou e deu a face jurídica dessa possibilidade. Instituiu um Prêmio Estímulo anual, com estatuto específico onde se prevê suas características. (...) Mas não foi ele só. Na verdade, foi Francisco de Almeida Salles em contato muito estreito com o cinema paulista. Ele tinha muita ascendência, muita presença. Ele era implantado no cinema paulista. E isso foi na verdade uma conquista interessante, porque já existia alguma presença dessa Secretaria de Cultura e dessa comissão junto ao longa-metragem, mas foi uma ação nova porque previa justamente, como diz o nome, estimular novos talentos e novos filmes de curta-metragem.

Para Rudá de Andrade a origem do Prêmio Estímulo também parece não ter tido ligação direta com a política do governo federal da época:

Eu acho que foi um processo em meio natural. Antes de haver Prêmio Estímulo, a Secretaria de Cultura passou por várias modalidades. Antes eram departamentos, depois eram secretarias, mas eram ligadas ao Esportes e Turismo. Mais tarde ela se tornou Cultura Ciências e Tecnologias, para depois ficar só Secretaria de Cultura, então ela passou por várias fases. Essa coisa da secretaria participar, financiar filmes é anterior ao Prêmio Estímulo. O Prêmio Estímulo de uma certa forma consolidou uma atividade que já vinha sendo feita, ao acaso. Eu me lembro que eu conseguia recursos para fazer filme, que fizemos na época, inclusive dirigido pelo Roberto Santos, que eu fiz a produção executiva, roteiro também, que foi o *Embú*, e era quando a secretaria ainda era Secretaria de Cultura Esportes e Turismo e que não havia ainda o Prêmio Estímulo. Então era uma coisa que já ocorria, de uma certa forma. Então, a Comissão de Cinema fez a proposta, foi uma iniciativa da corporação cinematográfica, porque partiu da Comissão de Cinema, foi uma sugestão da Comissão de Cinema, que o secretário, na época, concordou e oficializou um prêmio anual. Ele nasceu assim, porque havia sempre uma certa pressão da classe cinematográfica através da Comissão de Cinema principalmente, junto ao secretário para apoiar o cinema de uma forma ou de outra. Mas não era coisa

ligada a uma questão de política, ligado à ditadura, isso foi uma coincidência.

Na opinião de Rudá, o presidente da Comissão Estadual de Cinema (CECINE), na época, era Francisco Luiz de Almeida Salles, “eu acho que ele foi o criador do Prêmio Estímulo”.

Este incentivo ao curta-metragem foi instituído em 18/09/1968, sendo que, seu objetivo inicial era a produção de documentários cinematográficos de ‘alto nível técnico-artístico’. Foi o único financiamento estatal, com regularidade, para curta-metragem no período.

... fonte institucionalizada, ou através de concurso, através de qualquer outro tipo de fomento não existia. Na verdade existia um pólo que era a ECA-USP, onde você tinha, não totalmente a produção de filmes, mas você tinha insumos você tinha equipamentos, tinha um apoio de produção. Ou você tinha só você mesmo e a gente informalmente se juntava e um ajudava no filme do outro. (Raulino)

Regina Jehá concorda que esta era a única fonte de incentivo à produção:

Para curta-metragem não havia nenhuma, muito pouca. Havia esse prêmio que era realmente um Prêmio Estímulo e continua. Acho esse treino muito interessante porque ele dá oportunidade para pessoas que nunca fizeram nada se lançar na carreira, embora o dinheiro não seja muito, na verdade ele é pouco. Mas é até bom porque as pessoas vão se acostumando com a precariedade do cinema brasileiro.

Esta opinião também é compartilhada por Walter Rogério:

Olha na época não tinha, todo o pessoal era jovem, começando. O Prêmio Estímulo é importante porque ele era democrático, existia uma Comissão de Cinema que recebia os projetos. E, segundo, ele dava preferência para o pessoal iniciante, gente que não tinha feito longa-metragem ainda. Então era muito importante para a formação dos jovens recém saídos da escola, ou que estavam começando no cinema, nem tinham feito escola, e que mandavam seus projetos. Para você fazer curta você tinha que fazer com o dinheiro do seu

próprio bolso. E o Prêmio Estímulo tinha esse caráter mesmo, era um jeito de você viabilizar sua produção.

Corroborando essa informação, pode-se observar também que, em determinados períodos, como 1971, toda a produção de curta-metragem existente no MIS está vinculada ao Prêmio.

Mercado e exibição

Para cumprimento da lei os filmes deveriam ter determinadas características para que pudessem ser exibidos nos cinemas do país como complemento nacional do filme estrangeiro. No entanto, pode-se observar posturas distintas com relação a colocação do filme no mercado. Jehá, por exemplo, teve grande preocupação com a exibição:

Sim, total. Por isso que o filme (*Bexiga, ano zero*) tinha 10 minutos. Na minha edição final o filme tinha 13 minutos. Havia o interior de uma casa no Bexiga linda, linda, que já não tinha mais ninguém morando lá, mas era como se as pessoas estivessem lá, e eu tive que cortar. Aliás não foi eu que cortei, foi o Glauco, o montador, que cortou. Eu disse que eu não tinha condição de cortar mais, porque o filme não tinha nenhuma 'gordura', porque o filme não tinha nenhum fotograma a mais, ele estava perfeito. E nós tivemos que tirar uma seqüência inteira, porque se o filme tivesse 10 minutos ele teria mais condições de entrar no mercado do que um filme de 13 minutos. O exibidor teria mais interesse por um filme de 10 min. do que pelo filme de 13 minutos.

Por outro lado, Raulino diz que os realizadores tinham preocupações diversas:

Quando surgiu a lei que previa 5% da bilheteria bruta dos filmes reverter para o curta-metragem como complemento, e era obrigatório ser complementar, surge uma preocupação de você colocar os filmes lá. Mas não era uma preocupação excludente. Sempre foi muito

diversificada a produção, a produção era sempre plural. Tinha de tudo: tinha gente que fazia um filme bonitinho achando que ia passar no mercado, outros faziam os filmes que bem entendiam. A única exclusão total que era tempo, duração máxima. Porque se sabia que embora houvesse, pela letra da lei do curta (...) que previa duração até 20 minutos, mas era sabido que filmes com mais de 15 minutos jamais iriam para a tela e com mais de 10 minutos mais raramente. Então, a preocupação de mercado não é igual a preocupação de mercado que se vê no longa. Uma preocupação de resultado, de obter um público, etc., qualidade, ou gênero, ou imitação de alguma produção. Não, eram totalmente autônomos. E surge a preocupação com o mercado enquanto existe a lei do curta. (...).

Na opinião de Walter Rogério, apesar das dificuldades sempre se pensou no mercado:

No começo, na época estava todo mundo aprendendo, começando, mas logo depois, o que a gente sabia? Primeiro que o cinema brasileiro sempre foi um 'OVNI', uma incógnita, você faz um filme e Mesmo os longas não tem mercado e quando tem, vai tudo errado, em suma, é um mar de mal-entendidos. O esquema era inviável em termos de produção. Agora o curta-metragem era mais ainda. Primeiro porque o curta-metragem é mais 'o barato' e você acaba tendo mais produção, e é onde você tem, de repente, em alguns períodos do cinema brasileiro um refluxo na produção de longas, mas o curta consegue segurar a peteca naquele período. Você tem renovação de linguagem, você tem uma certa efervescência cultural, você tem uma continuidade mínima de produção, precária mas tem. Então sempre tinha essa preocupação: mas aonde passar isso? Tudo bem passar em festivais, passar no Mis. Então sempre houve uma preocupação de achar canais para isso, tanto que foi pensado naquela lei do curta-metragem. São sempre mecanismos de possibilitar transformar a experiência do curta-metragem numa realidade também mercadológica. Isso sempre foi complicado, mas sempre se pensou nisso. Ou a gente fazia os curtas e queria ir para a televisão. A televisão sempre foi fechada ao curta-metragem brasileiro, raras vezes ela abriu espaço.

Rudá também diz que havia preocupação com a exibição, embora o mercado brasileiro nunca a tenha incentivado:

Tinha sim, mas o mercado brasileiro nunca favoreceu o próprio cinema brasileiro, em geral. Para o longa-metragem, às vezes, é até

mais difícil de conseguir uma exibição do que para o curta, que às vezes pode acompanhar o filme. (...) Houve um período em que era obrigatório a todos os filmes estrangeiros acompanharem um curta-metragem nacional, isso funcionou um pouco, durante um certo tempo, até que os próprios exibidores e distribuidores começaram a fazer eles mesmos, fazerem um filme sem nenhuma importância, para não terem que pagar (para os produtores). Então, a forma de se exibir os curtas-metragens eram em eventos, festivais. Neste sentido, por exemplo, a Jornada de Cinema da Bahia foi muito importante, porque no período da ditadura a Jornada tinha um sentido de resistência e priorizava os filmes de conteúdo social e críticos. Então, havia um público também muito atento, um público mais especializado, de cineastas, de críticos. Então, naquela época era um dos pontos de exibição importantes. Agora, tinha todos os festivais, em todas as oportunidades que se tinha se exibia, mas se exibia pouco.

Esses filmes eram exibidos antes do longa-metragem estrangeiro, enquanto vigorou a lei. Outros espaços de exibição eram:

...mostras específicas, festivais, Museu da Imagem do Som – MIS. Tinha o cinema Belas Artes que tinha uma sala da Cinemateca embaixo. A salinha da Cinemateca era muito importante, a primeira sala de cinema alternativo. A sala paralela a um cinema grande. Museu Lasar Segall e no cinema comercial, circuito normal, quando tinha lei do curta. (Raulino)

Quanto a recepção do público, Raulino diz que esta sempre foi muito positiva:

Tinha público, sempre teve. O curta brasileiro é muito visto, é muito prestigiado. É impressionante, em alguns aspectos ele é mais aclamado, recebido, ou vivenciado pelo público do que o longa. Também por ser mais plural, mais esclarecedor em alguns aspectos. Por que o longa, já chega pronto, carregado de tantos compromissos, de tantas vicissitudes, dificuldades, que ele tem menos capacidade de expressão imediata, de comunicação imediata do que o curta. Isso vai ser sempre assim, aqui. Isso não é uma regra do cinema, não é uma característica do cinema, não é uma estética do curta. É uma característica daqui, talvez trazida por essas características de produção, da implantação do cinema brasileiro junto à população (do longa, que é diferente do curta). O curta onde ele for ele vai ser recebido, é impressionante. Mesmo na televisão, hoje passa muito, as pessoas gostam, às vezes comentam comigo, passa um filme antigo

que eu fotografei: “olha, que interessante aquele filme...”(...) É visto, tem gente que fica esperando o programa e vê.

Walter Rogério diz que sempre teve público, mas era um um público específico:

O público sempre teve. Porque nesses lugares que passavam era agente do meio, a gente tinha interesse direto, um fazia, outro ia ver o filme do outro. Na época você tinha também a SAC (Associação de Amigos da Cinemateca), que eram pessoas que não faziam cinema, intelectuais, estudantes, que gostavam de cinema, então eram sócios da SAC. Então iam ver os filmes da Cinemateca e iam ver os curtas também. Sempre teve uma resposta interessante os curtas.

Produção

Observando o crédito dos filmes percebe-se como característica da produção do período um grande intercâmbio das pessoas entre os filmes e até mesmo entre funções.

Eu acho que era mesmo a precariedade de meios. A gente não tinha dinheiro para contratar profissionais. Ou quando se tinha, você contratava 1 (um) profissional. No meu caso eu sempre escolhi contratar um fotógrafo profissional, devido a qualidade técnica. Nos meus filmes o aspecto técnico e estético é fundamental, a beleza da imagem, a clareza da imagem tem seu discurso embutido nela mesma e coopera com o discurso intelectual. Então eu escolhia fazer com o fotógrafo profissional e as outras funções eu dividia com os colegas. E se trocavam. Era mais ou menos tácito: hoje você era meu assistente e amanhã eu seria seu assistente. O *Bexiga* foi um trabalho de escola. Tirando-se o fotógrafo que era o Jorge Bodansky, que na época era professor de fotografia na ECA, todos os outros eram meus colegas. (Jehá)

Walter Rogério diz que neste tipo de produção, meio artesanal, quanto mais funções você acumulasse, menos custos você teria no filme, uma vez que as equipes nem sempre eram remuneradas.

É o tipo de produção. Porque 'o barato' do curta-metragem, principalmente no Brasil, porque você não tem uma infra-estrutura de produção, é que ele é artesanal.(...) Tradicionalmente têm sido artesanal e os filmes baratos são mais artesanais. E o curta-metragem principalmente, porque é um filme de formação, você está aprendendo. Então a tendência era você acumular função mesmo. Depende muito, se você está num momento, em que você tem um grupo grande pessoas, porque também quando você tem um grupo que trabalha meio junto as pessoas vão meio se dirigindo para aquilo que elas mais gostam. Você vai mais para a área de edição (edição de som, som direto). Aloysio, por exemplo, ia mais para a parte da fotografia, o Wagner ia mais para a parte da produção. Então, de certa maneira, todo mundo trabalhava no filme do outro nessas funções. É claro que quando você ia fazer seu filme pelo Prêmio Estímulo, o dinheiro que você pegava era muito pouco. Então geralmente você conseguia reunir alguns profissionais que te davam a cobertura mais pesada, o resto você acumulava. Faz o roteiro, depois dirigia, depois ia para a moviola montar. Quanto mais funções você acumulasse mais barato saia o filme. E o barato do curta é esse: você está aprendendo então você fuça para todos os lados.

(...) todo mundo trabalhava na base da ajuda de custo, ou de graça, porque daí quando ele fazia o dele, eu trabalhava de graça para ele. Tinha todo um lance de troca nesse de sentido, e isso viabilizava os filmes, os filmes eram muito baratos. Se você fosse orçar profissionalmente, seria muito mais caro, e o dinheiro não daria.

Com relação a questão financeira do prêmio, ou seja, se o dinheiro destinado aos premiados era suficiente para a produção, parece que há um certo consenso: o dinheiro era pouco mas ajudava bastante.

Eu não fiquei devendo para ninguém, eu fiz com dinheiro que eu tinha. O que ajudou, um pouquinho foi o dinheiro dos prêmios. Quer dizer (eu fiz com o dinheiro que eu tinha), eu não tive nenhum salário, o dinheiro de subsistência da equipe não partiu da produção, mas eu é que subsidiei. Não estourei nada exatamente por causa disso. Tinha dinheiro para comprar duas latas e eu comprava duas latas. Eu cortava as tomadas (takes) pelo barulho da câmara. (Jehá)

Raulino, por sua vez, diz que os valores dos prêmios variaram:

A produção de cinema aqui era muito mais barata e o prêmio era mais valorizado em alguns períodos, então isso oscila. Quase sempre

(o dinheiro) era insuficiente. (...) Mas muitas pessoas investiram dinheiro mesmo, se sacrificaram bastante para conseguir chegar. (Raulino)

Walter Rogério diz que o dinheiro do prêmio funcionava como estímulo mesmo.

“O próprio nome Prêmio Estímulo sempre teve esse caráter de estímulo. Não é um dinheiro que você vai ganhar dinheiro em cima disso.” Ainda segundo ele:

Tinha anos em que você tinha pouca verba e dependia muito da comissão, então ela dizia assim: “nós vamos dar um pouquinho mais de dinheiro este ano e dá um pouco menos de filmes”, mas com o crescimento da demanda, como o pessoal era eficiente, era melhor dar um pouco menos de dinheiro e dar para mais gente. Isso fazia com que os custos fossem mais problemáticos. Aí, dependia muito do filme de cada um. Porque tinha gente que já começava a ensaiar ficção, complicava as coisas. Outros faziam coisas muito simples, achavam um objeto para documentar, uma coisa que acontecia num dia, então ele ia lá e fazia.

Comentando o processo de produção de seus filmes, Jehá diz que todos foram realizados muito rapidamente. Filmados em cerca de uma semana e finalizados também muito depressa. Raulino falando da produção de modo geral diz que não havia um padrão. Havia filmes que demoravam e haviam outros mais rápidos. A produção era muito individualizada, sendo que cada caso era um caso. Com relação a remuneração das equipes ele também diz que era variável:

... eu já fotografei ‘n’ Prêmios Estímulos. A maioria das vezes era remunerada pelo padrão normal de tabela sindical. Em casos muito extremos que você estava convencido do projeto e existia um volume de produção muito grande, onde se tinha que viajar, eu cheguei a fazer sem remuneração. Mas a grande maioria dos casos era remunerada. Tinha apoios, a ECA, por exemplo, foi um pólo de apoio a projetos do Prêmio Estímulo. E depois também o CTAv (Centro Técnico Audiovisual), que era ligado ao ministério, ele existe até hoje. Ele apoiou bastante também, mas com mais dificuldade logística por não ser em São Paulo. Mas em suma, havia apoios correlatos de equipamento. Muitos filmes de Prêmio Estímulo são feitos com equipamentos obtidos ou através, de novo, dessa

circulação entre os pares, os produtores (nós), mas também com apoio institucional de órgãos públicos que tivessem equipamento. A ECA e o CTAv são dois exemplos. (Raulino)

Rudá diz que este prêmio não era um estímulo apenas para iniciantes, muito pelo contrário. Este incentivo ajudou bastante a manter a produção permanente no curta-metragem no período.

Não era um estímulo só para iniciantes. Aliás esse fator é um dos mais importantes do Prêmio Estímulo, porque se você examinar esse período do cinema paulista houve uma certa dificuldade na produção, de maneira geral, e havia muita gente desempregada, técnicos, fotógrafos, e esta produção permanente, do Prêmio Estímulo, sempre dava uma ajuda nessa questão dos profissionais que estavam sem conseguir os recursos para fazer seus filmes. Porque, projeto, todo mundo sempre tem um projeto na cabeça ou em andamento. Mas o Prêmio Estímulo, em todo esse período, eu acho que ele deu uma ajuda bem substancial, porque os orçamentos eram feitos normalmente baseados nas tabelas dos Sindicatos dos Técnicos. Então eram salários, digamos, compensadores. Não era uma coisa amadorística, que as pessoas faziam graças a colaboração desse ou daquele. É claro que há exceções, mas eu vi fotógrafos, principalmente, ficarem satisfeitos de poderem estar fazendo um trabalho.

Editais

O primeiro edital, como já dissemos, foi publicado em 18/12/68, visando estimular a produção de documentários de curta-metragem. Estes filmes deveriam ter as características necessárias para serem exibidos nos cinemas do país como complemento nacional. Para tanto, exigia-se que fossem filmados em 35mm e com duração entre 8 e 10 minutos. Os temas deveriam tratar preferencialmente de assuntos da vida paulista e de interesse cultural, a livre escolha dos interessados.

A CECINE requisitava que no ato da inscrição fossem entregues: “a) esboço do argumento ou pré-roteiro; b) equipe técnico-artística com a relação dos currículos dos seus integrantes e indicação de trabalhos já realizados, se houverem; c) características técnicas do filme, bem como indicação precisa dos laboratórios de imagem e som; d) orçamento minucioso incluindo todas as despesas de produção até as cópias que serão entregues à Comissão Estadual de Cinema; e) a critério da Cecine, esta poderá solicitar, a exibição pelo interessado de filmes já realizados por qualquer integrante de sua equipe”³². Os recursos eram liberados em três parcelas, a primeira e a segunda sendo de 40% do valor do prêmio e a terceira de 20%.

Em 1969 não houve premiação. Em 1970 o edital foi o mesmo utilizado em 68, com algumas ressalvas. Uma procurando ser um pouco mais rigorosa com o currículo dos participantes e outra com a liberação do dinheiro, assim tornava-se necessário que o contratado comprovasse com documentos hábeis e legais a utilização das primeiras parcelas para se efetuar a liberação da última.

Em 1971, foi permitido a participação de estrangeiros, desde que, residentes no país há mais de dois anos. Também neste edital foi incluído a importante cláusula que proibia a participação de cineastas que houvessem dirigido filmes de longa-metragem. Este edital permaneceu inalterado em 72 e 73. Em 1974 houve uma pequena especificação com relação ao prazo para comprovação da terceira parcela do prêmio. Em 75 foi mantido o edital anterior. Em 1976 não houve prêmio.

Em 1977 a Secretaria passou a ser da Cultura Ciência e Tecnologia e ocorreram algumas mudanças importantes. O edital começou a utilizar o termo Prêmio Estímulo para

³² **Diário Oficial Estado SP**, 18/09/68, p. 31, (ver anexo no final).

filmes de curta-metragem. Ou seja, entende-se que não seria mais exigência a produção de documentários, apesar de continuar constando no resultado do concurso documentários de curta-metragem. Os temas, agora, deveriam focar aspectos da vida brasileira ao invés da vida paulista. A duração passou a ser de até 30 minutos, e a bitola de 16mm também começou a ser aceita. Assim foi possível um alargamento das possibilidades de produção.

Em 1978 e 79 não houve concurso e edital de 1980 foi o mesmo de 1977. Em 1981 a mudança foi na temática, embora permanecesse tão ampla quanto antes. O tema deste ano deveria focar aspectos na área das ciências humanas como: dança, cinema, música, circo, artes cênicas, museus ou patrimônios históricos. Neste ano também foi a primeira vez que se observou o mesmo valor do prêmio para todos os concorrentes. Embora desde 77 já fosse previsto as “quantia” para cada filme foi só em 81 que pudemos constatar sua efetivação, pois antes cada premiado recebia uma quantia, de acordo com seu projeto. Outro detalhe foi considerar os filmes ganhadores efetivamente como curtas-metragens, e não como documentários de curta-metragem. Em 1982 o tema voltou a ser aspectos da vida brasileira.

O edital de 1983 teve algumas características peculiares. Foi o único edital, no período em questão, que previu a realização de filmes de média-metragem. A duração especificada era que as produções tivessem entre 30 e 50 minutos com o objetivo de serem veiculados na televisão. A bitola pedida era a de 16mm apenas, e foi o primeiro concurso a fixar o valor do prêmio para cada concorrente, já no edital. O tema deveria versar sobre aspectos sócio-culturais do Estado de São Paulo, recebendo tratamento adequado para sua utilização nos programas de televisão. No entanto, isso parece que não chegou a ocorrer, pelo menos não de forma sistematizada.

Regina Jehá teve seu *Pantanal*, exibido na TVE, sem nenhum retorno financeiro.

Aloysio Raulino se lembra apenas da TV Cultura:

Eu lembro do Cine-Brasil, no canal 2. A TV cultura foi um dos primeiros lugares onde a gente começou a ter uma certa presença. Eu lembro desse programa Cine-Brasil, que hoje é de longa, que era de curtas. E era interessante porque você apresentava o filme, dialogava com o apresentador do programa, e era remunerado. Então esse foi um momento interessante. Isso no entanto, não era uma norma, não era uma regra por aí a fora não. Nas TVs comerciais sempre houve uma grande resistência. Só com a TV a cabo, que começa a disseminar melhor o curta pela TV. (Raulino)

Em 1984, o concurso volta a se apoiar na Resolução n. 30, a mesma do edital de 1982, ou seja, filmes com até 30 min., na bitola de 16 ou 35mm. O que foi mantido do ano anterior, 1983, foi estipular o valor do prêmio na publicação do edital. As diferenças com relação a anos anteriores foi que cada realizador só receberia um (1) prêmio em cada concurso e cada produtora apenas dois (2) em cada edição. A divisão dos recursos também sofreu alterações, assim na primeira parcela do prêmio receberia-se 60%, e na segunda e terceira 20% cada. E, por fim, na cláusula que vetava a participação de quem já houvesse dirigido longa, foi incluído que só seria proibido a participação de realizadores de filmes de longa-metragem lançados comercialmente.

Em 1985, foi mantido o edital de 84, baseado na resolução de agosto de 1980, e, ao prêmio em dinheiro, foram incorporadas latas de negativo.

A Comissão Estadual de Cinema sempre deixou a possibilidade de escolher, a seu critério, a temática do concurso. No entanto, isso também, parece que nunca ocorreu, uma vez que os depoentes não conhecem nenhum caso, assim como nos editais verificados não constatamos nada.

Uma das cláusulas mais significativas desses editais é a que previa que o prêmio só poderia ser destinado a realizadores que nunca houvessem dirigido um longa-metragem. Funcionando verdadeiramente como estímulo a jovens cineastas, ao tentar impedir a participação daqueles que já haviam se lançado no longa, este critério destacava-se como bastante incentivador.

Não obstante, vários cineastas que receberam o prêmio dirigiram posteriormente filmes de longa-metragem, enquanto muitos outros preferiram continuar no formato curto. Entre os que fizeram longa podemos citar: Carlos Reichenbach, Ugo Giorgetti, André Klotzel, Ana Carolina, Aloysio Raulino, Chico Botelho, Suzana Amaral, Djalma L. Batista, entre outros.

Assim, o que é possível perceber na análise deste editais, é que durante os anos estudados, o texto se modificou muito pouco com relação a primeira versão do concurso. Houve alterações para selecionar melhor os concorrentes, para ser mais criteriosa a liberação das verbas, mas foram todas alterações menores. As maiores modificações ocorreram em 77, quando se aumentou o tempo de 10 para 30 minutos, aceitou-se a bitola 16mm e facultou a produção de documentários. Em 83, também houve uma modificação importante alterando o concurso para médias-metragens, porém logo em seguida, retomou-se os editais anteriores.

Agora, o importante é que os realizadores e as Comissões de Cinema não se prenderam as normas dos editais, como uma camisa de força, e os filmes produzidos, embora pudessem ter alguns aspectos contrários a algumas cláusulas de certos editais, não deixaram de ser realizados. Assim, em um ano que se pedia só documentários foi feito um filme ficção, em outro que se pedia uma duração 'x', foi feito com duração 'y', e nem por isso deixaram de ser premiados.

Critérios de Seleção

Para Rudá, que participou de diversas comissões, pesava tanto as características técnicas como as artísticas no julgamento dos projetos:

O julgamento dos projetos era equilibrado. Pesava tanto o roteiro, o assunto, como a própria apresentação do projeto, a demonstração da viabilidade do projeto. Então ele era analisado tecnicamente e também artisticamente, do ponto de vista de conteúdo e de valor, e de utilidade também. Sei lá, mas eu imagino que um filme educativo tivesse um pouco mais de prioridade do que um filme só de criatividade artística. O que pesava também era um pouco o nome das pessoas, tanto que você encontra cineastas profissionais, competentes, com história, com filmografia nas costas.

Aloysio Raulino, que fez parte da comissão julgadora no início dos anos 80, ao lado de Roberto Santos (cineasta), Marcello Tassara (cineasta e professor de animação na USP), Carlos Seabra (atualmente trabalhando com informática), Sidnei Paiva Lopes (produtor) e Toni de Souza (do Sindicato dos Técnicos), comenta outros critérios para a seleção dos concorrentes:

... este grupo formulou que para efeito de premiação os projetos deveriam ser apresentados sob a forma de pseudônimos. Porque, na verdade, o que acontecia? Era uma massa imensa de projetos, gerava uma expectativa muito forte (...). Assim achamos que seria muito mais isento, muito mais clara a coisa, se fosse através de pseudônimos. Então começamos esse procedimento que era: de uma massa de projetos, sempre grande, que era nunca inferior a 100 projetos (chegou a 200 e tantos), fazia-se uma pré-seleção desconhecendo inteiramente o proponente. Só conhecendo o mérito do projeto e da informação técnica dele como orçamento etc. Munido disso, você pré-selecionava um número um pouco maior, (o dobro ou um pouco mais do que as vagas) dos dez ou doze projetos. Aí tinha sim um critério secundário de avaliação que era de uma

certa compatibilidade, abrindo o envelope e identificando o proponente, para não haver situações como chegou a haver, por exemplo: um bom projeto, um projeto bem escrito, bem razoado, e você abre o envelope e era um escritor inédito, um senhor recluso, de 60 e poucos anos, que até pedia desculpas por estar mandando, sabia que não era o caso, que ele nunca ia fazer o filme, mas ele ficou tão encantado com a idéia que escreveu um texto. Mas é evidente que não faria o filme, então isso seria uma aberração de resultados.(...)

Você tinha que compatibilizar no exame das coisas: não era só o roteiro, era o roteiro e uma análise técnica e um orçamento. Eu lembro do caso por exemplo de a pessoa fazer um roteiro muito bom e repleto de figurantes e situações de produção e com orçamento ínfimo menor do que o teto do prêmio. Outros casos, com um ótimo roteiro com um diálogo sensacional de duas pessoas numa sala onde o orçamento era por exemplo R\$ 80.000 e o prêmio era R\$ 25.000. Isso era um critério eliminatório que vinha desde a massa geral dos projetos. (Raulino)

Com relação a composição das comissões não conseguimos precisar exatamente como eram formadas na época, mas Walter Rogério diz que eram muito democráticas, “tinha gente dos sindicatos, tinha gente da Apaci, gente da ABD, todos os grupos estavam representados”. Rudá diz que a comissão era composta pela “corporação cinematográfica”, logo, eram pessoas do meio, portanto cientes dos problemas e dispostas a ajudar.

Problemas

Um problema freqüente no Prêmio Estímulo era a ameaça dele não ocorrer. Uma vez que, não havia data exata para a promulgação destes editais nunca se sabia ao certo em que mês ou ano isso ocorreria.

Eu acho que o principal problema do Prêmio Estímulo foi a própria existência dele, a existência do dinheiro para implementá-lo. (Jehá)

No entanto, todo ano em que atrasava a publicação do edital havia uma mobilização da classe cinematográfica para que houvesse o prêmio.

Ele era anual, e é aquela velha história: como era uma verba do Estado dependia da liberação deste dinheiro. Quando a Comissão de Cinema tinha essa verba liberada, é que eles abriam o edital, então não tinha uma data fixa, dependia de ‘pintar a grana’. Essa grana, geralmente, inclusive com o tempo, o pessoal de curta-metragem e documentário começou a se organizar, fez a ABD. Uma das funções da ABD era pressionar a comissão para que a verba fosse liberada, porque se não tivesse uma pressão, da moçada, em cima da secretaria os caras esqueciam. Então você tinha que pressionar para liberar a verba, liberou a verba os caras soltavam o edital. (Walter)

Pode-se observar que este incentivo deixou de acontecer em alguns anos. Porém, “todas as vezes que o prêmio deixou de acontecer foi exatamente a pressão da classe que fez com ele voltasse a existir”, relata Jehá. Nestes anos, em que não houve premiação, tanto na opinião de Rudá como de Wagner, estas não ocorrências são devidas aos Secretários de Cultura.³³

Sem dúvida foi culpa do secretário. Porque é uma questão de destinação das verbas da secretaria. Então não era priorizado. (Rudá)

Depende do secretário, se o secretário dizer que não vai ter, não vai ter. Não é uma coisa que ele é obrigado a fazer. Era o secretário que decidia. Se ele estava com má vontade ou se não tivesse recurso, então olha: “não tem dinheiro para o curta esse ano, ou eu tenho um dinheiro que é a metade do ano passado”, era toda uma briga, política mesmo para ver se conseguia-se aumentar a produção. (Wagner)

³³ Ver Anexo II no final do trabalho.

Agora, depois de publicado o edital e liberada a verba a crítica mais freqüente é com relação ao atraso das parcelas.

Os atrasos, a burocracia da Secretaria de Cultura sempre foi assim, ela é assim até hoje.(...) E os recursos demoram muito. (Aloysio)

Wagner Carvalho comenta sobre a quantia do dinheiro:

O problema do Prêmio Estímulo, é que o recurso nunca dava. Não há uma coisa de você fazer um roteiro, aí você faz um orçamento, em cima daquele roteiro e aí você chega num valor "x", e aí o Estado te dá um prêmio. O prêmio é um dinheiro fixo. Então não adianta, você pega uma história, (o último orçamento que eu fiz, era uma história de ficção, dois personagens, dois dias de filmagem, simples, nada sofisticado, mas o dinheiro que o Prêmio Estímulo tinha, não pagava nem a metade do custo. Aí a gente desistiu de colocar no concurso. Pô, não adianta, a gente vai ganhar um prêmio e vai ter que por dinheiro do bolso e não temos, ou fazer uma porcaria.) Então a gente fala que o ideal do Prêmio Estímulo é: fazer um documentário, com um dia de gravação (filmagem), três pessoas, duas latas de filme, pronto, 16mm, aí o dinheiro dá. (Wagner)

Rudá lembra também de uma questão muito importante, a conservação do acervo:

Eu acho que o grande erro do Prêmio Estímulo, isso eu cheguei já a falar, não uma nem duas, mas duzentas vezes na secretaria, quando eu trabalhava lá, que é que a secretaria não cuidava dos filmes. Quer dizer, o filme começa quando ele está pronto. Quando ele está pronto deve ter sua carreira, suas exibições. A secretaria deveria, ela, tomar a iniciativa de fazer a primeira exibição pública, o secretário ir lá, chamar o governador, a mulher do governador, enfim, fazer aquela festa, procurar que todo mundo visse. Agora, acontece o seguinte: que se eles eram tolerantes, não faziam censura, e davam uma liberdade e tal, a gente pode estar certo que o produto, não era um produto ao gosto do poder. Isso durante a ditadura até admite-se. O sujeito não quer estar mostrando coisas que não interessam àquela orientação do regime. Mas, depois mesmo que terminou a ditadura, continuou a mesma coisa. Isso no fundo mostra que eles funcionam mais pela pressão mesmo dos cineastas. "Deu dinheiro, o pessoal está quieto, não está amolando mais, então pronto, faz seu filme e não chateia". Mas a secretaria poderia ter capitalizado, mesmo durante a ditadura, não precisava mostrar todos filmes, se teve algum filme que incomodava, mas eles

deveriam (exibir), mas que nada. Deveriam fazer cópia, insistir para passar na televisão estatal, distribuir cópias, fazer circular pelo país. Para conseguir o apoio da secretaria para levar uns documentaristas para um festival ou para outro, onde ia ser apresentado o filme, era um custo, de vez em quando a gente conseguia, mas muito de vez em quando.

Apesar destes empecilhos há muito poucos filmes premiados e não realizados.

E o curioso é que é raríssimo o grau de inadimplência dos filmes, os filmes premiados e que não foram feitos é bastante pequena a incidência. O pessoal realmente se virou e fez. (Aloysio)

Segundo Rudá a inadimplência que havia era com relação aos prazos:

São bem poucos os (filmes) que não chegaram ao fim. (...) Muitos produtores e muitos realizadores não conseguiam terminar o filme nos prazos estabelecidos, às vezes até por questões bastante justificáveis. (...) Então era muito freqüente, muito freqüente mesmo, as pessoas não terminarem nos prazos e conseguirem prorrogação. Agora caso de filmes que não foram feitos, eram casos mais excepcionais. Eu não me lembro da secretaria ter chegado a processar alguém para receber de volta o dinheiro, eu não me lembro, pode até ter ocorrido. Em geral ia-se empurrando dava-se um jeito, entregava-se o que tinha, às vezes em forma de copião.

Walter também fala do problema da instabilidade do prêmio, das suas ausências em alguns anos:

Eu acho que o Prêmio Estímulo é super produtivo. Ele tem esses problemas que eu te falo. Ele não tem a pretensão de resolver o problema da produção de curta-metragem, mas de uma certa maneira, ele acaba sendo um fator muito grande para manter essa produção. Então ele tem um lado positivo muito grande. Tem essa instabilidade, que eu falei, mas isso depende da mobilização dos cineastas. A tendência é você não ter Prêmio Estímulo nos anos em que o cinema brasileiro estava numa situação tão precária que o meio cinematográfico se enfraquece. Então as entidades de cinema que batalham por esses prêmios, por esses estímulos, elas estão fracas, desmobilizadas, todo mundo espalhado. Nesses momentos, é claro, o poder de pressão diminui e sem a pressão, na entropia que é área cultural do Estado, ela fica meio imobilista, a grana não 'pinta', então você tem fundos ali. O problema é esse.

Êxito

O Prêmio Estímulo, além de representar parte significativa da produção paulista e até mesmo brasileira de curtas-metragens, uma vez que existe há mais de três décadas, serviu também como modelo de disseminação de outros prêmios em diversas cidades do país, como Campinas e Recife. Porém, em nenhuma delas ele foi tão bem sucedido como em São Paulo. Alguns fatores são apontados como relevantes para este êxito.

Para Rudá de Andrade a grande razão para o Prêmio Estímulo ter sido bem sucedido foi devido a sua continuidade:

Eu acho que o grande valor que houve aqui era esse: tinha esse concurso anual, essa regularidade, e também acho que esse era um dos motivos do sucesso. A pressão era muito grande quando, por acaso, atrasava o Prêmio Estímulo, ao ponto de algumas vezes, sair 2 Prêmios Estímulo no mesmo ano. Quer dizer os recursos, não o concurso. O concurso era feito, estava aprovado, mas não saia o dinheiro.(...) Em alguns anos o dinheiro 'encavalou', em alguma época. Havia uma regularidade, eu acho que isso que deu o sucesso.

Segundo Walter Rogério esta tradição e regularidade só foi possível graças a ação da ABD:

O barato foi que a comunidade se organizou, a comunidade cinematográfica, e sempre cobrou o Prêmio Estímulo. Então todo ano ia lá, cobrava a comissão, acompanhava, batalhava um dinheiro, pressionavam os secretários de cultura. E era uma coisa suprapartidária, não interessava o partido que estava no poder. Em São Paulo, sempre tinha um grupo, a ABD por exemplo, estava sempre lá pressionando. Por que? Porque a guerra foi grande para transformarem em lei, para ser obrigatório, ter todo ano, ser anual. Agora, dependeu muito da pressão e isso criou uma tradição e várias gerações foram se formando. A própria comunidade

cinematográfica tinha uma atitude de reservar este espaço para o pessoal que não tinha feito um longa ainda. Por que? Porque você faz uns curtas pela secretaria, depois faz um longa, aí você fica sem grana, aí você quer fazer um curta. A tendência era voltar para a secretaria. Mas aí existe uma coisa tácita no meio cinematográfico em São Paulo: vamos reservar o Prêmio Estímulo para o iniciante, para o cara que ainda não fez longa. Isso criou uma renovação constante, você criou uma tradição em várias gerações, que foram fazendo. Então criou uma tradição, um coisa forte.

Aloysio Raulino confirma que a ABD foi fundamental para a continuidade do Prêmio Estímulo, pois segundo ele nem a ABD teria tido a força que teve, sem o prêmio, nem este teria tido a regularidade que teve sem esta Associação:

... a ABD sempre esteve muito próxima do Prêmio Estímulo. São faces da mesma moeda, que é a produção do curta e por onde ela se dá. Acho que sem o Prêmio Estímulo a ABD teria sido muito mais fraca e teria tido muito menos possibilidade de ser expressão de uma cinematografia, ser representante dessa expressão. São duas coisas que caminham juntas e sempre vão caminhar o tempo todo.

Além da continuidade do incentivo proporcionado pela atuação da ABD, outro dado curioso é que observando-se os créditos dos filmes do Prêmio Estímulo, neste período, percebe-se que grande parcela dos realizadores e das equipes técnicas estavam ligados a ECA de alguma maneira, sejam como alunos, professores, ou utilizando-se os recursos da escola.

Na época, toda a molecada que se interessava por cinema já ia fazer a ECA. (...) Então a ECA acabava atraindo as pessoas que se interessavam por fazer. Conclusão, quando abriu o Prêmio Estímulo que era uma das únicas fontes de realização para se fazer curta, é claro que todo mundo da ECA, sabia, estava bem informado, ia atrás. Isso não quer dizer que tinha que ser da ECA, é evidente que pessoal da ECA é o que mais estava no lance, o pessoal que atuava mais na ABD. Mas as pessoas que não estavam na ECA também.
(Walter)

É claro que não havia uma relação direta, como por exemplo, para participar do prêmio o concorrente devesse estar vinculado a escola. Mas a influência desta escola parece indiscutível. Rudá, a princípio, vê apenas uma relação coincidente entre a escola e o incentivo estatal.

Da primeira turma, que começou em 67, eu acho que a maioria que estava ali, pelo menos a turma que se formou, eles começaram a fazer cinema na época e o Prêmio Estímulo foi mais ou menos coincidente. O que houve foi isso: a gente aproveitou, quer dizer, basicamente eu mesmo, que conhecia o mecanismo, e tinha muita relação com a secretaria, com o Almeida Salles, sabia como funcionava isso, sabia fazer um projeto, elaborar um projeto, ensinava o pessoal a fazer os projetos e buscar os recursos. A Eca no comecinho não fornecia recursos, então os primeiros filmes que nós fizemos foram filmes com financiamentos do Estado. O primeiro de todos foi *A João Guimarães Rosa*. É uma criação mais ou menos coletiva, do Roberto Santos, com Maureen Bisilliat e o Marcello Tassara, eu fiz a produção do filme.

Posteriormente, concluí que houve um intercâmbio entre estas instâncias:

... com relação a questão do aprendizado, um dos motivos também que nesse período, teve uma ligação muito forte do Prêmio Estímulo com a Eca, é que a Eca tinha equipamentos, então participou bastante. Depois o Mis também, pelo menos enquanto eu estava lá, a gente apoiava muito a produção. Não sei se você já fez um levantamento de quantos Prêmios Estímulo tem de alunos da Eca nesse período, mas deve ter bastante. E eles tinham vantagem por já ter uma base de equipamentos da escola, de ajuda da escola, então era uma soma, que era perfeita. Então tinha muita coisa que a ECA e o Mis ajudaram no Prêmio Estímulo. Talvez seja também um dos motivos do êxito do Prêmio Estímulo, é essa vinculação que havia.

Assim, parece que a organização da classe cinematográfica lutando pela ocorrência dos prêmios, ano a ano, somado aos pólos de apoio como a ECA e o Mis, possibilitaram ao Prêmio Estímulo boa parte de seu êxito.

Documentários

Após estudos realizados pode-se perceber que cerca de 80% da produção de filmes curtos realizados no período em questão em São Paulo são documentários³⁴. Este fato apresenta-se como muito peculiar, pois ao mesmo tempo que havia um eficiente regime ditatorial no país, havia, na mesma proporção, uma significativa produção de filmes documentando a realidade do país.

Jehá diz que no seu caso o documentário é uma questão que está vinculada a sua maneira de ser, de ver o mundo, à sua curiosidade a respeito das pessoas e da vida.

Eu acho que o cinema é um instrumento nessa indagação para satisfazer a minha curiosidade, mas também me obriga a processar de uma maneira conseqüente essa minha curiosidade. Porque eu devo refletir sobre ela, e depois devolver ao mundo essa minha visão, e repartir essa visão.

Mas o que justificaria a grande quantidade de documentários mesmo após não ser exigência do edital? Raulino dá uma explicação histórica:

... no Brasil, o documentário é uma vertente permanente. Eu acho que é uma necessidade que vem de dentro do próprio cinema para os fatos, para a vida do país. O documentário vai ser sempre um forma de expressão muito imantadora. Porque o cinema tem uma função que, queiramos ou não, é mostrar, revelar. Cada cinematografia revela a sua cultura e sociedade. E o documentário é o ponto chave dessa questão. E no Brasil tem uma história muito antiga de documentário, tem uma escola de documentário muito forte, Humberto Mauro e pessoas que faziam documentários desde o cinema mudo. O documentário nasceu, mesmo aqui, com o cinema muito implantado. Então o documentário brasileiro é forte. Isso naturalmente desdobra que estatisticamente ele vai ter uma

³⁴ Segundo Vladimir Carvalho, mais de 80% da produção nacional de curta na década de 70 era de documentários. Ver **Filme Cultura**, n. 27, p.32-35.

presença. Eu discordo que tem que ser documentário ou tem que ser ficção, qualquer forma de expressão, eu digo. Hoje em dia inclusive tem uma fronteira mais tênue entre o que é documentário e ficção, então se mistura gêneros. Tem filmes de ficção que fingem ser documentários, tem documentários que incorporam atos ficcionais. Às vezes, também por causa de custo, você, para ficcionar de uma maneira mais ambiciosa uma história, muitas vezes custa mais, você depende de atores razoáveis.

Rudá diz que, neste período, havia uma enorme vontade de se expressar através do documentário.

O que houve, historicamente, é que no início da ditadura a vontade de fazer documentário, e a necessidade mesmo de se expressar através do documentário era muito forte. Também era uma época que se descobriu uma série de elementos que valorizaram o documentário. A questão do som direto, isso não era novidade, mas começou a aparecer aqui o gravador Nagra, que era um gravador portátil, fácil para se fazer um som sincronizado. Enfim, o equipamento ajudava, estava na moda, internacionalmente, porque teve aquele movimento Cinema Verdade, do Jean Rouch, na França, que teve uma repercussão muito grande, os filmes antropológicos e etnográficos. Então era um cinema do momento, era um cinema de época. Agora, com o decorrer desses anos, a coisa foi se invertendo e as pessoas começaram, aos poucos, cada vez mais ir diminuindo o interesse pelos documentários e aumentando o interesse pela ficção.

De acordo com nosso levantamento, foram produzidos 75 filmes no período de 1968 a 1984 financiados pela Secretaria de Estado da Cultura. Destes, 65 são de curta-metragem, ou seja, filmes com até 30 minutos de duração, e 10 possuem de 31 a 45 minutos. Pensando nos curtas-metragens, esta produção representa mais da metade (58%) de toda produção realizada no período, disponível no MIS. Destes filmes, 78% são documentários (51 filmes), 12% são ficção (9 filmes) e 8% são animação (5 filmes).

Com relação a produção não vinculada a este incentivo, também disponível no Mis, há 48 filmes, sendo 83% documentários (40 filmes) e 17% de ficção (8 filmes), entre os ficcionais está incluído uma animação,

Não obstante, a partir da segunda metade da década de 80 a produção de filmes de ficção aumenta consideravelmente em relação a de documentários. Duas hipóteses nos parecia possível: houve uma relação direta do documentário com o período político pelo qual o país atravessava, e com a abertura acontece um esvaziamento desse gênero; ou, ocorreu um esgotamento do documental enquanto linguagem.

Na opinião de Walter Rogério, “em meados de 70 e 80 o documentário e a ficção começaram a conversar. O que se discutia era o seguinte: era tudo linguagem cinematográfica”.

Regina Jehá acredita que este aumento da ficção foi uma característica do espírito do tempo:

Eu acho que aí aconteceram várias coisas: eu acho que teve sim, um esgotamento da linguagem do documentário. Mas talvez, tenha aquela coisa do espírito do tempo, porque a década de 80 foi uma década que privilegiou muito a inserção do indivíduo dentro da sociedade. Isso não foi só aqui no Brasil. Foi a época dos ‘yuppies’ nos EUA, com essa coisa do ‘vamos ser bem-sucedidos’, vamos aproveitar tudo o que essa sociedade tem a nos oferecer, vamos ser os melhores. Acho que foi uma coisa do espírito do tempo, e isso significava voltar para dentro de si mesmo e pensar só em você, como indivíduo, diante dessa engrenagem social, tudo que você pode fazer para se dar bem na vida. Então aquele olhar virado para fora, ele se voltou para dentro das pessoas. O cinema sempre refletiu muito, sempre foi muito mais rápido que as outras artes nessa apreensão e nessa devolução do espírito do tempo, do que está ‘rolando’. Eu acho que a ficção funcionou um pouco como válvula de escape dessa consciência social que teve que ser um pouco abafada, para que você pudesse privilegiar o eu. O eu, aqui e agora, eu comigo mesmo. Eu tenho que me dar bem, isso é difícil mas vou me dar bem. Isso custou acho que duas gerações, foi a década de oitenta e década de 90. Eu acho que em finais de 90, os jovens cineastas, os estudantes de cinema começaram a se interessar pelo filme documentário. Ainda bem que está acabando. É claro que eu acho ficção o máximo, mas acho que perdemos um pouco dessa fase de não continuar se experimentando linguagem. Mas acho que já passou. Existem tantos documentários interessantes por aí, inclusive documentários de longa-metragem.

De certa forma, Aloysio Raulino concorda com Jehá ao entender que este fato foi uma acomodação histórica:

Há um momento na segunda metade da década de 80 que há uma coincidência entre isso (uma respirada de ter que dar respostas o tempo todo, onde o documentário passou muito por isso), há uma coincidência de uma tendência, de uma troca de informações de veiculação de uma cultura audiovisual no mundo, o Brasil se sofisticou nisso, recebe mais informação, não tinha ditadura e além disso entrando num período de modernização acelerada. Há um modismo às vezes, de certa temática, "yuppismo", e vamos por aí afora. Há também uma tendência emergente de um pessoal jovem que estava tolhido com relação ao longa, que não tinha que dar respostas da ditadura, meio que se deparando com pessoas mais velhas, mais consagradas do cinemão, que resistiam. Então essas pessoas também tinham isso como resposta para demonstrar uma competência para poder também ser longa-metragista, poder ser mesmo emergente na questão. Tudo isso somado gera quase que uma tendência, que é muito isso em São Paulo principalmente, de um cinema ficcional, sofisticado e que inclusive trabalhou ao contrário, sendo preconceituoso com relação ao documentário. O documentário ficou na berlinda mesmo, ficou no ostracismo, ele foi até minimizado por esse pessoal, uma parte desse pessoal tinha mesmo um antagonismo com o pessoal do documentário e com o fazer documentário. Isso depois se acomodou e hoje convivem perfeitamente, as pessoas todas se respeitam. Foi realmente uma acomodação histórica e de mudança do Brasil também.

Walter diz que não há uma relação direta de causa e efeito, que há muitos elementos para serem analisados, sobretudo a necessidade de experimentar várias linguagens:

Claro que na época do regime militar você tinha um inimigo lá, ideológico. Então o documentário tinha um valor de militância, de mostrar o real, de mostrar a pobreza, de mostrar agressão na rua. Agora quando o governo vai se democratizando a realidade fica mais matizada, não é tão fácil assim. Mas isso não é direto. Eu acho que tem muito a ver mesmo é com a continuidade da experiência. Você começa experimentando, você está começando a fazer filmes, isso é uma instância para cineastas iniciantes, que começam a documentar coisas, começam a construir a linguagem, o cara logo quer experimentar a ficção. Então a coisa é meio natural que ele é comece experimentar, comece a misturar. E também é o seguinte: como você teve um grande período em que você tinha um carinho voltado para produção de documentários, com o surgimento da televisão e o

jornalismo de televisão isso se desgastou. O documentário virou bobagem, o barato era o cinema fazer ficção. Tem isso também. É claro que hoje você olha na mídia a reflexão da comunidade cinematográfica, todo mundo está voltando essa idéia: "não, temos que resgatar o cinema documentário, tem que retomar uma linha que foi perdida lá". Porque a televisão de certa maneira ficou muito jornalística, e perdeu esse lado do documentário de chegar mais na realidade, na sua complexidade. Então hoje você tem essa preocupação de novo. Então eu acho que tem muitos elementos históricos e culturais cruzados, não é um raciocínio tão simples assim.

Wagner acha que seja possível pensar uma relação entre o período do regime militar e uma maior produção de documentários:

Porque antigamente você tinha uma produção muito ideologizada, então quem estava mexendo com cinema eram militantes de esquerda e coisa e tal, simpatizantes do partido comunista, anarquista. Então fazia-se filmes documentários porque estava mais próximo da realidade, queria discutir a realidade. Aí quando terminou o regime militar é que explodiu a ficção. Porque o cineasta ficou sem dar muito valor ao documentário, porque todo mundo fazia documentário, era só documentário, e depois a produção aumentou muito com a lei da obrigatoriedade, dos festivais e tal, com a própria mobilização da ABD, e não tinha mais esse objetivo político, vamos dizer assim. Quer dizer, nunca vai deixar de ter mas a prioridade não era mais essa, era mais o cinema mesmo, o exercício da linguagem. E grande parte das pessoas queriam fazer um ensaio para entrar no longa-metragem. Então querem trabalhar com ficção, com ator, com 'mise-en-scène', decupagem e tal.

Rudá ao comentar a grande explosão do número de ficção nos anos 80 diz que isto não ocorreu de maneira abrupta:

Eu acho que foi um processo, que foi paulatino, não é que houve uma ruptura. Já durante a ditadura começou-se a se fazer ficção e filmes engraçadinhos. Às vezes conseguindo chegar a comicidade e às vezes não. Eu acho que o que caracteriza muito, também, os filmes do Prêmio Estímulo, é que, como havia recursos, não eram recursos exagerados convenhamos, mas se o filme fosse bem planejado, e não fosse de uma complexidade muito grande, dava para manter uma qualidade de produção boa. Então, o resultado técnico era bom. E eu acho que a gente sofria um pouco, desde o

início do Prêmio Estímulo, de complexo de inferioridade com relação à qualidade técnica dos filmes naquele período. Tanto que você vê também no Cinema Novo, houve uma significativa mudança, do ponto de vista de qualidade de produção: fotografia boa, atores, elementos cenográficos. Nos anos 80 no cinema brasileiro se tem muito esta preocupação, de fazer um filme bem-feito. Talvez isso seja somente a crítica mais comum que a gente sofria: "o cinema brasileiro é malfeito, vocês não sabem fazer cinema". Esse tipo de comentário era muito corrente. Então a reação, acho que do cineasta, era dizer não: "precisamos mostrar que sabemos fazer, que ninguém pode botar defeito nisso". Então havia um capricho formal excessivo, que caracterizou a maioria dos filmes desse período, dos anos 80, e especialmente do Prêmio Estímulo. Porque fora do Prêmio Estímulo, às vezes, se faziam coisas muito precárias, muito sem dinheiro, muito sem condições. Então você não nota, como você nota no Prêmio Estímulo, que tinha um suporte financeiro básico, que se caprichava no som, na imagem, em tudo. Então acho que isso é uma das características que tem.

Percebe-se, dessa forma, que embora seja indiscutível a predominância do documentário na época do regime militar, as razões para a diminuição de sua produção, após meados da década de 80, se deveu também a fatores alheios a situação política do país. Analisando a opinião dos depoentes cada um deles admite várias causas interferindo na questão, de modo que existem muitas nuances sobre o assunto. Esse fato nos leva a crer que tal relação é bastante complexa e não pode ser estabelecida diretamente.

CAPÍTULO III

FILMES

Da vasta e diversificada produção realizada através do Prêmio Estímulo podemos perceber não apenas uma tendência, ou uma tendência majoritária. O que podemos perceber são várias linhas de filmes, de temáticas e linguagens. Isso mostra a diversidade e riqueza destas realizações. Para uma melhor visualização desta produção iremos dividi-la em blocos temáticos.

No entanto, certos filmes são difíceis de serem classificados, ainda mais em uma única categoria. Dessa forma, optamos por classifica-los mais de uma vez. O filme que estiver acompanhado de um (*) significa que ele aparece em mais de um bloco temático, em alguns casos um mesmo filme pode ter sido classificado três vezes. Os filmes com mais de 30 minutos estão em *itálico*.

Há diferenças entre as datas do MIS e dos editais. Na maioria dos casos as datas dos editais são as mesmas do museu. Ocasionalmente elas não coincidem: uma diz respeito à premiação e outra diz respeito à finalização. Neste trabalho adotaremos as datas que constam no catálogo do MIS e se referem ao momento da inclusão dos filmes no museu, ou seja, quando foram finalizados.

Todos os filmes aqui listados foram produzidos com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo, por isso não será mencionado este dado nos créditos dos filmes, e sim apenas os co-produtores e colaboradores dos mesmos. Outra informação

técnica que se refere também a todos os filmes relacionados é a que trata da faixa de som, ou seja, todos esses filmes foram produzidos com o sistema de som ótico.

Com relação aos créditos dos filmes, gostaria de salientar que apesar destes terem sido transcritos com bastante atenção, alguns filmes não estão com a ficha técnica devidamente completa, assim como podem ter nomes grafados equivocadamente. Isso se deve a impossibilidades técnicas como falta de letreiros nas cópias disponíveis e dificuldade de visualização em algumas projeções.

É interessante notar, também, que enquanto determinados temas aparecem durante todo o período estudado, como é o caso de “personalidades”, “históricos”, “políticos”, “comunidades”, e filmes de “animação”, outros temas tem períodos mais definidos. A preocupação com lugares e regiões de São Paulo, parece uma característica do início da década de 70. Questões como mulheres, minorias, meio ambiente só serão tratadas no início de 80; filmes de ficção também seguem esta tendência. Gostaria de salientar que seria possível ainda traçar outras categorias temáticas, fato que releva, mais uma vez, a riqueza desta produção.

Com relação aos filmes de “ficção” e “animação”, resolvemos colocá-los em categorias distintas, embora não se refiram a uma classificação temática e sim técnica.

As informações referentes aos filmes citados abaixo, são originadas em sua maior parte das fichas pertencentes ao MIS, cabendo a nós uma revisão e algum complemento. Gostaríamos também de esclarecer algumas abreviaturas utilizadas nas fichas técnicas: Direção: *Dir.*; Roteiro: *Rot.*; Produção: *Prod.*; Produção executiva: *Prod. exec.*; Direção de produção: *Dir. prod.*; Direção de fotografia: *Dir. fot.*; Assistente de Direção: *Ass. dir.*; Montagem: *Mont.*; Cenografia: *Ceno.*; Direção de som: *Dir. som*; Música: *Mús.*; Figurino: *Fig.*; Narração: *Nar.*; Iluminação: *Ilu.*; Colaboração: *Colab.*; Laboratório de imagem: *Lab.*;

Estúdio de som: *Som*; Outras informações: *Out. inf.*; Ano em que o filme foi premiado pela Secretaria de Cultura através do Prêmio Estímulo: *P.E.*

PERSONALIDADES

| ANO | TÍTULO | DIRETOR | GÊNERO | DURAÇÃO min | BITOLA mm |
|------|--|--|--------|----------------|--------------|
| 1970 | VICTOR BRECHERET * | PLÁCIDO CAMPOS JR | DOC | 10' | 35 |
| 1970 | STEINBERG * | MARCELO TASSARA, MARJORIE BRAUN, ROMAN STULBACH | ANI. | 10' | 35 |
| 1971 | ACABA DE CHEGAR AO BRASIL O BELLO POETA FRANCEZ BLAISE CENDRARS * | CARLOS A. CALIL | DOC | 45' | 35 |
| 1971 | SUA MAJESTADE, PIOLIM | SUZANA AMARAL | DOC | 12' | 35 |
| 1972 | CACILDA | JOÃO CANDIDO GALVÃO DE BARROS | DOC | 12' | 35 |
| 1972 | MENOTTI * | ELIE POLITI | DOC | 14' | 35 |
| 1978 | GIJOMAR NOVAES: REGISTRO E MEMÓRIA * | OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO | DOC | 25' | 16 |
| 1980 | PAULO EMÍLIO * | RICARDO DIAS | DOC | 20' | 35 |
| 1982 | HERMETO CAMPEÃO * | THOMAZ FARKAS | DOC | 45' | 16 |
| 1982 | EH PAGU, EH * | IVO BRANCO | DOC | 17' | 35 |
| 1984 | VIANINHA * | JORGE ACHOA & GILMAR GUEDES CANDEIAS | DOC | 25' | 16 |

VICTOR BRECHERET, (doc.), 1970, 10', 35mm, p&b.

Dir. – Plácido de Campos Jr. / Rot. – Daisy V. Piccinini / Dir. fot. – Aloysio Raulino, Carlos A. Calil / Mont.- Eduardo Leone / Out. inf.: Nar. – Paulo José / Operador de animógrafo - Gaspar Soares Neto / Colaboração – IEB-USP, ECA / P.E. - 1970

Sinopse: Documentário sobre todas as etapas da produção artística do escultor Victor Brecheret, criador do monumento às Bandeiras localizado no Ibirapuera.

STEINBERG, (ani.), 1970, 10', 35mm, cor e p&b

Dir. – Roman Stulbach, Marcello Tassara, Marjorie Braun / Prod. – Roman Stulbach / Operador de animógrafo – Alexandre B. Santos / Estúdio (de animação) – Magisom / Lab. – Rex / Som – Odil Fono Brasil / Out. inf.: Colaboração – P. M. Bardi; Photoslide; ECA-USP / P.E. - 1970

Sinopse: Filme de animação que apresenta as “charges” de Saul Steinberg, cartunista romeno naturalizado americano. Steinberg visitou o Brasil em 1956 e desenhou aspectos das cidades que conheceu.

ACABA DE CHEGAR AO BRASIL O BELLO POETA FRANCEZ BLAISE

CENDRARS, (doc.), 1971, 45', 35mm, cor e p&b

Dir. e Rot. – Carlos Augusto Calil / Prod. – Fitas Brasileiras Produções Culturais / Prod. exec. - Carlos Augusto Calil / Dir. fot. – Gabriel Bonduki, Marcos Maia / Mont. – Ismail Xavier / Dir. som. – Sylvia Naves / Out. inf. – Inclui depoimentos de Tarsila do Amaral, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Hollanda, D. Marinette Prado / Mus. – Darius Milhaud, João de Barro, Alberto Ribeiro / Nar. – Mário Lima / Animação – Marcello Tassara / Op. animógrafo – Gaspar Soares Neto / Textos de Blaise Cendrars (traduzidos por Thereza e Jacques Thieriot) na voz de Othon Bastos; textos de Oswald de Andrade na voz de Paulo Emílio S. Gomes; textos de Mário de Andrade na voz de Paulo Duarte / Rio de Janeiro e Fazenda São Martinho filmadas por Luiz da Silva Prado / Lab. – Rex Filmes / Som – AIC / P.E. - 1971

Sinopse: O filme reconstitui através de fotos e filmes de época, a chegada do poeta francês ao Brasil em fevereiro de 1924. São Paulo é a segunda etapa da viagem, após a descida no

Rio e a recepção de Graça Aranha. Em São Paulo é saudado ferozmente por Mário de Andrade. Convive com os modernistas em ambientes finos e aristocráticos e é homenageado em jantares. É convidado a fazer conferências na provinciana capital paulista. Viaja ao interior do estado sendo recebido em fazendas de café que o impressionam vivamente. Assiste ao carnaval no Rio e percorre o roteiro barroco das Minas Gerais: Congonhas do Campo, Sabará, São João Del Rey. Julho de 1924: estoura a revolução do general Isidoro Dias Lopes. A revolução impede Cendrars de realizar “um filme 100% brasileiro”. As atualidades da época revivem o episódio. Retornando a Paris, Cendrars transforma-se no embaixador do modernismo brasileiro, convivendo estritamente com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Paulo Prado durante a década de 20.

SUA MAJESTADE, PIOLIM, (doc.), 1971, 12', 35mm, cor

Dir. – Suzana Amaral / Rot. – Marco A. Rezende, Suzana Amaral / Prod. – Grypha Filmes / Prod. exec. – Suzana Amaral / Dir. fot. – Carlos A. Moreira, Maria Dora Mourão / Ass. dir. – Marco Rezende / Mont. – Eduardo Leone / Out. inf.: Texto e narração – Abelardo Pinto Piolim / Câmera – Antônio Matheus / Animação – Marcello Tassara / Op. animógrafo – Alex B. Santos / Ilu. – Roberto Bazzana / P.E. - 1971

Sinopse: Dados biográficos do palhaço Piolim, utilizando fotos, recortes de jornal, cartazes, etc.. Depoimentos do palhaço sobre o início de sua carreira, intercalados com alguns momentos em que Piolim contracena com o palhaço Toni.

CACILDA, (doc.), 1972, 12', 35mm, p&b

Dir. e rot. – João Cândido Martins Galvão de Barros / Prod. – Silvia B. Neves, João Cândido / Mont. – Ismail Xavier / Out. inf.: Animação – Marcello Tassara / Ass. – Maria Hermínia de Queiroz Teles / Data do depoimento – 26/12/1967 / Lab. – Rex / Som - Magisom / P.E. - 1970

Sinopse: Biografia de Cacilda Becker narrado pela própria atriz. Apresenta cenas de sua vida particular e de suas atividades profissionais no teatro; Cacilda fala de suas memórias da infância, dos primeiros contatos com o teatro, sua experiência no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), a fundação de seu teatro em 1958; fotos antigas de cartazes, programas de peças em que atuou e sua participação no cinema com os filmes “Luz de meus olhos” e “Floradas na Serra”.

MENOTTI, (doc.), 1972, 14', 35mm, p&b

Dir. e Rot. – Elie Politi / Prod. exec. – Alexandre Solnik, Maria Hermínia, Q. Telles Weinstock / Dir. fot. – Gabriel Bonduki, Washington Racy / Mont. – Roman Stulbach / Dir. som. – Jaime Covolan / Out. inf.: Mus. – H. Oswaldo Alexandre Levy (intérprete: Antonieta Rudge) / Nar. – Ary A. Pereira / Fotos – Washington Racy / Lab. – Rex / Som – A.J.C. – SP / P.E. - 1972

Sinopse: Aspectos da vida e da obra de Menotti del Picchia (20/02/1982). Memórias do cartório “Menotti” e do parque da cidade de Itapira (SP) que inspirou várias obras, entre os quais “Juca Mulato”. Depoimento de Cândido Motta sobre o poeta. Seu cotidiano em casa, na avenida Brasil (com a presença de Antonieta Rudge ao piano), e na sua fazenda perto de Guaxupé (MG), além de sua atividade literária tinha como hobby a pintura, a escultura e o

cinema. Menotti fala da Semana de Arte Moderna, dos Movimentos Verde e Amarelo e Antropofágico.

GUIOMAR NOVAES: REGISTRO E MEMÓRIA, (doc.), 1978, 25', 16mm, cor

Dir. e rot. – Olívio Tavares de Araújo / Prod. – Ver e Ouvir / Dir. prod. – Milton Dutra Pereira, Miklos Palluch / Fot. – André Palluch, Walter Lockman, André Cservenka, Olívio T. de Araújo / Mont. – Olívio T. de Araújo / Out. inf.: Nar – Paulo César Pereio / Depoimentos - Valadete Maria de Almeida, Luís Otávio Novaes Pinto, Nice Novaes Pinto, Selica Pinto de Castilho, Beatriz Helena Nunes / Colaboração - Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART), Secretaria Municipal de Cultura / P.E. – 1977

Sinopse: Documentário sobre a vida da mulher e pianista Guiomar Novaes. A carreira de 6 décadas dedicadas à música, desde os primeiros estudos ainda na infância, os tempos do conservatório em Paris, até os concertos no exterior iniciados em 1920 e concentrados posteriormente, sobretudo nos Estados Unidos. Depoimentos de familiares e amigos intercalam-se com fotografias antigas e cenas do cotidiano de Guiomar Novaes em seus últimos anos de vida, destacando-se a festa em comemoração de seu 82º aniversário.

PAULO EMÍLIO, (doc.), 1980, 20', 35mm, cor e p&b

Dir. e rot. – Ricardo Dias / Prod. – Barca Filmes / Dir. fot. e cam. – Claude Salmona / Dir. som – Marian Van de Vem / Mont. – Renato Moreira e Wilson Barros / Elenco (participação): Ailton Kan, Carlos Nascimbeni, Claude Salmona, Hélio Fernandes, Inácio Zatz, Isa Castro, José Roberto Sadek, Kiko Martins, Leticia Imbassahy, Regina Dias da Silva, Vanderlei Klein, Vilmar Tomé, Wilson Barros e Sérgio Mamberti / Out. inf.: Mus. –

Biafra / Nar. – Sérgio Mamberti / Ass. – Regina Dias da Silva, A. C. D'Ávila, Joel La Laina / P.E. - 1980

Sinopse: O filme enfoca a figura de Paulo Emílio Salles Gomes, professor e pesquisador de cinema. Trechos de diversas filmes ilustram o documentário.

HERMETO CAMPEÃO, (doc.), 1982, 45', 16mm, cor

Dir. e rot. – Thomaz Farkas / Prod. – T. Farkas Doc. Cinema e Tv / Dir. prod. – Rui Pereira, Kiko Farkas / Dir. fot. – Pedro Farkas / Mont. – Júnior Carone / Dir. som. – David Pennington / Out. inf.: Prêmio Melhor Documentário na Jornada Brasileira de Curta-metragem de Salvador em 1982. / Músicos: Carlinhos (Carlos Alberto Malta); Pernambuco (Antônio Luiz de Santana); Jovino dos Santos Neto; Marco Villa Bahia; Itiberê Luiz Zwarg / Letreiros – Tião Maria / Mix. Som – J. Luiz Sasso / Cort. Neg. – Benê / Lab. – Revela / Som – Álamo / P.E. - 1980

Sinopse: Hermeto Pascoal é incontestavelmente um dos maiores músicos brasileiros. O filme evoca a inspiração, a maneira de compor e o seu testemunho sobre a fama, o dinheiro e o trabalho. Hermeto toca com os sapos e compõe com as abelhas. Os componentes do conjunto falam sobre a experiência de trabalhar com Hermeto.

HERMETO CAMPEÃO

HERMETO TOCA COM:
CARLINHOS - ITBERÉ JOVINO - MARCIO
PERNAMBUCO - OS SAPOS E AS ABELHAS

MAGENS - PEDRO FARKAS
SOM - DAVID PENNINGTON
MONTAGEM - JUNIOR CAPONE

UM FILME DO THOMAZ FARKAS

Cartaz do filme *Hermeto Campeão* de Thomaz Farkas. Fonte: Cinemateca Brasileira.

EH PAGU, EH!

um filme de
IVO BRANCO



Cartaz do filme *Eh Pagu, eh!* de Ivo Branco. Fonte: Cinemateca Brasileira.

EH PAGU, EH! (doc.), 1982, 20', 35mm, p&b

Dir. e rot. – Ivo Branco / Prod. – Spectrus Produções Cinematográficas / Prod. exec. – Cláudia Andréia Fajuri, Cristina Winter, Renato Pitta Martins / Dir. fot. – Rebeca Mc Mello / Ass. dir. – José Roberto Sadek, Sandro Cominisso / Mont. – Francisco Magaldi / Elenco: Edith Siqueira; Clodomiro Bacelar; Júlio Colasso; Aldo Bueno / Out. inf.: Prêmio de Melhor Filme e Melhor Roteiro (Ivo Branco) no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1982 / Mus. – Gil Reves / Papa Vento / Vozes – Elias Andreato; Enio Gonçalves; Julia Pascale; Ivo Branco; Raul Cortez / Maquiagem – Milton Augusto Martins / Direção de Arte – Adão Pinheiro / P.E. - 1981

Sinopse: Patrícia Galvão foi musa antropofágica, jornalista, escritora, desenhista, poeta, feminista, mas foi principalmente Pagu, símbolo de mulher moderna e atuante. Ativista política, inscreveu-se no partido comunista na década de 30, e foi encarcerada por cinco anos durante o governo Vargas. Revisora de suas próprias atitudes, junta-se aos dissidentes trotskistas, sendo expulsa do partido. Escreve “Parque Industrial”, considerado o primeiro romance proletário brasileiro. Mulher de Oswald de Andrade, participa com ele do movimento antropofágico na sua fase mais radical.

VIANINHA, (doc.), 1984, 25', 16mm, cor

Dir. e rot. – Jorge Achoa, Gilmar Guedes Candeias / Dir. fot. – Roberto Santos Filho / Dir. som. – Geraldo Ribeiro, Marian Van de Ven / Out. inf.: XIV Jornada de Cinema da Bahia (set/85) / P.E. - 1984

Sinopse: O filme aborda as principais questões sobre a estética e política que nortearam o processo cultural a partir do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Questões estas

estruturadas e debatidas a partir das idéias e produções artísticas de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha). Depoimento de Gianfrancesco F. Guarnieri sobre o Teatro de Arena, de Zé Celso, de Leon Hirszmann sobre a situação política, de Ferreira Gullar sobre Vianinha, Daniel Filho conta sobre a participação de Vianinha na TV. O filme mostra o caldo cultural dos anos 60, a Revolução de 1964 e a censura.

LUGARES E REGIÕES

| | | | | | |
|------|-----------------------------------|--------------------|-----|-----|----|
| 1968 | RUA AUGUSTA | CARLOS REICHENBACH | DOC | 7' | 35 |
| 1971 | BEXIGA ANO ZERO | RÉGINA JEHÁ | DOC | 10' | 35 |
| 1971 | CASTELO DO BEXIGA | MARJORIE BRAUN | DOC | 10' | 16 |
| 1971 | COMUNIDADE SCAPIN * | TÂNIA SAVIETTO | DOC | 15' | 16 |
| 1972 | CAMPOS ELÍSEOS | UGO GIORGETTI | DOC | 12' | 35 |
| 1972 | PRAÇA DA SÉ | NILCE TRANJAN | DOC | 10' | 35 |
| 1975 | SÃO CAETANO: IMIGRAÇÃO ITALIANA * | TANIA SAVIETTO | DOC | 17' | 35 |
| 1975 | TERRITÓRIO LIVRE | JAN KOUDELA | DOC | 10' | 35 |
| 1978 | O PORTO DE SANTOS | ALOYSIO RAULINO | DOC | 18' | 35 |
| 1979 | VILA MISSIONÁRIA * | WAGNER CARVALHO | DOC | 20' | 16 |

RUA AUGUSTA, (doc.), 1968, 7', 35mm, p&b

Dir. e rot. – Carlos Reichenbach / Prod. exec. – Enzo Barone, Rodolfo Herder / Dir. fot. e cam. – Silvio R. Bastos / Ass. dir. – Hideo Nakaiama / Mont. – Jovita Pereira Dias / Out. inf.: Texto – Carlos Reichenbach / Mus. – Seleção musical: Univaldo Roberto de Oliveira / Nar. – Oswaldo Calfat / Lab. – Rex Filmes / Som – Odil / Títulos – Telstar / Ass. prod. – Percival G. de Oliveira / P.E. - 1968

Sinopse: Cenas da Rua Augusta em 1967. Apresentação do comércio local, de transeuntes e aspectos do trânsito. Mostra também a Galeria Ouro Fino e cenas de Waldomiro de Deus expondo seus quadros na calçada. Focaliza a Jovem Guarda nos tempos do Teatro Record e as músicas dessa época.

BEXIGA ANO ZERO, (doc.), 1971, 10', 35mm, cor / sépia

Dir. – Regina Jehá / Rot. – Regina Jehá e A. Machado / Prod. – Lauper Filmes – SP / Prod. exec. – João Zacchi Jr. / Dir. fot. – Jorge Bodansky, Neuza Abreu, Plácido de Campos / Ass. dir. – Sérgio Bianchi / Mont. – Glauco Mirko Laurelli, Manuel Fernandes / Dir. som. – Sidnei Paiva Lopes / Out. inf.: Ass. fot. – Silvio Bastos / Trechos - A. de Alcântara Machado / Poesias – Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira / Lab. – Rex filmes / Som – Odil Fono Brasil / Prêmios – “Carmem Santos”, do Instituto Nacional do Cinema; “Candango”, do VII Festival de Brasília em 1971; “Humberto Mauro”, do INC, 1972. – P.E. - 1970

Sinopse: Documentário sobre o bairro do Bexiga mostrando as modificações ocorridas desde a chegada dos imigrantes italianos: as primeiras construções projetadas pelos “capomastri”, a decadência destas construções transformadas em habitações coletivas (cortiços) e a descaracterização do bairro provocada pela construção de avenidas e elevados. O filme apresenta ainda cenas da vila Itororó e do Castelo do Bexiga, e o modo de vida dos habitantes tradicionais (jogo de cartas, cantigas populares). O filme é intercalado por poesias e textos de Carlos Drummond, Manuel Bandeira e Alcântara Machado³⁵.

³⁵ Cf. Carlos R.R. de SOUZA, *O filme curto*, p.81.

CASTELO DO BEXIGA, (doc.), 1971, 10', 16mm, p&b

Dir. – Marjorie Braun / Out. inf.: O filme está sem ficha técnica. / PE – 1971

Sinopse: O documentário foi filmado na Vila Itororó. Mostra uma casa típica deste bairro, sua construção e a riqueza de detalhes (estátuas, mosaicos, desenho nas paredes, colunas esculpidas, o interior e a passarela da entrada) servem como pano de fundo para a narração feita pelo último remanescente da família proprietária que através de recordações familiares revive a atmosfera do “castelo” e a perda gradativa das várias dependências da casa e simultaneamente a sua transformação em um cortiço.

COMUNIDADE SCAPIN, (doc.), 1971, 15', 16mm, p&b

Dir. e rot. – Tânia Savietto / Dir. prod. – João Silvério Trevisan / Dir. fot. – Aloysio Raulino / Ass. dir. – Walter Marins / Mont. – Eduardo Leone / Dir. som. – Sylvia R. Naves, Theo de Barros / Mus. – Quarteto Novo / Nar. – Zanoni Ferrete / Out. inf.: Pesquisa – André Pavel, Mário Silva, Tânia Savietto, Walter Marins, Theo de Barros / Continuidade – Diogo Mauro E. Carlabi / Animação – Marjorie Braun, Alexandre B. Santos / Ass. cam. – Ruth Toledo / Fot. e cam. em 16mm – Norberto / Fotos – Ruth Toledo, Tânia Savietto / Ass. Prod. – Olga Maria S. da Cunha / Colab. – ECA-USP / P.E. - 1971

Sinopse: O filme narra a história da família Scapin, composta por cinco irmãos que chegaram ao Brasil em 1923 vindos da Itália. Estabeleceram-se no município de Aspásia (SP), onde procriaram e viveram até 1971 em regime de comunidade. Trabalhavam para seu próprio consumo, criavam gado e animais caseiros. O maior contato com o mundo externo era feito através da televisão. Os cinco irmãos dividiam o poder na comunidade. Eram 129 pessoas quando em outubro de 1971 a comunidade foi desfeita devido ao aumento de renda de seus integrantes o que levou à aquisição de três outras fazendas,

separando desta forma a família. O filme coleta depoimentos dos antigos moradores, a maior parte insatisfeita com a separação dos familiares e com o aumento do trabalho.

CAMPOS ELÍSEOS, (doc.), 1972, 12', 35mm, cor

Dir. e rot. – Ugo Giorgetti / Prod. – Pit Marinho de Azevedo, Hiliquias de Oliveira, Joel de Queiroz / Fot. – Ronaldo Lucas, John Klongé / Mont. – Hélio Pedroso / Dir. som – Carlos Roberto de Barros / Elenco: Participação – Joaquim Pereira da Costa (Quinzinho) / Out. inf.: Assistentes – Geraldo Bernardes Filho, Edson Jamil Pio / Mus. – Paulo Vanzolini e Astor Piazzola / Nar. – Humberto Marçal / Mixagem – Odil Fono Brasil S.A. / Coordenação – Flash Serviços Fotográficos Ltda. / Lab. – Líder Cine / P.E. – 1972

Sinopse: Documentário sobre o apogeu, surgimento e decadência dos Campos Elíseos, primeiro bairro exclusivamente residencial de São Paulo. Foi urbanizado e loteado por volta de 1860 pelos engenheiros alemães Nothman e Glete. Os Campos Elíseos reuniu as mansões da aristocracia cafeeira, poderosa na época: os Prado, Souza Queiroz, Alves de Lima, Chaves, Bueno, Prates e outros aglutinados nas imediações da Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Em 1929, quando a crise econômica atingiu a aristocracia do café, o bairro começa a perder suas características originais com a deterioração das residências, em geral vendidas e transformadas em hotéis para os viajantes que chegavam a São Paulo pelas estações da Luz e Sorocabana, localizadas nas proximidades. Já em 1950, o bairro, transformado em reduto de marginais e em zona de prostituição, torna-se conhecido como a “Boca do Lixo”. Destaca-se no filme o depoimento de Quinzinho, chamado o “Rei da Boca”, falando das características do bairro.

PRAÇA DA SÉ, (doc.), 1972, 10', 35mm, cor

Dir. e rot. – Nilce Tranjan / Prod. – Short Lynx Film / Prod. exec. – Yara Silveira e Nilce Tranjan / Dir. fot. – Roberto Malzoni Filho / Mont. – Antônio Jorge Rodrigues, Ugo Giorgetti / Dir. som. – Marcelo Kujawsky / Out. inf.: Ass. mont. – Paulo Mattos Souza / Lab. – Revela S.A. / Mix. – Szankowsky / P.E. - 1972

Sinopse: Este documentário procura captar o cotidiano da Praça da Sé, sua multidão, o comércio popular dos marreteiros, das loterias, das bancas de jornal, a publicidade das placas e dos prédios, o movimento dos ônibus e dos automóveis. Mostra a vida de populares que habitam a Praça da Sé, vendedores de bilhete, plaqueteiros (homem placa), anões, aleijados, aposentados. Um retrato da população que não era comumente mostrado. Tudo isso é mesclado com depoimentos em “off” desses personagens. O filme apresenta ainda cenas de obras do metrô e da implosão de um prédio.

SÃO CAETANO: IMIGRAÇÃO ITALIANA, (doc.), 1975, 17', 35mm, cor

Dir. e rot. – Tânia Savietto / Dir. prod. – Berenice Raulino / Dir. fot. – Aloysio Raulino / Mont. – Roman Stulbach / Dir. som. – Walter Luís Rogério / Out. inf.: Argumento – Tânia Savietto / Ass. prod. – Amílcar Monteiro / Pesquisa – Tânia Savietto, Caetano Lagrasta, Cíntia Sassi / Lab. – Líder / Prêmio no IV Festival Brasileiro de Curta-metragem do Jornal do Brasil em 1975 / P.E. - 1974

Sinopse: Documentário sobre os imigrantes italianos estabelecidos em São Caetano do Sul, a partir de 1877, como pequenos proprietários e seu processo de proletarização. O contraste entre o passado recente da colônia agrícola e a realidade industrial de hoje é revelado através do contraponto entre a trilha sonora (depoimento de Dona Augusta Dalcin, primeira filha de imigrantes nascida em São Caetano, na época com 96 anos) e as imagens de

operários, chaminés de fábricas, etc. O filme inclui fotografias originais dos primeiros colonos chegados naquela cidade que fizeram parte do acervo do extinto Museu dos Italianos de São Caetano do Sul³⁶.

TERRITÓRIO LIVRE, (doc.), 1975, 10', 35mm, cor

Dir. e rot. – Jan Koudella / Prod. – André Klotzel / Dir. fot. – Francisco Botelho / Mont. – Ricardo Dias / Dir. som. – E. Szankowsky / Out. inf.: Mus. – Prelúdio em Ré Maior – Luperce Miranda / Ass. cam. – José Roberto Eliezer / Ass. Mont. – Marian Van de Ven / Fot. – João Otta / Lab. – Líder / Mont. negativo – Benedito de Oliveira / Animação – Concórdio Matarazzo / P.E. - 1975

Sinopse: Breve crônica sobre a escola de Direito do Largo São Francisco. Imagens da antiga Academia de Direito e as transformações ocorridas com o passar dos anos. Em depoimento ao filme, Goddofredo Silva Telles Jr. diz: “Aqui não há censura, aqui o território é livre, aqui a mocidade pensa”. Por meio de imagens de arquivo, o filme mostra a importância cultural de uma instituição que formou homens ilustres como Castro Alves e Álvares de Azevedo, e sua participação nas lutas pró-liberdade e direitos humanos.

O PORTO DE SANTOS, (doc.), 1978, 18', 35mm, cor

Dir. e rot. – Aloysio Raulino / Dir. Prod. – Tânia Savietto / Dir. fot. – Aloysio Raulino / Mont. – José Motta / Dir. som. – Roberto Gervitz, Hugo Gama, Mário Masetti, Miguel Sagatio / Out. inf.: Nar. – Tânia Savietto / Ass. cam. – José Roberto Cecato / Téc. som – Rui Rodrigues da Silva / Mús. – “Entre dos aguas”, Paco de Lucia; “Amante latino”,

³⁶ Cf. Carlos R.R. de SOUZA, **O filme curto**, p.106

Sidney Magal / Letreiros – Artur Kohl / Still – José Luiz Franca / Téc. – Evaldo Gonçalves / Lab. - Revela / Som – Film-Som / P.E. - 1977

Sinopse: Paisagens e pessoas do porto de Santos se misturam na tentativa de uma visão geral da cidade e do porto: navios, barcos, dança, capoeira, vida noturna, boates e batuques.³⁷

VILA MISSIONÁRIA, (doc.), 1979, 20', 16mm, cor

Dir. e rot. – Wagner Carvalho / Dir. prod. – Nilson Villas Boas / Dir. fot. – Adilson Ruiz / Mont. – Renato Volpato / Ceno. – J. Carlos de Souza / Dir. som. – Clodomiro Bacelar / Out. inf.: Câmara – Jorge dos Santos / Fot. de cena – Adilson Ruiz / Arte – J. Carlos de Souza / Lab. – Revela / Som – Stopsom, Álamo / P.E. - 1977

Sinopse: Documentário sobre um bairro localizado na periferia da zona sul de São Paulo, que procura traçar um painel sobre a qualidade de vida nas grandes cidades brasileiras. Por meio de depoimentos de migrantes nordestinos que trocam o campo pela construção civil, o filme narra, em forma de reportagem jornalística, a migração nordestina e a forma de vida destas pessoas. Procura, também, questioná-las sobre sua situação e seus direitos, como os problemas de habitação, saneamento básico, saúde e educação.

³⁷ Cf. J.C. BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*, p.175.

COMUNIDADES

| | | | | | |
|------|-----------------------------------|-------------------|-----|-----|----|
| 1968 | ISSEI, NISSEI, SANSEI | ALFREDO STERNHEIM | DOC | 10' | 35 |
| 1971 | COMUNIDADE SCAPIN * | TÂNIA SAVIETTO | DOC | 15' | 16 |
| 1973 | GUARANI * | REGINA JEHÁ | DOC | 14' | 35 |
| 1975 | SÃO CAETANO: IMIGRAÇÃO ITALIANA * | TANIA SAVIETTO | DOC | 17' | 35 |
| 1980 | VENTO CONTRA ** | ADRIANA MATTOSO | DOC | 30' | 16 |
| 1981 | RETRATOS DE HIDEKO * | OLGA FUTEMMA | DOC | 10' | 35 |

ISSEI, NISSEI, SANSEI, (doc.), 1968, 10', 35mm, cor

Dir. e rot. – Alfredo Sternheim / Prod. – Estilo Produções Audiovisuais / Prod. exec. – Plínio Garcia Sanchez / Dir. fot. – Gyula Kolozsvari / Mont. – Glauco Mirko Laurelli / Out. inf.: Mus. – Ibanez Carvalho Filho / Nar. – Paulo Paulista / Ilu. – Valdomiro Reis / Som – Odil Fono Brasil / P.E. - 1968

Sinopse: Documentário sobre as três etapas da imigração japonesa no Brasil : os Isseis (1ª geração), os Nisseis (2ª geração) e os Sanseis (3ª geração); suas contribuições e influências na cultura brasileira, como a introdução de novos tipos de alimentos ao nosso cardápio e a divulgação de esportes como o karatê e o judô; a adaptação desde a chegada dos primeiros imigrantes japoneses até a miscigenação de raças dos Sansei.

COMUNIDADE SCAPIN, ver em “lugares e regiões”

GUARANI, (doc.), 1973, 14', 35mm, cor

Dir. e rot. – Regina Jehá / Dir. fot. – Rodolfo Sanchez / Mont. – Glauco Mirko Laurelli / Out. inf.: Nar. – Paulo Goulart / Assistentes e som direto – Michel Ford, Esmeraldo

Camargo / Colaboração de Pesquisa – Selma Erlich, Mauro Cherobim, Lilia Valle, Herbert Max / P.E. - 1973

Sinopse: Um retrato da população Guarani localizada no litoral norte de São Paulo. O filme destaca os valores, o modo de vida, a organização coletiva destes índios, entre outros aspectos.

SÃO CAETANO: IMIGRAÇÃO ITALIANA, ver em “lugares e regiões”

VENTO CONTRA, (doc.), 1980, 30', 16mm, cor

Dir. e rot. – Adriana Matoso / Prod. – Oca Cinematográfica, SP / Dir. prod. – Francisco

Ramalho Jr. / Dir. fot. – Zetas Malzoni, José C. Freire / Mont. – Helder Titto

Dir. som. – Romeu Quinto / Out. inf.: Câmara adicional – Antônio Carlos Seabra, Eduardo

Poiano / Ass. cam. – Felipe Diviná / Fot. de cena – Ed Viggiani / Colaboração especial –

Nina Almeida Braga / Letreiros – Flávio del Carlo / Edição – Máximo Barro / Ass. edição

– Eliane Silva / Mús. – Milton Nascimento / P.E. -1980

Sinopse: Documentário sobre a luta dos moradores das regiões da praia de Trindade, Laranjeiras e do Sono, próximas a Paraty, no Estado do Rio de Janeiro, para fazerem valer seus direitos de posse sobre a terra que ocupam há 20 anos. Com a construção da rodovia Rio-Santos, que trouxe consigo a especulação imobiliária da região, famílias de pescadores e agricultores se vêem constantemente ameaçados por empresas multinacionais, que os expulsam de suas terras para realizar projetos de desenvolvimento turístico, agro-pecuária para exportação, condomínios fechados e indústrias. Além da luta desigual pela terra, o filme registra as mudanças ocorridas no modo de vida dos moradores locais, e as modificações da paisagem da região de Paraty após a construção da rodovia.

VENTO CONTRA

A LUTA PELA TERRA DE TRINDAD



um filme de
ADRIANA MATTOSO

fotografia
zetas malzoni

som
romeu quinto

produção
oca cinematográfica

comissão de cinema
secretaria de estado da cultura · sociedade de defesa do litoral

DATA:

HORA:

LOCAL:

FOTO FAUSTO LITO GIL EAVES

Cartaz do filme *Vento Contra* de Adriana Mattoso. Fonte: Cinemateca Brasileira.

RETRATOS DE HIDEKO, (doc.), 1981, 10', 35mm, cor

Dir. e rot. – Olga Futemma / Prod. – Tapiri Cinematográfica / Prod. exec. – Renato Tapajós / Dir. fot. – Zetas Malzoni / Ass. dir. – Maria Inês Villares / Mont. – Olga Futemma / Fig. – Luís Arieta / Out. inf.: Baile do Oriental (Sakwe) Prof^a Yoshita Fujima / Maquiagem – Prof. Yoshikoi Fujima / Baile do Moderno – Ivonice Satie / Coreografia – Luís Arieta / P.E. – 1980

Sinopse: Uma abordagem poética sobre a mulher japonesa: a luta pela sobrevivência, o culto às tradições, a adaptação à cidade, à desilusão cultural, o trabalho, a dança e a música.

MULHERES / MINORIAS

| | | | | | |
|------|---|--------------------------------------|-----|-----|----|
| 1978 | É MENINO OU MENINA? | MARÍLIA DE ANDRADE & ELIANE BANDEIRA | DOC | 15' | 16 |
| 1980 | BALZAQUIANAS | MARÍLIA ANDRADE & ELIANE BANDEIRA | FIC | 20' | 16 |
| 1980 | PROFISSÃO TRAVESTI | OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO | DOC | 38' | 16 |
| 1981 | A TERCEIRA IDADE | MARÍLIA ANDRADE & ELIANE BANDEIRA | FIC | 15' | 16 |
| 1981 | MULHERES DA BOCA | CIDA AIDAR & INES CASTILHO | DOC | 22' | 16 |
| 1981 | RETRATOS DE HIDEKO * | OLGA FUTEMMA | DOC | 10' | 35 |
| 1982 | ANA | REGINA CHAMLIAN | DOC | 12' | 16 |
| 1983 | COMO UM OLHAR SEM ROSTO (As presidiárias) | MARIA INÊS VILLARES | DOC | 31' | 16 |
| 1984 | STRIP TEASE | IVO BRANCO | DOC | 13' | 16 |

É MENINO OU MENINA?, (doc.), 1978, 15', 16mm, p&b

Dir. – Marília de Andrade, Eliane Bandeira / Rot. – Marília de Andrade, Carmem Barroso / Dir. fot. – Eduardo Poiano / Dir. som. – Gilberto Caron, Carlos Alberto Pereira / Elenco: Sadi Cabral (part. Especial) / Out. inf.: Supervisão de produção – Rudá de

Andrade / Ass. prod. – André Klotzel / Letreiros – Beth Correia / Mixagem – Walter Rogério / Lab. – Revela / Som - Stopsom / Depoimentos – Dr. Pedro Paulo Monteleone (Ginec. e Obstetrícia), Dra. Carmem Barroso (Psicóloga, orientadora e professora da Escola Criarte) / Colab. – Fundação Carlos Chagas, Fund. Cenaflor, Fund. Cinemateca Brasileira, MIS, NAU (Nacional Artistas Unidos Prod. Cinematográficas) / P.E. - 1977

Sinopse: Apontando os esteriótipos que influenciam e condicionam comportamentos diferentes para meninos e meninas, o filme propõe oportunidades iguais de comportamento, obedecendo apenas às tendências da personalidade de cada criança. Através do registro de cenas do cotidiano e entrevistas com pais, professores, psicólogos o filme tenta refletir sobre essa diferença de comportamento e sobre as expectativas dos pais. Aborda também os condicionamentos sexistas, mesmo antes do nascimento e em toda a fase pré-escolar, que apontam para a reprodução dos papéis sociais nas brincadeiras infantis.

BALZAQUIANAS, (fic.), 1980, 20', 16mm, cor

Dir. e rot. – Eliane Bandeira, Marília de Andrade / Prod. – NAU (Nacional Artistas Unidos Prod. Cinem.) / Dir. prod. – Rogério Corrêa / Dir. fot. e cam. – Eduardo Poiano / Mont. – Rogério Corrêa / Dir. som. – David Pennington / Elenco: Irene Ravache, Cláudio Mamberti, Arnaldo Dias, Hans Ravache, Márcio de Lucca; crianças (Lucas, Cristiana, Mariana, Pedro, Daniela, Juano, Violeta) / Out. inf.: Mus. – “Noturno em Mi bemol”, Chopin; “Quem é?”, Carmem Miranda / Ass. fot. – José Roberto Eliezer / Prêmio – Melhor Ficção na Jornada Brasileira de Curta-metragem de Salvador, 1981 / P.E. - 1980

Sinopse: A partir de entrevistas com mulheres casadas, de 20 a 40 anos, de diversas classes sociais, o filme retrata, com certa ironia, as dificuldades e o lado mesquinho do casamento.

Uma atriz interpreta cinco mulheres diferentes que vivendo situações banais, reproduzem múltiplas facetas de subordinação do papel de boa esposa.

PROFISSÃO TRAVESTI, (doc.), 1980, 38', 16mm, cor

Dir., rot., fot. e mont. – Olívio Tavares de Araújo / Prod. – Ver e Ouvir Prod. Cinematográficas / Dir. prod. – Olívio Tavares de Araújo / Out. inf.: Som direto – Miguel Angelo / Equipe – Milton Dutra Pereira, Gilberto Casagrande, Emanuel Cardoso Correia, Stefan Cintula / Mús. – “Sinal fechado”, Paulinho da Viola; “Highway star”, Deep Purple / Colab. – Idart, Sec. Municipal de Cultura / Prêmio Melhor Curta-metragem e Melhor Direção no Festival de Gramado, 1982 / P.E. - 1980

Sinopse: Uma incursão corajosa na intimidade dos travestis de São Paulo. Em uma sucessão de depoimentos, afloram os aspectos psicológicos, sociológicos e existenciais desses personagens através de imagens que registram seu cotidiano.

A TERCEIRA IDADE, (fic.), 1981, 15', 16mm, cor

Dir. e rot. - Eliane Bandeira, Marília de Andrade / Dir. prod. – José Roberto Sadek / Dir. fot. – José Roberto Eliezer / Mont. – Rogério Corrêa / Dir. som. – David Pennington / Elenco: Suzana Faini, Fátima Camargo, Nilson Villas Boas, Julieta Bárbara, Iessy Hentzschel / Out. inf.: Mus. – Ronaldo Mota, Tragtenberg e Cristina Mota / Co-patrocínio – Fund. Ford / Ass. Prod. – Nilson Villas Boas / Ass. fot. – Lúcio Flávio Pinheiro / Letreiros – Beth Corrêa / Lab. – Líder / Som – Intersom, Álamo / P.E. - 1981

Sinopse: O filme aborda o cotidiano e o imaginário de uma mulher madura diante da solidão e da passagem do tempo, seu medo de envelhecer, suas vontades e suas angústias.

MULHERES DA BOCA, (doc.), 1981, 22', 16mm, cor

Dir. e rot. – Cida Aidar, Inês Castilho / Prod. – Tatu Filmes, SP / Dir. prod. – Wagner Carvalho / Dir. fot. – Chico Botelho / Ass. dir. – Mário Masetti / Mont. – Sarah Yakni, Vânia Debs / Dir. som. – Walter Rogério / Elenco: Rosa Negra, Walder Laurentis, Rosilda Mathias, Flávia Castro e Castro, Goffredo Telles Neto; participações especiais: Quinzinho, Paulinho Treme Terra / Out. inf.: Mus. – Nelson Mello / Pesquisa financiada pela Fundação Carlos Chagas / Co-produção – Embrafilme / Ass. som. – Márcia Vicente / Continuidade – Jacira V. de Melo / Pesquisa e roteiro – Cida Aidar, Inês Castilho, Jacira V. de Melo, Márcia Vicente, Sarah Feldman, Sarah Yakni / Ass. cam. – Sarah Yakni / Eletrecista – Guido José da Silva / Ass. elet. – Marcelo da Silva / Foto de cena – Wagner Carvalho / Letreiros – Sarah Feldmam / Sons ritmos e vozes – Trab. Em grupo com Nelson Mello / Ass. Prod. – Sarah Feldmam / Prod. de campo – Satã / Lab. – Líder / Som – Álamo / Prêmio Melhor Filme (Júri Popular) Jornada Brasileira de Curta-metragem Salvador; música original: “Só quero água”, Nelson Mello / P.E. -1981

Sinopse: Na Boca do Lixo, “quadrilátero do pecado”, centro de São Paulo, concentra-se a prostituição e a marginalidade. Ali, durante o dia, trabalha-se na produção em série de pornochanchadas. A noite outro cenário toma conta do lugar: prostitutas e seus exploradores, jogadores, malandros, cafetinas e a malha corrupta que garante a impunidade dos que vivem do lenocínio. Entre vários depoimentos destaca-se o de Quinzinho, conhecido como o “O Rei da Boca”.

RETRATOS DE HIDEKO, ver em “comunidades”



Mulheres da Boca



direção : Cida Aidar
Inês Castilho

pesquisa e roteiro : Cida Aidar · Inês Castilho · Jacira V. de Melo · Marcia Vicente · Sarah Feldman · Sarah Yakhni
fotografia/câmera : Chico Botelho **som direto :** Walter Rogério **montagem :** Sarah Yakhni · Vânia Debs
produção : Satã · Wagner Carvalho

Cartaz do filme *Mulheres da Boca* de Cida Aidar e Inês Castilho. Fonte: Cinemateca Brasileira.

ANA, (doc.), 1982, 12', 16mm, cor

Dir. – Regina Chamlian / Rot. – Regina Chamlian, Joel Yamaji, Maria Cristina Amaral / Prod. Foca Filmes / Dir. prod. – Uli Bruhn / Dir. fot. – Maria Cristina Amaral / Ass. dir. – Joel Yamaji / Mont. – Joel Yamaji, Maria Cristina Amaral / Dir. som. – Carlos A. Gordon / Out. inf.: Ass. Prod. – Maria Cecília Iódice, Carlos A. Nacimbene / Ass. cam. – Kátia Coelho / Letreiros - Carlos A. Gordon / Mus. – “Emoções”, Roberto Carlos; “Sugar carre fields forever” (Caetano Veloso), canta Edith Oliveira; “Natural mistc”, Bob Marley; “Saudades do Brasil”, Tom Jobim; “To say goodbye”(E. Lobo, T. Netto, L. Hall), canta Sarah Vaughan / Agradecimentos especiais – Helena Alexandrino / P.E. - 1982

Sinopse: Perfil humano e depoimento da artista plástica Ana Moysés, que reside em Embú, cidade das artes, em São Paulo, narrando suas visões de mundo.

COMO UM OLHAR SEM ROSTO (As presidiárias), (doc.), 1983, 31', 16mm, cor

Dir. – Maria Inês Villares / Rot. – Maria Inês Villares, Olga Futemma / Prod. – Tapiri Cinematográfica / Prod. exec. – Renato Tapajós / Dir. fot. e cam. – Zetas Malzoni / Ass. dir. – Olga Futemma / Mont. – Olga Futemma, Beth Ganymedes / Dir. som. – Francisco Cocca / Out. inf.: Prod. – Billy Menzi, Beth Ganymedes / Ass. cam. e still – Roberto Santos Filho / Mont. negativo – Benê / Lab. – Líder / Som – Álamo / P.E. - 1982

Sinopse: Documentário sobre a Penitenciária Feminina do Estado de São Paulo em que numa segunda fase do cumprimento da pena adota-se o regime semi-aberto de prisão visando a um processo de reintegração das detentas à sociedade, ainda de forma tutelada. Entrevistas com a diretora e a assistente social do presídio que colocam os objetivos e as limitações da proposta. Registro do cotidiano das presidiárias: os cursos oferecidos pelo presídio, o trabalho, o lazer, o ócio, as relações afetivas. Em seus depoimentos as

presidiárias expõem seus delitos, seus problemas e aspirações, fazendo aflorar as contradições de uma sociedade que as marginaliza, mesmo após o cumprimento integral da pena.

STRIP TEASE, (doc.), 1984, 13', 16mm, cor

Dir. – Ivo Branco / Rot. – Ivo Branco, Eliane Dias Alves / Prod. – Etecetera Cine & Video / Prod. exec. – Isabel Scisi, Jurema Carvalho, Telso Freire, Rebeca Mc. Mello / Dir. fot. – Antônio Meliandi, José Roberto Sadek / Mont. – Roberto Leme / Dir. som. – Guga Bandeira, Tide Borges, Plínio Veras / Elenco: Mara Luanda, Cristina Cristal, Cássia, Dioá, Willian, Néia / Out. inf.: P.E. - 1984

Sinopse: Realidade, fantasia, voyerismo, perversão e sedução nos espetáculos de “strip tease” apresentados nos cinemas da Boca do Lixo, região central de São Paulo.

CINEMA

| | | | | | |
|------|--|-----------------------------------|-----|-----|----|
| 1972 | UM DRAMA CAIPIRA DEDICADO A CAIO SCHEIBY | CARLOS ROBERTO SOUZA & JOSÉ MOTTA | DOC | 27' | 35 |
| 1980 | A VOZ DO BRASIL | WALTER L. ROGÉRIO | DOC | 29' | 16 |
| 1980 | FOGO FÁTUO | GOFFREDO TELLES NETO | DOC | 12' | 16 |
| 1980 | PAULO EMÍLIO * | RICARDO DIAS | DOC | 20' | 35 |
| 1982 | A BOCA DO CINEMA PAULISTA | ANTONIO F. SOUZA | DOC | 12' | 35 |

UM DRAMA CAIPIRA DEDICADO A CAIO SCHEIBY, (doc.), 1972, 27', 35mm, p&b

Dir. e rot. – Carlos Roberto de Souza, José Motta / Dir. fot. – Washington Racy, Isabel Gouveia, Marcos Maia / Out. inf.: Nar. – Felipe Ricci, Ângelo Fortes, Tomaz de Tullio,

João Rodrigues Serra, Ricardo Zaratini, Aladino Selmi / Mont. negativo – Benedito Oliveira / Lab. – Rex / Som – Odil / P.E. - 1972

Sinopse: Documentário sobre o Ciclo Cinematográfico de Campinas da década de 20 com depoimentos de seus realizadores. Trechos dos filmes “João da Mata” e a “Carne”, pertencentes a este ciclo.

A VOZ DO BRASIL, (doc.), 1980, 29', 16mm, p&b e cor

Dir., rot. e prod. – Walter Luiz Rogério / Prod. exec. – Nilson Villas Boas / Dir. prod. – Rubens Xavier / Dir. fot. – Pedro Farkas / Mont. – Reinaldo Volpato / Dir. som. – Romeu Quinto, Augusto Sevá / Elenco: Luiz Alberto Pereira, Solange Oliveira, Luan Villas Boas, Clodomiro Bacelar, Júlio Colasso, Alberto Luiz dos Santos. Part. Esp.: Primo Carbonari, Rogério Sganzerla, Giba Vasconcelos, Jairo Ferreira, Zé do Caixão, Inês Ladeira / Out. inf.: Ass. prod. – Rita Volpato / Prêmio “Glauber Rocha” da Jornada Bras. de Curta-metragem de Salvador, 1981 / Arte – Tião Maria / Ass. arte – Francisco Borges, Marly Marcel, Chico José / Letreiros – Sônia Salzstein – Processamento – Revela, Lider / Som - Álamo, Intersom, Gira Filmes / P.E. - 1980

Sinopse: Inventário estético, econômico e existencial do cinema brasileiro em geral e paulista em particular. Elementos documentais e ficcionais, depoimentos de cineastas, cenas de situações de sonorização cinematográfica (dublagem e mixagem), numa colagem de técnicas, gêneros e estilos heterogêneos. Pesquisas audiovisuais num espetáculo sobre a luz e o som no cinema.

FOGO FÁTUA, (doc.), 1980, 12', 16mm, cor

Dir. e rot. – Goffredo Telles Neto / Prod. – Gira Filmes / Prod. exec. – Goffredo Telles Neto / Dir. prod. – Nilson Villas Boas / Dir. fot. – Chico Botelho / Mont. – Isa Castro / Dir. som. – Walter Rogério / Out. inf.: Ass. fot. – José Roberto Eliezer / Elenco (partic.) – Mário Schenberg / P.E. – 1980

Sinopse: Histórias, delírios e reflexões de José Mojica Marins. Neste percurso fala sobre o cinema brasileiro e como se tornou cineasta. Mário Schenberg faz uma aproximação entre o personagem Zé do Caixão e o realismo fantástico da literatura brasileira e latina.

PAULO EMÍLIO, ver em “personalidades”

A BOCA DO CINEMA PAULISTA, (doc.), 1982, 12', 35mm, cor

Dir. – Antônio F. de Souza / Rot. – Antônio F. de Souza, Ozualdo Candeias / Dir. prod. – Jairo Ferreira / Dir. fot. e cam. – Ozualdo Candeias / Dir. som. – Pedro Luís Nobile / Out. inf.: Nar. – Wilson Sampaio / Fotos – O.R.C., Cinemateca Brasileira / Ass. – Franco Lino / Letreiros – Milton Costa / Lab. – Revela Filmes / P.E. - 1982

Sinopse: Registro das origens do cinema paulista, sobretudo da equipe de fundadores da Boca do Lixo do cinema e os seus realizadores posteriores, responsáveis pela metade da produção independente brasileira de filmes de longa-metragem. A história da fundação da ATACESP, primeira associação de técnicos e atores de cinema em 1956, transformada depois em um sindicato, e do INC (Instituto Nacional do Cinema). Cenas dos bares da Rua do Triunfo, ponto de encontro de realizadores, pesquisadores, técnicos de cinema, atores e jornalistas ligados à “Boca”, narradas através de fotografias e depoimentos.

MEIO AMBIENTE

| | | | | | |
|------|------------------------------|---|-----|-----|----|
| 1980 | VENTO CONTRA *** | ADRIANA MATTOSO | DOC | 30' | 16 |
| 1982 | RENOVO | RENATO NEIVA MOREIRA & FAUSTO PIRES CAMPOS | DOC | 15' | 16 |
| 1983 | PANTANAL: A ÚLTIMA FRONTEIRA | RÉGINA JEHÁ | DOC | 11' | 16 |

VENTO CONTRA, ver em “comunidades”

RENOVO, (doc.), 1982, 15', 16mm, cor

Dir. e rot. – Renato Neiva Moreira, Fausto Pires Campos / Prod. – Barca Filmes SP, Rogério Corrêa, Wilson Barros, Antônio C. D'Ávila / Dir. fot. – Joel La Laina, Antônio C. D'Ávila / Mont. – Wilson Barros / Dir. som. – Marian Van de Ven / Out. inf.: Mus. – Cristina Rocha Moreira / Nar. – Ana Jover / Dir. artística – Judith Zanuarte Cortezão / Animação e arte – José Roberto Sadek / Patrocínio – Sec. Obras do Meio Ambiente, Sec. Agricultura e Abastecimento, Sec. Especial do Meio Ambiente / Prêmios – Menção Honrosa, XI Jornada Brasileira Curta-metragem de Salvador; Melhor Fotografia (Antônio Carlos D'Ávila), Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1982 /P.E. - 1981

Sinopse: Documentário filmado no parque estadual da Ilha do Cardoso, reserva ecológica e região de passagem e abrigo para várias espécies de peixes e aves marinhas. Analisando a formação de florestas e mangues, o filme descobre o delicado equilíbrio de uma longa cadeia de vida, morte e renovação que faz deste lugar um dos maiores criadouros naturais de vida animal do mundo.

PANTANAL: A ÚLTIMA FRONTEIRA, (doc.), 1983, 11', 16mm, cor

Dir. e rot. – Regina Jehá / Prod. – Lauper Filmes Ltda / Dir. fot. – André Palluch / Out. inf.: Mus. – Naná Vasconcelos / Desenhos – Sepp Baendereck / Estúdios – Lynx Film / P.E. - 1982

Sinopse: Documentário sobre a região do Pantanal matogrossense, um dos últimos refúgios da vida silvestre do planeta. O filme aborda ciclo da vida, da flora e da fauna, onde cada espécie tem seu o papel na manutenção do equilíbrio ecológico. A quebra desta harmonia com a perseguição de animais por caçadores e comerciantes, pode trazer a extinção de diversas espécies raras.

EDUCAÇÃO

| | | | | | |
|------|-----------------|--------------------|-----|-----|----|
| 1972 | TEATRO EDUCAÇÃO | JAN KOUBELA | DOC | 10' | 35 |
| 1982 | PROLEGÓMENOS | JOSÉ ROBERTO SADEK | DOC | 8' | 35 |

TEATRO EDUCAÇÃO, (doc.), 1972, 10', 35mm, cor

Dir. – Jan Koudela / Rot. – Ingrid Dormien / Dir. fot. – Marcos Maia, Gabriel Bonduki, Chico Botelho, Ella Botelho / Mont. – Dora Mourão / Dir. som. – Gall / Out. inf.: Apresentação – Diogo Peñuela Cañizal / Orietação pedagógica – Maria Alice Vergueiro / Lab. – Rex / Som - Álamo, AIC / P.E. - 1972

Sinopse: Este documentário focaliza a importância das atividades criativas, principalmente o teatro, no desenvolvimento psicológico das crianças. Os jogos dramáticos, que trazem a experiência do dia a dia, buscam o desenvolvimento da sensibilidade e da criatividade infantil.

PROLEGÔMENOS, (doc.), 1982, 8', 35mm, cor

Dir. e rot. – José Roberto Sadek / Prod. – Wilson Barros / Dir. fot. – Joel La Laina / Mont. – Renato Neiva Moreira / Out. inf.: Mus. – Hélio Ziskind / Part. Especial – Paula Lopes de Oliveira, Feres Khoury / Aux. Pesquisa – Lilian Sadek / Voz – Ná Ozzeti / Especialmente convidados – Klee, Miró, Picasso, Warhol / P.E. - 1981

Sinopse: Filme sobre a arte infantil. Compara os vários processos de criação de adultos e crianças, e também os procedimentos artísticos dos alunos das escolas tradicionais com os das escolas experimentais. Ao som da música (não há diálogos) o filme entra no universo infantil intercalando as obras das crianças com a dos grandes mestres, como Miró e Picasso, entre outros.

MÚSICA

| | | | | | |
|------|---|--------------------------------------|-----|-----|----|
| 1981 | CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DR. CARLOS DE CAMPOS DE TATUÍ * | JAIME CAMARGO | DOC | 10' | 35 |
| 1982 | ECOS URBANOS | NILSON VILLAS BOAS & MARIA RITA KEHL | DOC | 35' | 16 |
| 1982 | HERMETO CAMPEÃO * | THOMAZ FARKAS | DOC | 45' | 16 |

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DR. CARLOS DE CAMPOS DE TATUÍ, (doc.), 1981, 10', 35mm, cor

Dir. e rot. – Jaime Camargo / Prod. – J. M. Milan Filmes Ltda. / Dir. fot. – A. J. Moreiras / Mont. – Gilberto Wagner / Out. inf.: Lab. – Revela / Som – Odil / P.E. - 1981

Sinopse: Alguns alunos do conservatório de Tatuí dão depoimentos sobre a música, suas vidas, suas atividades, seus instrumentos e sobre o conservatório

ECOS URBANOS, (doc.), 1982, 35', 16mm, cor

Dir. – Nilson Villas Boas, Maria Rita Kehl / Rot. – Nilson V. Boas, Maria R. Kehl / Prod. – Gira Filmes / Prod. exec. – Isa Castro, Marta Assolini, Ricardo Dias / Dir. fot. – Pedro Farkas / Mont. – Augusto Sevá / Dir. som. – Romeu Quinto, Walter Rogério / Elenco: Laerte Sarrumor, Maurício Kubrusly, Adélia Issa, Arrigo Barnabé, Barros Freire, Biafra, Hélio Ziskind, Ismael Ivo, Lídia Goldeistein, Luiz Alberto Pereira, Mário Masetti, Sérgio Gama, Silvia Ocouane, Tetê Espíndola, Wilson Souto Jr., Língua de Trapo. Premê / Part. Especial – Cláudio Mamberti, Manfredo Bahia / Figuração – Carlos K., Erasmo Carvalho, Jorge Batista, Marisa Juarez / Out. inf.: Mus. – “Pássaros na Garganta”, Tetê Espíndola e Carlos Rennó; “Mirante”, Arrigo Barnabé e Carlos Rennó; “Flor de Plástico Incinerada”, Lelo Nazário; “Solo para Ismael Ivo”, Caíto Marcondes; “Secretária Eletrônica”, Paulo Barnabé, Eliete Negreiros, Jean Trad; “Clara Crocodilo”, Arrigo Barnabé; “Canção Bonita”, Luiz Tatit; “Pro bem da cidade”, Luiz Tatit; “Quem ama não mata”, Laerte Sarrumor; “Zuleica e Gaspar”, Biafra / Prod. campo, maquiagem, letreiros – Tião Maria / Ass. fot. – Kátia Coelho, Roberto Santos Filho / Eletrecista – Joca, Souzinha / Still – José Roberto Sadek / Fot. Adicional – José Roberto Eliezer / Som direto adicional – Augusto Sevá, Tide Borges / Tec. Som em estúdio – Hans Ludvig, Reinaldo Maziero / Para - Luiz Carlos Vasconcelos / P.E. -1982

Sinopse: A música alternativa como ponto de referência do universo urbano paulista. O filme relata a trajetória dos músicos independentes na busca de reconhecimento de seus trabalhos.

HERMETO CAMPEÃO, ver em “personalidades”

HISTÓRICOS

| | | | | | |
|------|--|---------------------|-----|-----|----|
| 1968 | INDÚSTRIA | ANA CAROLINA | DOC | 12' | 35 |
| 1971 | SÃO PAULO DO CAFÉ À INDÚSTRIA | WALTER LUIZ ROGÉRIO | DOC | 15' | 35 |
| 1977 | OS QUEIXADAS | ROGÉRIO CORRÊA | DOC | 36' | 16 |
| 1978 | 32 x 78 (A respeito do Movimento Constitucionalista de 1932) | NUNO C. ABREU | DOC | 30' | 35 |
| 1981 | MOMENTOS DECISIVOS | TIRIRICA FILHO | DOC | 10' | 35 |

INDÚSTRIA, (doc.), 1968, 12', 35mm, p&b

Dir. – Ana Carolina Teixeira Soares / Rot. – Ana Carolina T. Soares, Paula Rufino / Prod. – Magisom, Criasom / Dir. fot. – Peter Overbeck / Mont. – Franklin Pereira / Dir. som. – Vera Cruz / Out. inf.: P.E. - 1968

Sinopse: Documentário que aborda através de metáforas o desenvolvimento industrial no Brasil. Com um tom irônico, apresenta a tentativa de construção de uma indústria nacional e, logo depois, a invasão de capitais estrangeiros.³⁸

SÃO PAULO DO CAFÉ À INDÚSTRIA, (doc.), 1971, 15', 35mm, p&b

Dir. – Walter Luís Rogério / Rot. – Ricardo Maranhão, Walter Luís Rogério / Prod. – Walter Luís Rogério / Dir. fot. – Ruth Toledo, Plácido Campos Jr., Aloysio Raulino / Mont. – Roman Stulbach / Out. inf.: Mus. – José Miguel Wisnik, José Ramos Tinhorão / Ani. – Walter Ono / Op. animógrafo – Alexandre B. dos Santos, Gaspar Soares Neto / Lab. – Rex

³⁸ Cf. J.C. BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*, p. 85

/ Som – Odil / Colab. – MIS, ECA-USP, Silvia R. Bahiense Naves / P.E. -1970 Sinopse: Por meio de imagens de arquivo, o filme faz um relato histórico do desenvolvimento industrial da cidade de São Paulo; mostra que as raízes da indústria e da modernização urbana estão ligadas à prosperidade cafeeira do Planalto Paulista, cujos efeitos refletiram-se na paisagem urbana e cultural³⁹.

OS QUEIXADAS, (doc.), 1977, 36', 16mm, cor

Dir. e rot. – Rogério Corrêa / Dir. prod. – Eliane Bandeira / Dir. fot. – Pedro Farkas / Mont. – Eduardo Leone / Dir. som. – Ubirajara Castro / Out. inf.: Mus. – Arrigo Barnabé / Ass. cam. – Eduardo Poiano / Ass. mont. – Renato Moreira / Discurso da “Marcha da Família” – Mirtes Mesquita / Percussão – Paulo Barnabé / Letreiros – Elizabeth Corrêa / Consultores para a história do movimento operário de Perus – João Breno Pinto, Mário Carvalho de Jesus / [Seqüência de posse da Diretoria do sindicato: Fot. e cam. – André Klotzel / Som direto – Eliane Bandeira / Mont. – Sérgio Segale / mús. – “Paris Belfort”, J. Farigoul; “Aída”, Verdi] / Lab. – Revela / Som – Stopsom / Mix. – Walter L. Rogério / Trucagem – Interlab / P.E. - 1977

Sinopse: Queixada é um animal de pequeno porte que quando se sente ameaçado, junta-se em bando, bate o queixo e enfrenta o caçador. Por este nome foram designados os operários de uma fábrica de cimento do bairro de Perus, de propriedade de J. J. Abdala, que realizaram várias greves durante a década de 1950 e 60. A mais importante delas ocorreu em 1962, com duração de três meses, originando um processo trabalhista que só chegou ao fim sete anos mais tarde, quando a justiça exigiu a reintegração dos demitidos. Os

³⁹ Cf. Carlos R.R. de SOUZA, **O filme curto**, p.111, v.2.

queixadas retrata todo o processo vivido por aqueles operários, e são os próprios personagens dos acontecimentos reais que encenam, em 1977, os principais momentos deste documentário, com a colaboração dos operários da fábrica de Perus, dos moradores de Perus e do município Cajamar.⁴⁰

32 x 78 (A Respeito do Movimento Constitucionalista de 1932), (doc.), 1978, 30', 35mm, p&b

Dir. e rot. – Nuno César Abreu / Prod. exec. – Márcia Marília / Dir. fot. – José Roberto Eliezer / A. C. D'Ávila / Mont. – Nuno C. Abreu / Dir. som. – Renato Boergen / Elenco: Adilson Barros, Antônio Chaves, Márcia Tadeu, Paulo Betti, Reinaldo Santiago, Walter Loo Gregório (do centro de Teatro da Unicamp) / Out. inf.: Adaptação de trechos de “A heróica pancada” de Carlos Queiroz Telles, baseado em pesquisa realizada pelo grupo de teatro da cidade de Santo André, SP, em 1973 / Vozes radiofônicas – Celso Nunes, Jacó Pereira / Entrevistados – Adraiana P. de Andrade, Elias Oliveira, Francisco Belegarde Filho, Graci Pinto Ferraz, Herman de Moraes Barros, José Lima e Sra., José Pimentel, Paulo Duarte, Vicente Leporace, Zeferino Vaz / P.E. - 1977

Sinopse: Narração sobre o movimento constitucionalista de 1932, baseada em entrevistas, filmes, fotos de época, e em uma peça teatral. À luz da memória, da crítica e do espetáculo, o filme procura perceber os vários níveis de significação e o papel deste acontecimento na história paulista e no processo mais amplo de transformações da sociedade brasileira.

⁴⁰ Cf. J.C. BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*, p.155.

MOMENTOS DECISIVOS, (doc.), 1981, 10', 35mm, cor

Dir. – Tiririca Filho / Rot. – Ricardo Duarte, Tiririca Filho / Prod. – Fiza Produções Cinematográficas / Dir. fot. – Oswaldo de Oliveira / Mont. – Gilbertinho / Out. inf.: Diálogos - Olga Maria / Ass. cam. – Franca / Ilu. – Maurício Terra, Pedro Flávio Faria / Lab. – Revela / Som – Álamo / P.E. - 1981

Sinopse: Documentário sobre a Inconfidência Mineira. Através de uma narrativa diferenciada, o filme apresenta vozes e sons enquanto mostra imagens que enfocam os locais onde os fatos ocorreram: a chácara do Cel. Francisco de Paula, a casa do Visconde de Barbacena, a cadeia Pública, a cidade de Vila Rica, hoje Ouro Preto. O filme aborda momentos da Inconfidência: a reunião do inconfidentes, a traição de Joaquim Silvério dos Reis, o julgamento dos envolvidos com a condenação e morte de Tiradentes.

POLÍTICOS

| | | | | | |
|------|----------------------------------|---|-----|-----|----|
| 1970 | A CONQUISTA DOS DIREITOS HUMANOS | MARIA CATARINA ROCHA | DOC | 10' | 35 |
| 1973 | GUARANI * | REGINA JEHÁ | DOC | 14' | 35 |
| 1977 | NO AR | JORGE BOUQUET | DOC | 25' | 16 |
| 1979 | VILA MISSIONÁRIA * | WAGNER CARVALHO | DOC | 20' | 16 |
| 1980 | VENTO CONTRA ** | ADRIANA MATTOSO | DOC | 30' | 16 |
| 1982 | EH PAGU, EH? ** | IVO BRANCO | DOC | 17' | 35 |
| 1984 | NADA SERÁ COMO ANTES, NADA? | RENATO TAPAJÓS | DOC | 43' | 16 |
| 1984 | VIANINHA * | JORGE ACHOA & GILMAR GUEDES CANDEIAS | DOC | 25' | 16 |

A CONQUISTA DOS DIREITOS HUMANOS, (doc.), 1970, 10', 35mm, p&b

Dir. e rot. – Maria Catarina Rocha / Prod. – Estilo Produções Audiovisuais / Prod. exec. – Maria H. de Castro / Mont. – Plínio G. Sanchez / Out. inf.: Nar. – Fábio Perez / Animografia – Rubens Marques, Everalino de Jesus / Lab. – Rex / P.E. - 1970

Sinopse: A evolução dos direitos humanos desde os primórdios da civilização. A partir de exemplos históricos (China, Índia, Grécia, Roma) o filme apresenta valores destas culturas como justiça e respeito. A invenção da imprensa no séc. XV, a independência da América, a abolição da escravidão no Brasil, eleições, voto, luta do proletariado e a “Carta dos Direitos Humanos”, e outros episódios históricos de reivindicações são mostrados no filme. Uma seqüência, no mínimo curiosa, do filme indica que na época da descoberta dos novos mundos a punição era vista como exemplo de liberdade.

GUARANI, ver em “comunidades”

NO AR, (doc.), 1977, 25', 16mm, cor

Dir. e rot. – Jorge Bouquet / Prod. – Iara Nóbrega / Dir. fot. – Aloysio Raulino, Jorge Bouquet / Mont. – Jorge Bouquet, Clodomiro Bacellar / Dir. som. – Clodomiro Bacellar, Walter L. Rogério, Mara Masetti / Out. inf.: P.E. - 1977

Sinopse: Documentário que traça um panorama da televisão no Brasil durante a vigência da Lei Falcão, que censurava a propaganda eleitoral pela televisão. Apresenta trechos de programas gravados em estúdios e em auditórios; atitudes de telespectadores diante da programação; cenas de filmes e novelas da época; depoimento do deputado Alberto Goldman sobre a lei Falcão e a censura às diversões públicas; programa de rádio com candidatos à eleição, entre eles Paulo Maluf; depoimento do então ministro Calmon de Sá

no 3º Congresso de Propaganda; discussão sobre a Lei Falcão; programa do Bolinha; show do Sidney Magal; boicote a uma reunião de Amigos de Bairro; depoimento de Ulisses Guimarães. O filme reflete o espaço e a importância da mídia eletrônica, sobretudo da televisão.

VILA MISSIONÁRIA, ver em “lugares e regiões”

VENTO CONTRA, ver em “comunidades”

EH PAGU, EH!, ver em “personalidades”

NADA SERÁ COMO ANTES, NADA?, (doc.), 1984, 43', 16mm, cor

Dir. e rot. – Renato Tapajós / Prod. – Tapiri / Dir. Prod. – Áurea Gil / Dir. fot. e cam. – César Charlone, Zetas Malzoni, Aloysio Raulino, Hugo Kovensky / Mont. – Maria Inês Villares / Dir. som. e som direto – Roberto Gervitz, Marian Van de Ven / Part. Cida Moreira, Gonzaguinha / Out. inf.: Ass. mont. – Willen Alves Dias, Beth Ganymedes / Mix. – Carlinhos / Letreiros – Carlos Frucai, Sandro Solsona / Lab. – Líder / Som - Álamo / P.E. - 1983

Sinopse: Documentário sobre as eleições de 1982 e diversos movimentos populares. Coloca em discussão a permanência e a validade do sonho político que começou em 1968 com seus reflexos na prática de hoje e o papel e a importância de um cinema político brasileiro (os documentários em 16mm) em relação a estes fatos.

VIANINHA, ver em “personalidades”

CULTURAIS

| | | | | | |
|------|---|--------------------------------|------|-----|----|
| 1968 | A FESTA DO DIVINO | JOSÉ SEBASTIÃO DE SOUZA | DOC | 10' | 35 |
| 1968 | A SEMANA DE ARTE MODERNA * | JOSÉ RUBENS SIQUEIRA | DOC. | 10' | 16 |
| 1970 | ARRASTA A BANDEIRA COLORIDA * | ALOYSIO RAULINO & LUNA ALKALAY | DOC | 11' | 35 |
| 1981 | CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DR. CARLOS DE CAMPOS DE TATUI * | JAIME CAMARGO | DOC | 10' | 35 |

A FESTA DO DIVINO, (doc.), 1968, 10', 35mm, p&b

Dir. e rot. – José Sebastião de Souza / Prod. – Lauper Filmes / Dir. prod. – Enzo Barone / Dir. fot. – Cláudio Portioli / Mont. – Glauco Mirko Laurelli / Out. inf.: Nar. – John Herbert / Texto - Afonso de Souza / Ass. mont. – Jovita / Lab. – Rex / Som – Odil / P.E. - 1968

Sinopse: O filme apresenta a Festa do Divino que é realizada anualmente no dia 29 de julho na cidade de Nazaré Paulista – SP, em homenagem ao Divino Espírito Santo e a São Lázaro. A cidade recebe centenas de pessoas vindas da área rural da região, comerciantes, grupos folclóricos do nordeste e de Minas Gerais. A festa é um misto de catolicismo e misticismo, que engloba várias crenças e muitas atividades: procissão, banda de música, palhaço, tourada, leilão de gado, danças como congada e moçambique, músicos, fogos de artifício e barraquinhas comerciais. Bois são abatidos e distribuídos às pessoas.

A SEMANA DE ARTE MODERNA, (doc.), 1968, 10', 16mm, p&b e cor

Dir. – José Rubens Siqueira / Dir. fot. – Jorge Bodansky / Mont. – Jovita P. Dias / Out. inf.: Foto fixa – Ruth Toledo / Animografia – Tellstar / Org. de pesquisa – Maria Helena Grembecki / Vozes – Yara Amaral, Jonas Block, Rodrigo Santiago, Golgard Gurgel

Aranha, Almir Amorim / Lab. – Rex / Som – Odil / Em memória de: Manoel Bandeira, Raimundo Corrêa, Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho, H. Villa-Lobos, Victor Brecheret, E. Di Cavalcante, Anita Malfati, V. do Rego Monteiro, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia / P.E. – 1968

Sinopse: Documentário abordando a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, com depoimentos de alguns dos participantes.

ARRASTA A BANDEIRA COLORIDA, (doc.), 1970, 11', 35mm, p&b

Dir., rot., prod., dir. fot. e mont. – Aloysio Raulino, Luna Alkalay / Out. inf.: Ani. – Marcello Tassara / Op. animógrafo – Alexandre do Santos / Estúdios (de animação) – Magisom / Som – Odil / Colaborador – José Ramos Tinhorão / P.E. – 1970

Sinopse: Cenas de carnaval de rua, escolas de samba, passistas, porta-estandartes, blocos, arquibancadas e assistentes. Cenas mudas apresentando pessoas cansadas ou dançando. O filme é quase todo feito em animografia e tem como trilha sonora músicas de carnaval antigo, como “Abre alas” e “O teu cabelo não nega”.

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DR. CARLOS DE CAMPOS DE TATUÍ, ver em “música”

ANIMAÇÃO

| | | | | | |
|------|----------------------------------|--|---------|--------|----|
| 1970 | STEINBERG * | MARCELO TASSARA, MARJORIE BRAUN, ROMAN STULBACH | ANI. | 10' | 35 |
| 1982 | O REI NÃO SABIA DE NADA | WALTER HNOKE ONO | ANI | 5'30'' | 16 |
| 1982 | TZUBRA TZUMA | FLAVIO DEL CARLO | ANI | 13' | 35 |
| 1983 | UM MINUTO PARA MEIA-NOITE | FLAVIO DEL CARLO | DOC/ANI | 40' | 16 |
| 1984 | ANTES DO GALO CANTAR | BRUNO DE ANDRÉ | ANI | 13' | 35 |
| 1984 | O FILME DO MASP (The Masp Movie) | HAMILTON ZINI JR. | ANI | 9' | 35 |

STEINBERG, ver em “personalidades”

O REI NÃO SABIA DE NADA, (ani.), 1982, 5'30'', 16mm, cor

Dir. e prod. – Walter Hnoke Ono / Rot. – Walter H. Ono (baseado na obra original de Ruth Rocha, “O rei que não sabia de nada”) / Out. inf.: P.E. - 1982

Sinopse: Desenho animado baseado na obra homônima original de Ruth Rocha. A cópia disponível no MIS está sem som.

TZUBRA TZUMA, (ani.), 1982, 13', 35mm, cor

Dir. e rot. – Flávio del Carlo / Prod. – Lua Filmes, SP / Dir. fot. – Cristina Amaral / Mont. – Máximo Barro / Elenco: Ator especialmente convidado – Flávio de Souza / Out. inf.: Rio Cine Festival (agosto, 1985); Prêmio Melhor Filme, Fest. Gramado, 1983; Prêmio Animação (Troféu de Bronze), Fest. Internacional Curta-metragem, Múrcia, Espanha, 1983 / P.E. - 1981

Sinopse: Desenho animado de ficção científica que tenta refletir sobre o destino da humanidade. Um alerta contra a corrida armamentista. Narra a viagem de um casal de

astronautas numa nave-pássaro que cruza corpos celestes simbólicos, é sugada por um buraco negro, sai do outro lado do universo e pousa no planeta Bitinique.

UM MINUTO PARA MEIA-NOITE, (doc./ani.), 1983, 40', 16mm, cor

Dir. – Flávio del Carlo / Rot. – Dagomir Marquezi, Flávio del Carlo / Prod. – Lua Filmes, Embrafilme / Prod. exec. – Flávio del Carlo / Dir. prod. – Andréa Merkel / Dir. fot. – Roberto Santos Filho, Luciana Francesco / Ass. dir. – Ana Maria Abreu / Mont. – Flávio del Carlo, Máximo Barro / Ceno. – Flávio del Carlo / Dir. som. e som direto – Walter L. Rogério / Fig. – Flávio del Carlo / Elenco: Flávio de Souza, Mira Haar, Décio Marquezi, André Oliveira, Lu Gomes, Fernando Hamburger / Out. inf.: Ass. – Paulo Mendes da Rocha, Patrícia Pascali / Trilha sonora - Dagomir Marquezi / Mus. – tema “Guerra”, Fernando Moraes; tema “Professor”, Guilherme Canaes / Programação visual e trucagem – Flávio del Carlo / Trechos didáticos em desenho animado e table-top, desenhos, animação e arte final – Flávio del Carlo / Ani. computador – Paulo Mietto, Fábio Iacononi / Texto – Dagomir Marquezi / Nar. – Pyr Marcondes, Cláudio Poles / Eletr. – Plínio Baptista / Prêmios – Melhor Filme Documentário-experimental, Jornada de Curta da Bahia, 1984; Melhor Curta do Ano, Federação de Cineclubes, RJ, 1985 / P.E. - 1983

Sinopse: Primeiro documentário brasileiro sobre a guerra nuclear. Através de uma colagem de técnicas, demonstra os princípios da energia nuclear e sua utilização militar. Ficção sobre a construção da bomba, satiriza os velhos filmes de cientistas maluco. Seqüências em animação e em table-top, entrevistas com populares e especialistas, e o depoimento de uma brasileira que sobreviveu a Hiroshima. No final, a dramatização de uma bomba caindo em São Paulo.

ANTES DO GALO CANTAR, (ani.), 1984, 13', 35mm, cor

Dir., rot. e prod. – Bruno de André / Dir. fot. – José Roberto Eliezer / Mont. – Galileu Garcia Jr. / Dir. som. – Marian Van de Ven / Elenco: Mario Sérgio Cortella, Patricia de Campos Pieri, Nina Crepaldi, Inácio Zatz, Andrea Tonacci / Out. inf.: Argumento – Carlos Matuck, Waldemar Zaidler Jr. / Criação e story-board – Waldemar Zaidler Jr. / Desenho original dos acrobatas – Alex Vallauri / Animação – Maria Helena Marquez, Arnaldo, Marquito / Ani. Adicional – Sylvio Pinheiro, Salvador Messina / Vozes – Seginho Leite / Texto de locução – Luiz Henrique Romgnoli / Ass. prod. – Susana Kiurkjian / Mús. composta e regida – Luís Gustavo Petri / Instrumentistas – Ana Maria Ramos de Oliveira (violino), Claudinho Nascimento (trompete), Kátia Guedes (oboé), Maria Vidigal (clarinete e clarone), Paulo Mello (percussão) / Efeitos de percussão – Alcides Rodrigues Trindade, Marco Monteiro / Op. animógrafo – Laércio Félix dos Santos, José Roberto Perotti Barbosa, Cláudio Cesar Pedrassani, Jacob Adail Franzin / Equipe filmagem animação – Arlete Polvani, Guilherme Gouveia, Salvador Messina, Sylvio Pinheiro, Vitor Paolozzi / Chefia de arte final – Guilherme Gouveia, Marcos Pedroso / Arte-final – Maria Cristina Desidério, Cristina Tomoko Gushiken, Nilza Harumi Hayashi, Patrícia Basili de Castro, Dagmar Gomes da Silva, Sylvio Pinheiro, Salvador Messina, Maria Silvia Pena Gonzales, Roberto de Carvalho Neto, Eric Nielsen, Mirella Mostoni / Colaboração de arte-final – Terezinha E. Mendes de Carvalho, Elaine Fernandes, Vitor Paolozzi, Reinaldo Guedes, Alceu Jr. Vera Abbud, Ana Giannasi, Pelópidas Cypriano, Elaine Coster, Clóvis A. de André, Ana da Costa Santos, Valéria César da Costa, Marcelo Gomes, Ana Maria Messina, Ilka Eiras, Denise da Silva Souza / Fotos p/ cenário – João Lisboa, Arlete Polvani, Hélcio K. Nagamine / Xerox de acetato –

Fernando Ferreira (Mana), Reinaldo da Cunha (Pelé), Roberto Oliveira Silva (Macarrão), Wagner Cogni (Balta) / Téc. Estúdio – Robson Stipanovich, Beto Eliezer (gravação), Sérgio Martins (dublagem), João Gaíao, Adelino César (transcrição magnética), Amílcar José Rheim (transcrição ótica) / Mix. – José Luís Sasso / Lab. Imagem – Líder / Som – Álamo / P.E. – 1984

Sinopse: Os grafites de uma cidade ganham vida durante a noite e vivem suas aventuras por muros e paredes até o nascer do dia, quando voltam a ser apenas grafites novamente. O filme mescla a técnica de animação com a da fotografia cinematográfica.

O FILME DO MASP (The Masp Movie), (ani.), 1984, 9', 35mm, cor

Dir. e rot. – Hamilton Zini Jr. / Prod. – Zabumba Cinema e Vídeo, Embrafilme / Prod. exec. – Paulo Elias / Dir. fot. – Ronaldo B. Quaggio / Mont. – Sarah Yakni / Dir. som. – Eduardo Santos Mendes / Mus. – Daniel Brazil / Out. inf.: Dir. arte e animação – Salvador Messina, Sylvio Pinheiro / Part. ani. – Daniel Brazil, Fábio Vieira, Sérgio Franco Jr. / Ass. ani. – Adherbal, Kátia Cosimato, Marcos Pedroso, Paul Martvienko, Santos Mendes Filho, Vera Abbud / Coord. Arte – Guilherme Gouveia / Arte-final – Cecília Iwashita, Cristiane S. Elias, Dagmar G. da Silva, Helena Sircili, Kátia Cosimato, Kátia Klmoshevski, Lilian Bacchi, Lino de Barros, Marcos Pedroso, Mirella Mostoni, Narriman Badaoni / Rose Maciel / Sérgio Brazil, Valéria Ponci / Cenários – Salvador Messina, Sylvio Pinheiro / P.E. – 1984

Sinopse: Uma história a respeito do dia em que o prédio do Museu de Arte de São Paulo, o Masp, enfurecido com a visita que lhe faz um grupo de turistas japoneses, cria vida, e com seus quatro pilares de sustentação transformados em pernas, sai de sua base na Av. Paulista para um aterrorizante passeio pela cidade de São Paulo.

OBRAS LITERÁRIAS

| | | | | | |
|------|--|-------------------|-----|-----|----|
| 1972 | LIRA PAULISTANA * | MARIO MOLINA | DOC | 10' | 35 |
| 1974 | O NOIVO DA MORTE OU O DEMÔNIO DA PROVÍNCIA | WALTER L. ROGÉRIO | DOC | 20' | 35 |

LIRA PAULISTANA, (doc.), 1972, 10', 35mm, cor

Dir. e rot. – Mário Molina / Dir. fot. – Edgar Moura, Murillo Salles / Ass. dir. – Roberto Ramos / Mont. – Vera Lauret / Dir. som. – Ismael Cordeiro / Out. inf.: Nar. – José Antônio Jr., José Carlos Godim, Pedro Jorge, Valdo Felinto / Ass. prod. – Luiz Paulo Peixoto / Mix. – José Tavares / Ass. fot. – Ismael Cordeiro / Fotografia p&b – Ronaldo Foster / Lab. – Líder / P.E. - 1972

Sinopse: A base do filme é o poeta Mário de Andrade, participante da Semana de Arte Moderna de 1922, crítico de arte, crítico literário, pesquisador de música e folclore. Inicialmente são apresentados dois textos: “Prefácio Interessantíssimo”, lido por um ator em pleno centro de São Paulo e “Dedicação ao Rio Tietê”, ilustrado com cenas do próprio rio. A seguir focaliza a Praça da República, Largo do Paissandu, Viaduto do Chá, Bolsa de Valores, Monumento às Bandeiras, Av. Paulista, Av. Nove de Julho, entre outros locais, que servem de pano de fundo para poesias como “Arlequinal”, “Luz e bruma”, “Forno e inverno morno”, que deixam patente a tensão entre o poeta e a cidade de São Paulo.

O NOIVO DA MORTE OU O DEMÔNIO DA PROVÍNCIA, 1974, (doc.), 20", 35mm,
COR

Dir., rot. e mont. – Walter Luiz Rogério / Dir. prod. – Tânia Savietto / Dir. fot. e cam. – Aloysio Raulino / Elenco – Alex Solnik, Palmério Dória, Rui Frati, Alberto Hemi, Gabriel Bonduki, Roberto Collaço, Walter Rogério, Aloysio Raulino, Cleidemar Massa, José Luiz França, A. Capodistria, Ruth Rachou, Denise Banho, Ira Matorin / Out. inf.: Nar. – Renato Daud / Continuidade – Barbara Johnsen / Ass. prod. – Amilcar Monteiro Claro / Ass. foto. – Gabriel Bonduki / Ass. rot. – Isa Kopelman / Foto de cena – Denise Banho / Lab. – Rex Filmes / Som – Kino Som / Colab. – ECA-USP, Futura Filmes / P.E. - 1974

Sinopse – Adaptação livre sobre o poeta romântico Manuel Antônio Álvares de Azevedo, nascido em São Paulo em 1831. O filme intercala trechos de sua vida como estudante da academia de Direito com adaptação de fragmentos de obras como “Macávio” e “Noite na Taverna”, enfocando sobretudo a obsessão pela morte, tema caro aos poetas de sua geração, aparentados pelo chamado “mal do século”. Álvares de Azevedo morreu em 1852, aos 21 anos de idade, vitimado pela tuberculose.

FICÇÃO

| | | | | | |
|------|----------------------|---------------------------|-----|-----|----|
| 1971 | O RIBO DE MIL OLHOS | WALDIR DE ANDRADE KOPEZKY | FIC | 12' | 16 |
| 1980 | MARIA DA LUZ | WILSON BARROS | FIC | 10' | 35 |
| 1981 | LAZER PAULISTANO | EDUARDO POTIANO | FIC | 25' | 16 |
| 1983 | DIVERSÕES SOLITÁRIAS | WILSON BARROS | FIC | 15' | 35 |
| 1983 | HISTERIAS | INES CASTILHO | FIC | 16' | 16 |
| 1983 | QUALQUER UM (Anyone) | RITA BUZZAR | FIC | 16' | 16 |
| 1984 | A RIFA | SIMONE RASKIN | FIC | 11' | 35 |

O BICHO DE MIL OLHOS, (fic.), 1971, 12', 16mm, p&b

Dir. e rot. – **Waldir de Andrade Kopezky** / *Prod.* – S. F. Athayde / *Dir. fot.* – C. Rallardie / *Mont.* – Jovita P. Dias / *Elenco* – Ricardinho, Elizabeth Altman, Tony Vieira, Wanderlei Faria, Didi-Dudu-Edson, Narde Sá / *Out. inf.:* Equipe – W. Sillas, Heitor Gaiotti, Bem Laza, Flávio e Fred Kop / *Vibrafone* – Ernesto de Lucca / *Lab.* – Líder / *Som* – Odil Fono Brasil / P.E. - 1971

Sinopse - O filme conta a história de um menino numa cidade grande (o bicho de mil olhos). Ele observa o mundo com uma visão poética e particular, envolvendo-se em seus devaneios com os objetos e as pessoas, revelando suas alegrias e suas tristezas.

MARIA DA LUZ, (fic.), 1980, 10', 35mm, p&b

Dir. e Rot. – **Wilson Barros** / *Prod.* – Barca Filmes / *Prod. exec.* – Antônio Carlos D'Ávila, José Roberto Eliezer / *Dir. prod.* – José Roberto Sadek / *Dir. fot.* – Antônio Carlos D'Ávila / *Mont.* – Renato Neiva Moreira / *Dir. som* – Marian Van de Ven / *Fig.* – Glória Munayer / *Elenco* – Mariza Guimarães / *Out. inf.:* Ass. fot. – José Roberto Eliezer / *Ass. cam.* – Lúcio Flávio / *Trucagem* – Ícaro Martins / *Lab.* – Flick / *Som* – Álamo / *Colab.* – ECA-USP, RFFSA / P.E. - 1980

Sinopse - A Estação da Luz e todos os anônimos que transitam diariamente por lá, entre eles a protagonista que vagueia por todos os pontos da estação. Ensaio cinematográfico que busca as relações possíveis da personagem com a Estação da Luz.

LAZER PAULISTANO, (fic.), 1981, 25', 16mm, cor

Dir. e rot. – **Eduardo Poiano** / *Prod.* – Barca Filmes / *Dir. prod.* – Eliane Bandeira / *Dir. fot. e cam.* – José Roberto Eliezer / *Mont.* – José Carone Jr. / *Dir. som* – Clodomiro

Bacellar / Elenco – “Irmãs no bar”: Clea, Janete, Regininha, Binho, Arsen; “Uma tarde no jockey”: *Barrinhos, Júlio Colasso; “Culto ao corpo”:* Marisa, Tião, Mamé; “Ronda paulistana”: *Paulo Yutaka, Terezinha, Vitor; “O casal que quer se divertir”:* Adilson, Lena, Ananda, Coracy; “Natureza X civilização”: *Adriana, Bel, Dirceu, Mônica, Ricardo, Toinho / Out. inf.: Ass. prod. – Pedro Farkas / Ass. cam. – Antônio C. D’Ávila, Joel La Laina / Ass. mont. – Simonetta Vecchi / Mont. de negativo – Benê / Microfonista – Big Villas Boas / Still – Malu de Martino / Letreiros – Adriana Mattoso / Lab. – Líder / Som – Intersom / Músicos – Keith Jarret, Rolling Stones, La Playa Sextet, Joelho de Porco, Naná Vasconcelos / P.E. - 1981*

Sinopse - O filme satiriza as opções de lazer oferecidas pela cidade de São Paulo e como seus habitantes as utilizam. Percorre diversos pontos ‘turísticos’ como Jockey Club, o Ibirapuera, o Shopping Eldorado e outros. Cada local constitui-se em cenário de seis episódios independentes entre si.

DIVERSÕES SOLITÁRIAS, (fic.), 1983, 15’, 35mm, cor

Dir. e rot. – Wilson Barros / Prod. – Barca Filmes / Dir. prod. – Ricardo Dias / Dir. fot. – José Roberto Eliezer / Ass. dir. – Tânia Savietto / Mont. – Renato Neiva Moreira / Dir. som – Marian Van de Ven / Elenco – Luiz Nascimento, Eliana Fonseca, Leticia Imbassahy, Mariza Guimarães / Out. inf.: Arte – Cristiano Amaral / Ass. cam. – Ronaldo Quaggio / Ass. prod. – Regina Dias / Eletrecista – Joca, Vespa / Lab. – Líder / Som – Álamo / P.E. - 1982

Sinopse – Parábola sobre a alienação e a solidão de um jovem que vive na cidade de São Paulo. Relata um dia na vida desta personagem estereotipada, que utiliza da parafernália eletrônica oferecida pela sociedade de consumo, como mediação com o mundo que o cerca.



D
419/2

COM LUIS NASCIMENTO ELIANA FON
SECA LETICIA IMBASSANY MARIZA
GUIMARÃES FOTOGRAFIA JOSÉ ROB
ERTO ELIEZER PRODUÇÃO RICARDO
DIAS MONTAGEM RENATO NEIVA MO
REIRA SOM MARIAN VAN DE VEN A
RTE CRISTIANO AMARAL ASSISTENT
E DE DIREÇÃO TANIA SAVIETTO AS
SISTENTE DE PRODUÇÃO REGINA DI
AS ASSISTENTE DE CÂMERA RONALD
O QUAGGIO ROTEIRO E DIREÇÃO DE
WILSON BARROS 1983

NO PROGRAMA: DISASTER MOVIE

DIA 5 DE MAIO ÀS 21 HORAS
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

Cartaz do filme *Diversões Solitárias* de Wilson Barros. Fonte: Cinemateca Brasileira.

HISTERIAS, (fic.), 1983, 16', 16mm, p&b

Dir. – Inês Castilho / Rot. – Inês Castilho, Cida Aidar, Isa Castro / Prod. – Tatu Filmes / Dir. prod. – Eliane Bandeira / Dir. fot. e cam. – José Roberto Eliezer / Ass. dir. – Cida Aidar / Mont. – Isa Castro / Dir. som e som direto – Walter L. Rogério / Elenco – Isa Castro, Mariana Monteiro, Silvia Leblon, Teca Pereira, Chiquinho Brandão, Gilberto Moura, Nilson Villas Boas, Juliana Carneiro da Cunha, (Participação – Heidi Tabacof, Lúcia Lima, Marta Assolini, Rita Kehl) / Out. inf.: Ass. mont. – Lula Galvão / Ass. prod. – Malu Oliveira / Prod. adicional – Wagner Carvalho / Fot. adicional – Chico Botelho / Ass. cam. – Kátia Coelho, Antônio Carlos D'Ávila / Fot. cena – Tanya Volpe / Eletrecista – Guido José da Silva / Letreiros – Sarah Feldman / Lab. – Líder / Som – Álamo / Mont. negativo – Milton Bolinha / Mix. – Eduardo dos Santos / Fala final – Clarice Lispector, Teresa Pires Vara / Músicas – “Lindo balão azul” (Guilherme Arantes); “Naturtrane” (Nina Hagen Band); “Abertura do circo” (Chico Buarque, Edu Lobo); “Sobre todas as coisas” (intérprete: Gilberto Gil); “Possessão” (Alain Louafi); By'nd by (intérprete: Lula Galvão) / “Possessão”- coreografia Alain Louafi e Juliana Carneiro da Cunha baseado na vida e obra de Santa Tereza D'Avila e São João da Cruz / Apoio – Fundação Ford, Embrafilme / P.E. - 1982

Sinopse – O filme levanta questões como o amor, a carência e a possessão do ponto de vista feminino e procura pensar o conceito de “hysteria” não apenas como fenômeno médico mas principalmente cultural, de como se dão as relações amorosas entre homem e mulher. Filmado em São Paulo, no bar Spazio Pirandello, Posto Psiquiátrico do Inamps e diante da igreja Santa Terezinha. No terraço de um edifício, a bailarina Juliana Carneiro da Cunha dança “Possessão”, a histeria em sua dimensão histórica.

QUALQUER UM (ANYONE), (fic.), 1983, 16', 16mm, cor e p&b

Dir. – Rita Buzzar / Rot. – Alain Fresnot, Rita Buzzar / Prod. – Tatu Filmes / Prod. exec. – Mário Ionesco, Wilma Mouradia / Dir. fot. – Kátia Coelho / Mont. – José Carone Jr. / Dir. som – Tide Borges / Elenco – Alberto Pereira, Gilberto Moura, Nice Marinelli / Out. inf.: Ass. prod. – Tata Amaral / Ass. fot. – Cristina Amaral / Letreiros – Emílio Daniane e Edson “Alemão” Lourenço / Foto cena – Tetê Riccetti / Consultor Histórico – Ricardo Maranhão / Fot. adicional – Chico Botelho / Som adicional – Walter L. Rogério / Prod. adicional – Inês Castilho / Pré-montagem inicial – Danilo Tadeu / Iluminação – Joca, Vespa, Phil, Souza e Walmyr / Músicas – “Instante”, Arrigo Barnabé; “Vítimas da guerra”, Psikose; “Desemprego”, Fogo Cruzado / Lab. – Líder / Som – Álamo / P.E. - 1982

Sinopse – A partir de acontecimentos ocorridos em São Paulo (os saques às lojas em abril de 1983), o filme procura acompanhar a trajetória de um migrante em busca de emprego em São Paulo. O filme possui legendas em inglês.

A RIFA, (fic.), 1984, 11', 35mm, cor

Dir. e rot. – Simone Raskin / Prod. – Cinematográfica Superfilmes / Prod. exec. – Zita Carvalhosa, Suzana Villas Boas / Dir. fot. – José Roberto Eliezer / Ass. dir. – Mário Masetti / Mont. – Vânia Debs / Ceno. – Chico de Andrade / Dir. som – Karin Stuckekenschmidt / Elenco – Maria Zilda, Marcus Vinícius, Renato Dobal / Out. inf.: Mús. – Sérvulo Augusto, Gil Reys / Distribuição – CDI (Cinema Distribuição Independente) / P.E. - 1984

Sinopse - A ação se passa num cabaré do interior de São Paulo, na década de 1920. Os fazendeiros, coronéis e outros notáveis da região enriquecidos pelos cafezais, se reúnem no

“Cabaré Olímpia” para ver Naná, recém chegada de Paris, e que será rifada entre os presentes. É uma história de sedução e de frustração, do poder de sedução e do poder maior do não.

DIVERSOS

| | | | | | |
|------|-------------------------|------------------------|-----|-------|----|
| 1968 | O BRASIL PRECISA DE MAR | MARIA HELENA DE CASTRO | DOC | 11' | 35 |
| 1973 | PORTA DO CÉU | DJALMA LIMONGI BATISTA | DOC | 42' | 35 |
| 1975 | A MARCHA DO TEMPO | LUIZ CASTILLINI FILHO | DOC | 5' | 16 |
| 1980 | SÓ | JOSÉ CARONE JR. | DOC | 34' | 16 |
| 1982 | A MORTE COMO ELA É | MARCELO WALTER DURST | DOC | 9'30" | 35 |
| 1982 | GAVIÕES | ANDRÉ KLOTZEL | DOC | 20' | 16 |
| 1984 | A LONGA VIAGEM | CHICO BOTELHO | DOC | 25' | 16 |

O BRASIL PRECISA DE MAR, (doc.), 1968, 11', 35mm, cor

Dir. e rot. – Maria Helena de Castro / Prod. – Estilo Produções / Dir. fot. – Pio Zamuner / Mont. – Plínio Garcia Sanchez / Out. inf.: Nar. – Fábio Perez / Texto – Maria Helena de Castro / Filmagens em Cananéia – Cláudio Portioli / P.E. - 1968

Sinopse – Apresenta o navio “Prof. Besnard” (pioneiro francês da oceanografia no Brasil), construído em 1967, que foi utilizado pelo Instituto Oceanográfico da Usp para realização de pesquisas no litoral paulista.

PORTA DO CÉU, (doc.), 1973, 42', 35mm, cor

Dir. e rot. – Djalma Limongi Batista / Prod. exec. – Vera Roquette Pinto / Dir. fot. – Plácido Campos Jr. / Mont. – Djalma Batista / Ceno. – Flávio Império / Elenco – Heart Smile, Nair Campos, Miroel Silveira, Henrique Januário, Bruno Schmidt, Beatris Costilhes / Out. inf.: Texto – Maristella Bernardo / Ass. dir e mont. – Valéria Silveira Figueiredo / Ass. fot. – Gualter Batista / Som direto – Jaime Covolan / Nar. – Carlos Augusto Strasser / Apresentação – Brunõx / Trucagem – Marcello Tassara / Mont. negativo – Benedito Oliveira / Lab. – Líder / Som – Odil Fono Brasil / Co-produção – ECA-USP / P.E. - 1973

Sinopse – O filme reconstitui os fatos que se encontram na origem da devoção popular a Nossa Senhora Aparecida: “a pesca milagrosa” da imagem nas águas do rio Paraíba em fins do séc. XVIII, durante uma viagem do conde de Assumar à capitania de São Paulo. O filme maneja os dados fornecidos por esse passado, e, na segunda parte, mostra uma visão recente, comercializada, da cidade de Aparecida do Norte (SP): as grandes romarias, a degradação dos sentimentos religiosos pela sociedade de massa e consumo.

A MARCHA DO TEMPO, (doc.), 1975, 5', 16mm, cor

Dir. e rot. – Luiz Castillini Filho / Prod. exec. – Luigi Picchi / Dir. fot. – Revair Marques Jordão / Out. inf.: Nar. – Antônio Casali / Ass. fot. – Valdomiro Rabelo / Som – Amplivisão / P.E. - 1975

Sinopse – Documentário que mostra a evolução do calendário desde sua origem até os dias de hoje. Começa pelos estudos de astronomia no antigo Egito passando pela Grécia e Roma. O ponto de partida concentra-se no Sol e na Lua (calendário solar e lunar), tentando associá-los às necessidades de cada sociedade, até o surgimento do calendário estabelecido por Gregório XIII, que é seguido ainda hoje.

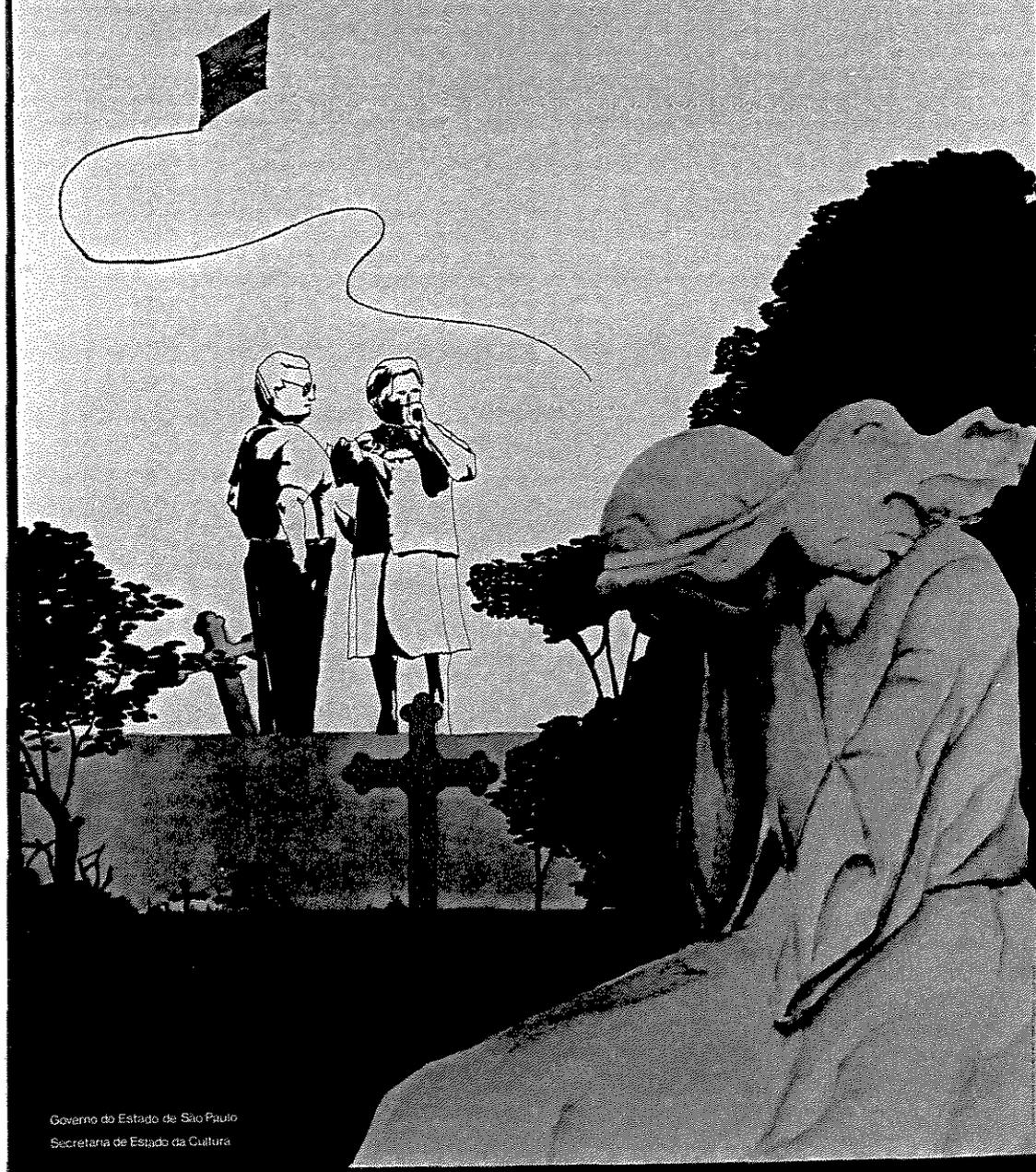
SÓ, (doc.), 1980, 34', 16mm, cor

Dir. e rot. – Júnior Carone (José Carone Jr.) / Prod. – Gira Filmes / Prod. exec. – Nilson Villas Boas – Big / Dir. prod. – Rubens Xavier / Dir. fot. – Pedro Farkas, Dudu Poiano / Mont. – Júnior Carone, Maria Inês Landgraf Mê / Dir. som – Romeu Quinto, David Pennington / Elenco – Elias Bismarck / Out. inf.: Letreiros e still – Renata Carone, Mô Toledo / Mix. – José Luiz Sasso, Carlos dos Santos / Mont. neg. - Cleusa Linda A. Pontes / Mús. – Interpretadas por Elias (flauta) e Gil (violão) / Processamento – Revela, Álamo, Truca, Tatu Filmes / Prêmio Glauber Rocha, Fest. Curta e Média, Niterói, 1982; Prêmio Especial do Juri, Gramado, 1982; Prêmio Glauber Rocha, Jornada Brasileira de Salvador, 1982 / P.E. - 1980

Sinopse – Um artista popular transforma as ruas de São Paulo em arena de sua irreverência. Um espetáculo conduzido pelo “one man show” tupiniquim, Elias Bismarck, exibindo suas virtudes de faquir, palhaço, equilibrista, poeta e filósofo popular. Elias faz questão de mostrar que é, antes de tudo, um malandro cuja maior malandragem é a arte de sobreviver.

A MORTE COMO ELA É

UM FILME DE MARCELO WALTER DURST



Governo do Estado de São Paulo
Secretaria de Estado da Cultura

Cartaz do filme *A morte como ela é* de Marcelo Walter Durst. Fonte: Cinemateca Brasileira.

A MORTE COMO ELA É, (doc.), 1982, 9'30'', 16mm, cor

Dir. e rot. – Marcelo Walter Durst / Prod. – Foca Filmes / Prod. exec. – Ronaldo Porto / Dir. fot. – Ella Durst, Ronaldo Quaggio / Ass. dir. – Eleonora Casali / Mont. – Daniel Brazil / Out. inf.: Pesquisas e entrevistas – Carlos Fausto / Câmara – Marcelo Durst e Ronaldo Quaggio / Ass. cam. – Hamilton Zini / Tec. Som – Paulo Bias / Apresentação – Mauro Holanda, Pedro Mendes Rocha, German Molina / Colab. – ECA-USP, RTC, Movie Center, Tatu filmes / P.E. - 1982

Sinopse – Documentário sobre o cemitério da Vila Formosa, localizado na zona leste de São Paulo, o maior da América latina. Tem como tema principal uma bem humorada reflexão sobre a simplicidade da morte entre as classes mais populares, bastante diferente da solenidade ritualística de que ela se reveste nos cemitérios mais tradicionais, como o da Consolação. Essa leitura é apoiada em depoimentos de funcionários (administradores, coveiros, jardineiros) e usuários; e, principalmente na transfiguração que esse mesmo cemitério sofre no dia de Finados, ocasião em que é invadido por vendedores, curiosos e pregadores, de modo que o local passa a ostentar o aspecto de uma verdadeira festa popular.

GAVIÕES, (doc.), 1982, 20', 16mm, cor

Dir. e rot. – André Klotzel / Prod. exec. – Luís Carlos Villas Boas / Dir. prod. – Nilson Villas Boas, Chico Botelho / Mont. – Cristina Amaral / Dir. som – Walter L. Rogério / Elenco – Genésio de Carvalho, Gilberto Moura, Regina Rheda, torcedores da “Gaviões da Fiel” / Out. inf.: Ass. prod. – Ary Filler / Eletrecista – Guido José da Silva / Letreiros –

Ruth Klotzel / Ass. cam. – Sarah Yahkni / Fot. adicional – Eduardo Poiano / Lab. – Líder / Som – Álamo, Intersom / P.E. - 1981

Sinopse – Um filme sobre os corinthianos, intercalando cenas filmadas em estádios de futebol com representações sobre o imaginário dos torcedores. O fanatismo, a violência, a comemoração do título de campeão paulista, momentos de vitória e de derrota do time e suas repercussões sobre os torcedores.

A LONGA VIAGEM, (doc.), 1984, 25', 16mm, p&b e cor

Dir. – Chico Botelho / Rot. – Chico Botelho e José Roberto Sadek / Prod. – Ivan Novaes / Dir. prod. – Wagner Carvalho / Dir. fot. – Adrian Cooper / Ass. dir. – Maria Madalena Ionescu / Mont. – Danilo Tadeu, Wagner Rogério / Dir. som – Marian Van de Ven / Elenco (Participação) – Chiquinho Brandão, Jan Koudela, Valter Vetilo, Paulinho Yukata, Cláudio Morelli, Maria Rita Kehl, Marella Magnólia, Terezinha de Jesus, Mário R. Pracentini, Ana Abreu, Artur Matuck / Out. inf.: Trechos do filme “Estudantes: condicionamento e revolta” de Peter Overbeck e dos filmes em 8mm e S-8mm de Artur Matuck, Mariana Vargas, Sérgio Moraes / Mús. – Chico Alves, “Canção da criança” (de F. Alves e R. Bittencourt); Carequinha, “O bom menino” (de I. de Oliveira e A. Carrilho); Wanderléia, “O exército do surf” (de Mogol e Patraccini); Gal Costa, “Vapor barato” (de J. Macalé e W. Salomão); Janis Joplin, “Me and Bob MacGee” (K. Kristofferson e F. Foster) / P.E. - 1983

Sinopse – Viagem através do universo hippie dos anos 60/70 no Brasil, visitando sua música e suas idéias, com depoimentos de participantes e não participantes do movimento. O filme aborda ainda a incorporação de toda a rebeldia daquela geração pelo sistema capitalista, como por exemplo, a que foi feita através da publicidade.

MODERNISMO

| | | | | | |
|------|---|--------------------------|------|-----|----|
| 1968 | A SEMANA DE ARTE MODERNA * | JOSÉ RUBENS SIQUEIRA | DOC. | 10' | 16 |
| 1970 | VICTOR BRECHERET * | PLÁCIDO CAMPOS JR | DOC | 10' | 35 |
| 1971 | ACABA DE CHEGAR AO BRASIL O BELLO POETA FRANCEZ BLAISE CENDRARS * | CARLOS A. CALIL | DOC | 45' | 35 |
| 1972 | LIRA PAULISTANA * | MARIO MOLINA | DOC | 10' | 35 |
| 1972 | MENOTTI * | ELIE POLITI | DOC | 14' | 35 |
| 1978 | GUIOMAR NOVAES: REGISTRO E MEMÓRIA * | OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO | DOC | 25' | 16 |
| 1982 | EH PAGU, EH! ** | IVO BRANCO | DOC | 17' | 35 |

A SEMANA DE ARTE MODERNA, ver em “culturais”

VICTOR BRECHERET, ver em “personalidades”

ACABA DE CHEGAR AO BRASIL O BELLO POETA FRANCEZ BLAISE

CENDRARS, ver em “personalidades”

LIRA PAULISTANA, ver em “obras literárias”

MENOTTI, ver em “personalidades”

GUIOMAR NOVAES: REGISTRO E MEMÓRIA, ver em “personalidades”

EH PAGU, EH!, ver em “personalidades”

Os filmes aqui agrupados com o título de Modernismo abordam, de alguma maneira, pessoas e obras que estiveram envolvidas com a Semana de Arte Moderna de 22 e seus realizadores. A maior parte destes filmes foi realizada no início dos anos 70.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de salientar que este trabalho, evidentemente, não teve a mínima pretensão de esgotar o tema, muito pelo contrário, é apenas uma abordagem inicial sobre uma produção extremamente rica e fértil que precisa ser mais investigada.

De todo modo, esta pesquisa nos possibilitou compreender melhor uma pequena parte da história cinematográfica brasileira e principalmente do filme curto nacional, assim gostaria de fazer ainda algumas considerações.

A primeira delas é a constatação da indispensável luta que a ABD teve neste processo de fortalecimento do curta-metragem, principalmente no período estudado. Seja através da 'batalha' dos cineastas pela conquista da Lei do Curta, seja pela manutenção do Prêmio Estímulo, que a cada ano sofria ameaça de não existir. Além da ABD, representantes de outras associações como da ECA e da Apaci também atuaram bastante pela preservação deste incentivo, sem esquecer, é claro, da Comissão Estadual de Cinema, que até hoje continua empenhada nesta 'luta' junto a Secretaria de Cultura exigindo sua realização.

Após um pequeno histórico das leis do curta-metragem, somado aos depoimentos dos entrevistados verificamos que a obrigatoriedade de exibição, embora possa ainda causar polêmica, continua a ser uma das maneiras mais eficazes para garantir espaço para o filme curto nacional e para se tentar criar, efetivamente, um mercado para ele.

Pôde-se notar também o papel fundamental que a ECA teve no desenvolvimento do filme curto paulista, que além de contribuir com equipamentos e recursos técnicos, teve grande parte de seus alunos e professores atuando de alguma maneira nesta produção.

Tentando entender a influência do Estado na produção cinematográfica brasileira deste período estudado, e mais precisamente nos filmes curtos em São Paulo, fomos levados, embora não fosse objetivo direto do trabalho, a tratar da questão da identidade nacional. Por que haveria interesse do Estado em patrocinar filmes em uma época em que a liberdade começava a ser totalmente vigiada? Chegamos a acreditar que o interesse estatal seria de unificar as desigualdades sociais através da cultura, mais precisamente através do cinema. No entanto, observamos que não ocorreu exatamente isso em relação ao curta-metragem e nem mesmo ao Prêmio Estímulo. Primeiro porque o curta, nesta época, não atingia parcela tão grande da população a ponto de influenciá-la, e o Prêmio Estímulo, por sua vez, teve uma origem que não partiu do governo, como pudemos constatar. Mesmo assim, resolvemos manter este tópico no texto, pois, talvez possa, nos fornecer elementos para uma futura reflexão.

Com relação aos filmes do Prêmio Estímulo propriamente ditos, pudemos verificar algumas características básicas. Sua produção foi muito diversificada, desde a opção temática até as próprias condições de produção, uma vez que até os recursos financeiros variavam conforme o ano. Entretanto, de forma geral, os filmes foram feitos com poucos recursos. Havia um intercâmbio muito grande entre os realizadores e suas funções. Isso, além de proporcionar uma economia de gastos, já que muitas vezes trabalhava-se na camaradagem, na troca de favores, possibilitou também um grande aprendizado, pois atuava-se nas diversas funções da confecção do filme. Por outro lado, este prêmio ajudou muito a manter a mão-de-obra no setor cinematográfico, pois em muitos casos os

profissionais eram remunerados pela tabela do sindicato. Outro apoio que a produção de curtas teve foi de pessoas ligadas à publicidade, que cediam equipamentos e às vezes até pessoal para trabalharem nos filmes. Isso, se de um lado poderia ser um ato caridoso para com os curta-metragistas, por outro poderia significar uma renovação de talentos para a própria publicidade.

Pôde-se perceber também, que os realizadores demonstravam preocupação com a exibição dos filmes e que sempre houve público para o curta-metragem, mesmo que esse, conforme relataram alguns depoentes, fosse um público específico.

Os principais problemas apontados foram a instabilidade da existência do prêmio, os poucos recursos e seus atrasos, e a falta de cuidado com o acervo e de uma política de exibição e divulgação destas obras.

Com relação a linguagem pôde-se constatar, mais uma vez, que o curta-metragem tem como característica própria buscar a inovação e renovação da forma narrativa. Assim, ele sempre ousou mais que o longa-metragem, que sempre esteve mais atrelado aos compromissos financeiros firmados para sua realização. Outra característica importante desse período foi o grande número de documentários realizados. Isso logo nos fez pensar que haveria uma relação direta entre o processo político pelo qual atravessava o país e este tipo de produção. Entretanto, pelo que pudemos observar, esta relação não pode ser traçada diretamente, pois haviam outros fatores a serem considerados. Evidentemente houve uma relação, no entanto, não foi uma relação única e exclusiva.

Assim a ousadia do curta-metragem somado à diversidade de sua produção marcaram o desenvolvimento do cinema paulista e até mesmo brasileiro. De forma geral, o curta, através também do Prêmio Estímulo, permitiu o lançamento de vários cineastas na

profissão, assim como, ajudou a consolidar a cinematografia destes realizadores que continuam a fazer cinema no país.

Por fim, gostaríamos que este trabalho pudesse, de alguma maneira, contribuir para a propagação desta produção, despertando o interesse para torná-la mais acessível a um maior número de pessoas. Uma proposta para esta divulgação seria telecinar, ou talvez, pensando-se em tecnologias mais recentes, digitalizar estas obras, para em seguida fazer seu lançamento em vídeo ou em formato digital. Isso além de preservar o acervo contribuiria sobremaneira para a difusão destes filmes. O que acreditamos que não possa continuar é que esta produção permaneça confinada nos museus, e que apenas algumas poucas pessoas tenham acesso a ela. Isto nos parece inconcebível, uma vez que este patrimônio pertence também ao poder público, representado pela Secretária de Estado da Cultura, que tem obrigação de difundi-lo.

APÊNDICE

Animografia

Observando os créditos dos filmes que receberam o Prêmio Estímulo, no período que tratado, podemos perceber que boa parcela deles, principalmente no início dos anos 70 utilizaram-se de uma técnica de animação conhecida como 'table-top'.

As técnicas de animação mais utilizadas na época eram o desenho animado, as massinhas e o 'table-top'. Por meio do desenho animado foram feitos alguns filmes, a massinha foi mais usada a partir de meados dos anos 80, já o 'table-top' foi bastante utilizado. Vamos tentar entender esta trajetória.

O 'table-top'⁴¹ consiste em filmar fotografias ou desenhos fixos e transformá-los num audiovisual com movimento. Por meio de alguns movimentos de câmara (panorâmicas, aproximações, fusões) sobre imagens estáticas consegue-se criar o efeito de animação. Esta nomenclatura (table-top), no entanto não é muito apropriada, pois significa apenas "em cima da mesa". Dessa forma, nos parece melhor utilizar o termo cunhado, em português, pelo Prof. Marcello Tassara para esta técnica, que é animografia, ou seja, uma escrita do movimento.

A técnica da animografia possui algumas características peculiares. O material que será trabalhado já está pronto, que podem ser fotografias ou desenhos. A equipe é

⁴¹ Cf. M. TASSARA, **Interpretação e leitura cinematográfica de uma fotografia**, obra em que o autor reflete sobre este processo de animação através da realização de um curta-metragem baseado em uma única fotografia.

pequena, exige apenas uma ou duas pessoas. Essas razões tornam seu custo bastante baixo.

Para entender a presença da animografia em diversos filmes dos anos 70 faremos aqui um rápido histórico. No início do funcionamento da Escola de Comunicações e Artes, no final dos anos 60, Rudá Andrade e Robertos Santos, então professores da escola, buscaram provar para as autoridades acadêmicas que era possível fazer cinema dentro da universidade. Roberto Santos, que já conhecia Tassara, chamou este para realizarem *A João Guimarães Rosa*, que foi o primeiro filme realizado na ECA. Este filme foi feito com base no acervo fotográfico de Maureen Bisilliat e foi muito premiado, causando uma enorme efervescência em torno da animografia.

Assim, houve um “boom” no início dos anos 70, possibilitando uma grande utilização desta técnica. Atualmente seu uso foi reduzido, o que não significa que seus recursos tenham se esgotado ou ela tenha se tornado obsoleta, muito pelo contrário. Seus recursos não se esgotaram, na sua maneira tradicional, e ainda com a utilização da computação gráfica seus usos se multiplicam para possibilidades a serem ainda exploradas.

Cabe ressaltar que não é uma técnica fácil como pode parecer a primeira vista. Apesar de se utilizar de apenas alguns movimentos de câmera sobre imagens fixas, sua grande dificuldade está em perceber se o material disponível é um material fértil para a criação narrativa; e também que, para se pensar na animação destas imagens fixas é necessário ter um raciocínio voltado um pouco para a animação e um pouco para a técnica de cinema tradicional. É um processo que exige muita reflexão.

Existem basicamente duas formas de se utilizar a animografia: uma é como linguagem, como uma maneira de fazer cinema; outra é como complemento,

principalmente do filme documentário, como suporte da estrutura narrativa. Então, existem filmes feitos inteiramente com animografia, assim como existem muitos que se utilizaram dessa técnica como complemento ou como soluções narrativas.

Voltando aos créditos dos referidos filmes pode-se perceber que há uma grande porcentagem de documentários que se utilizaram desta técnica de animação, como complemento ou solução narrativa. No entanto, alguns filmes como *Steinberg* e *Arrasta a Bandeira Colorida*, foram feitos praticamente só com base na animografia.

ANEXO I

Aqui segue a lista dos filmes por ordem cronológica. A coluna “negativos” se refere a localização destes na Cinemateca Brasileira.

| ANO | TÍTULO | DIRETOR | GÊNERO | DURAÇÃO | BITOLA | NEGATIVOS |
|------|--|-----------------------------------|--------|---------|--------|------------|
| 1968 | A FESTA DO DIVINO | JOSÉ SEBASTIÃO DE SOUZA | DOC | 10' | 35 | Não |
| 1968 | A SEMANA DE ARTE MODERNA | JOSÉ RUBENS SIQUEIRA | DOC | 10' | 16 | Não |
| 1968 | INDÚSTRIA | ANA CAROLINA | DOC | 12' | 35 | Cinemateca |
| 1968 | ISSEI, NISSEI, SANSEI | ALFREDO STERNHEIM | DOC | 10' | 35 | Não |
| 1968 | O BRASIL PRECISA DE MAR | MARIA HELENA DE CASTRO | DOC | 11' | 35 | Não |
| 1968 | RUA AUGUSTA | CARLOS REICHENBACH | DOC | 7 | 35 | Cinemateca |
| 1970 | A CONQUISTA DOS DIREITOS HUMANOS | MARIA CATARINA ROCHA | DOC | 10' | 35 | Cinemateca |
| 1970 | ARRASTA A BANDEIRA COLORIDA | ALOYSIO RAULINO & LUNA ALKALAY | DOC | 11' | 35 | Cinemateca |
| 1970 | STEINBERG | R. STULBACH, M. TASSARA, M. BRAUN | ANI. | 10' | 35 | Não |
| 1970 | VITOR BRECHERET | PLÁCIDO CAMPOS JR. | DOC | 10' | 35 | Não |
| 1971 | ACABA DE CHEGAR AO BRASIL O BELLO POETA FRANCEZ BLAISE CENDRARS | CARLOS A. CALIL | DOC | 45' | 35 | Cinemateca |
| 1971 | BEXIGA ANO ZERO | REGINA JEHÁ | DOC | 10' | 35 | Cinemateca |
| 1971 | CASTELO DO BEXIGA | MARJORIE BRAUN | DOC | 10' | 16 | Não |
| 1971 | COMUNIDADE SCAPIN | TÂNIA SAVIETTO | DOC | 15' | 16 | Cinemateca |
| 1971 | O BICHO DE MIL OLHOS | WALDIR DE ANDRADE KOPEZKY | FIC | 12' | 16 | Não |
| 1971 | SÃO PAULO DO CAFÉ À INDÚSTRIA | WALTER LUIZ ROGÉRIO | DOC | 15' | 35 | Cinemateca |
| 1971 | SUA MAJESTADE, PIOLIM | SUZANA AMARAL | DOC | 10' | 35 | Cinemateca |
| 1972 | CACILDA | JOÃO CANDIDO GALVÃO DE BARROS | DOC | 12' | 35 | Cinemateca |
| 1972 | CAMPOS ELÍSEOS | UGO GIORGETTI | DOC | 12' | 35 | Não |
| 1972 | LIRA PAULISTANA | MÁRIO MOLINA | DOC | 10' | 35 | Não |
| 1972 | MENOTTI | ELIE POLITI | DOC | 14' | 35 | Não |
| 1972 | PRAÇA DA SÉ | NILCE TRANJAN | DOC | 10' | 35 | Não |
| 1972 | TEATRO EDUCAÇÃO | JAN KOUDELA | DOC | 10' | 35 | Não |
| 1972 | UM DRAMA CAIPIRA DEDICADO A CAIO SCHEIBY | CARLOS R. SOUZA & JOSÉ MOTTA | DOC | 27' | 35 | Cinemateca |
| 1973 | GUARANI | REGINA JEHÁ | DOC | 14' | 35 | Cinemateca |
| 1973 | PORTA DO CÉU | DJALMA LIMONSI BATISTA | DOC | 42' | 35 | Cinemateca |
| 1974 | O NOIVO DA MORTE OU O DEMÔNIO DA PROVÍNCIA | WALTER L. ROGÉRIO | DOC | 20' | 35 | Não |
| 1975 | A MARCHA DO TEMPO | LUIZ CASTILLINI FILHO | DOC | 5' | 16 | Não |
| 1975 | SÃO CAETANO: IMIGRAÇÃO ITALIANA | TÂNIA SAVIETTO | DOC | 17' | 35 | Cinemateca |
| 1975 | TERRITÓRIO LIVRE | JAN KOUDELA | DOC | 10' | 35 | Não |
| 1977 | NO AR | JORGE BOUQUETL | DOC | 25' | 16 | Não |
| 1977 | OS QUEIXADAS | ROGÉRIO CORRÊA | DOC | 36' | 16 | Cinemateca |
| 1978 | 32x78 (A respeito do Movimento Constitucionalista de 1932) | NUNO C. ABREU | DOC | 30' | 35 | Cinemateca |
| 1978 | É MENINO OU MENINA? | MARÍLIA ANDRADE & ELIANE BANDEIRA | DOC | 15' | 16 | Cinemateca |
| 1978 | GUIOMAR NOVAES: REGISTRO E MEMÓRIA | OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO | DOC | 25' | 16 | Cinemateca |
| 1978 | O PORTO DE SANTOS | ALOYSIO RAULINO | DOC | 18' | 35 | Cinemateca |
| 1979 | VILA MISSIONÁRIA | WAGNER CARVALHO | DOC | 20' | 16 | Cinemateca |
| 1980 | A VOZ DO BRASIL | WALTER L. ROGÉRIO | DOC | 29' | 16 | Não |
| 1980 | BALZAQUIANAS | MARÍLIA ANDRADE & ELIANE BANDEIRA | FIC | 20' | 16 | Cinemateca |

| | | | | | | |
|------|---|------------------------------------|---------|---------|----|-----------------------|
| 1980 | FOGO FÁTUO | GOFFREDO TELLES NETO | DOC | 12' | 16 | Está com o autor |
| 1980 | MARIA DA LUZ | WILSON BARROS | FIC | 10' | 35 | Cinemateca |
| 1980 | PAULO EMÍLIO | RICARDO DIAS | DOC | 20' | 35 | Cinemateca |
| 1980 | PROFISSÃO TRAVESTI | OLÍVIO T. ARAÚJO | DOC | 38' | 16 | Cinemateca |
| 1980 | SÓ | JOSÉ CARONE JR. | DOC | 34' | 16 | Cinemateca |
| 1980 | VENTO CONTRA | ADRIANA MATTOSO | DOC | 30' | 16 | Não |
| 1981 | A TERCEIRA IDADE | MARÍLIA ANDRADE & ELIANE BANDEIRA | FIC | 15' | 16 | Cinemateca |
| 1981 | CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DR. CARLOS DE CAMPOS DE TATUÍ | JAIMÉ CAMARGO | DOC | 10' | 35 | Não |
| 1981 | LAZER PAULISTANO | EDUARDO POIANO | FIC | 25' | 16 | Não |
| 1981 | MOMENTOS DECISIVOS | TIRIRICA FILHO | DOC | 10' | 35 | Cinemateca |
| 1981 | MULHERES DAS BOCA | CIDA AIDAR & INÊS CASTILHO | DOC | 22' | 16 | Cinemateca |
| 1981 | RETRATOS DE HIDEKO | OLGA FUTEMA | DOC | 10' | 35 | Não |
| 1982 | A BOCA DO CINEMA PAULISTA | ANTÔNIO F. SOUZA | DOC | 12' | 35 | Não |
| 1982 | A MORTE COMO ELA É | MARCELO WALTER DURST | DOC | 9'30'' | 35 | Cinemateca |
| 1982 | ANA | REGINA CHAMLIAN | DOC | 12' | 16 | Não (MAM/RJ?) |
| 1982 | ECOS URBANOS | NILSON VILLAS BOAS & MARIA R. KEHL | DOC | 35' | 16 | Cinemateca |
| 1982 | EH PAGU, EHI | IVO BRANCO | DOC | 17' | 35 | Cinemateca |
| 1982 | SAVIÕES | ANDRÉ KLOTZEL | DOC | 20' | 16 | Não |
| 1982 | HERMETO CAMPEÃO | THOMAZ FARKAS | DOC | 45' | 16 | Cinemateca |
| 1982 | O REI NÃO SABIA DE NADA | WALTER HINOKE ONO | ANI | 5'30'' | 16 | Não |
| 1982 | PROLEGÔMENOS | JOSÉ ROBERTO SADEK | DOC | 8' | 35 | Cinemateca |
| 1982 | RENOVO | RENATO MOREIRA & FAUSTO P. CAMPOS | DOC | 15' | 16 | Cinemateca |
| 1982 | TZUBRA-TZUMA | FLAVIO DEL CARLO | ANI | 13' | 35 | Cinemateca |
| 1983 | COMO UM OLHAR SEM ROSTO (As presidências) | MARIA INÊS VILLARES | DOC | 31' | 16 | Não |
| 1983 | DIVERSÕES SOLITÁRIAS | WILSON BARROS | FIC | 15' | 35 | Cinemateca |
| 1983 | HISTERIAS | INÊS CASTILHO | FIC | 16' | 16 | Não |
| 1983 | PANTANAL, A ÚLTIMA FRONTEIRA | REGINA JEHÁ | DOC | 11' | 16 | Cinemateca |
| 1983 | QUALQUER UM (Anyone) | RITA BUZZAR | FIC | 16'11'' | 16 | Cinemateca |
| 1983 | UM MINUTO PARA MEIA-NOITE | FLAVIO DEL CARLO | DOC/ANI | 40' | 16 | Não |
| 1984 | A LONGA VIAGEM | CHICO BOTELHO | DOC | 25' | 16 | SIM (só imagem) |
| 1984 | A RIFA | SIMONE RASKIN | FIC | 11' | 35 | SIM (?) ⁴² |
| 1984 | ANTES DO GALO CANTAR | BRUNO DE ANDRÉ | ANI | 13' | 35 | SIM (?) |
| 1984 | NADA SERÁ COMO ANTES, NADA? | RENATO TAPAJÓS | DOC | 43' | 16 | Cinemateca |
| 1984 | O FILME DO MASP (Thr Masp Movie) | HAMILTON ZINI JR. | ANI | 9' | 35 | Cinemateca |
| 1984 | STRIP TEASE | IVO BRANCO | DOC | 13' | 16 | SIM (?) |
| 1984 | VIANINHA | JORGE ACHOA & GILMAR G. CANDEIAS | DOC | 25' | 16 | SIM (?) |

⁴² "SIM (?)" significa que não foi possível confirmar com precisão, no entanto, é provável que esteja na Cinemateca.

ANEXO II

Levantamento feito no Diário Oficial do Estado, referente as edições do Prêmio Estímulo:

| ANO | RESOLUÇÕES | EDITAIS | RESULTADOS | SECRETÁRIO de CULTURA | GOVERNADOR | SECRETARIAS |
|------|------------------------------------|----------|----------------------|----------------------------|----------------------|-------------------------------|
| 1968 | 18/09/68 - Regulamento | 25/09/68 | 30/11 - 4;6;11/12/68 | Orlando Gabriel Zancaner | Roberto Abreu Sodré | Cultura, Esportes e Turismo |
| 1969 | Não houve prêmio este ano | * | * | Orlando Gabriel Zancaner | Roberto Abreu Sodré | Cultura, Esportes e Turismo |
| 1970 | 08/05/70 - Regulamento | 08/05/70 | 05/09/70 | " | " | " |
| 1971 | 08/05/70 | 05/05/71 | 02/07/71 | Pedro de Magalhães Padilha | Laudo Natel | " |
| 1972 | 08/05/70 | 14/09/72 | 15/11/72 | " | " | " |
| 1973 | 08/05/70 | 05/05/73 | 16/06/73 | " | " | " |
| 1974 | No. 4, de 17/09/1974 - Regulamento | 26/09/74 | 26/11/74 | " | " | " |
| 1975 | No. 4, de 17/09/1974 | 05/03/75 | 11 e 25/06/75 | José E. Mindlin | Paulo Egydio Martins | " |
| 1976 | Não houve prêmio este ano | " | * | Max Feffer | Paulo Egydio Martins | Cultura, Ciência e Tecnologia |
| 1977 | 05/07/77 | 13/07/77 | 20/12/77 | " | " | " |
| 1978 | Não houve prêmio este ano | * | * | Max Feffer | Paulo Egydio Martins | Cultura, Ciência e Tecnologia |
| 1979 | Não houve prêmio este ano | * | * | Antônio da Cunha Bueno | Paulo Salim Maluf | Cultura |
| 1980 | No.30, de 20/08/80 | 27/08/80 | 21/10/80 | " | " | " |
| 1981 | No.30, de 20/08/80 | 15/07/81 | 07/10/81 | " | " | " |
| 1982 | No.30, de 20/08/80 | 04/05/82 | 15/07/82 | João Carlos Martins | " | " |
| 1983 | No. 8 de 07/03/83 | 10/03/83 | 23/04/83 | João Pacheco e Chaves | Franco Montoro | " |
| 1984 | No.30 de 20/08/80 | 16/10/84 | 24/11/84 | Jorge Cunha Lima | " | " |
| 1985 | No. 30, de 20/08/80 | 06/11/85 | 30/11/85 | " | " | " |

CULTURA, ESPORTES E TURISMO

Extrato de termos de retificação de um contrato de trabalho
Contratante - Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo.
Contratados - Adilson Alexandre Leite e José Vicente Aurélio.

Para declarar que ficam ratificados os termos constantes das cláusulas II dos contratos originais, pelo que os interessados passaram a perceber, a partir de 1.º de fevereiro de 1968, o salário mensal de R\$ 932,54.

Retificam-se os demais cláusulas.

Extrato de termos de retificação de um contrato de trabalho
Contratante - Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo.

Contratado - Tino Mariano Pereira.
Para declarar que ficam ratificados os termos constantes da cláusula II do contrato original, pelo que o interessado passou a perceber, a partir de 1.º de fevereiro de 1968, o salário mensal de R\$ 932,54.

Retificam-se os demais cláusulas.

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA

COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO

Extrato do Contrato n. 82/68

Destinatária - Comissão Estadual de Teatro.

Contratada: Federação de Teatro Amador de Média Mogiana, através de seu Presidente, sr. Mateus Santamarina Neto.

Natureza do contrato: para a realização da Base cinematográfica do VI Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, em São João da Boa Vista.

Valor do contrato: R\$ 2.500,00.
Venc.: Código Local 179-7 - 2.1.3.0-82.

Data da assinatura do contrato: 11 de setembro de 1968.

Autorização: Secretário Executivo do Conselho Estadual de Cultura.

COMISSÃO ESTADUAL DE CINEMA

Concurso para a realização de Documentários Cinematográficos sob o patrocínio da Comissão Estadual de Cinema (CECINE).

Regulamento
A Secretaria de Estado dos Negócios de Cultura, Esportes e Turismo, através da Comissão Estadual de Cinema, do Conselho Estadual de Cultura, atendendo ao Plano de Aplicação desta Comissão visando estimular a produção de Documentários Cinematográficos de alto nível técnico-artístico, vem instituir o presente concurso que se regerá pelo regulamento a seguir:

Das Finalidades
Artigo 1.º - A Comissão Estadual de Cinema, concederá, como prêmio estímulo, as recursos necessários para a produção dos filmes escolhidos, através do exame do roteiro, pré-roteiro, plano de produção e argumentos que forem apresentados pelos concorrentes atendidas as normas que com-

õem este regulamento. O número de prêmios e seus valores será fixado pela Comissão Estadual de Cinema, tendo em vista os orçamentos apresentados e classificados e de acordo com os recursos consignados em seu Plano anual de Aplicação.

Das Filmes
Artigo 2.º - Os filmes a serem produzidos com a premiação instituída neste regulamento deverão ser de características tais que possam ser exibidos nos cinemas do País como complemento nacional. Para tanto, deverão ser filmados em 35 mm, em cores ou branco e preto, sonorizados e com duração de projeção de cerca de 20/30 minutos.

Os filmes deverão ser, de preferência, sobre assuntos de vida realista, de interesse cultural, e livre escolha dos interessados.

A Comissão Estadual de Cinema poderá, a seu critério, estipular temas a serem filmados.

Das Condições
Artigo 3.º - Poderá concorrer ao concurso um estabelecimento profissional ou não profissional, desde que apresentem credenciais artísticas e recursos técnicos que garantam a efetiva realização do filme.

A Comissão Estadual de Cinema, por ocasião da contratação, a seu critério, poderá exigir provas de existência das condições, como sejam: equipamentos e filmagem e iluminação, utilização de laboratório credenciado, bem como estudos de som e de montagem.

Das Inscrições
Artigo 4.º - As inscrições serão feitas na Secretaria de CECINE, mediante entrega de requerimento solicitando essa medida, que deverá ser acompanhado dos seguintes elementos:

a) cópia do argumento ou pré-roteiro;
b) equipe técnico-artística, com as relações dos currículos dos seus integrantes e indicação de trabalhos já realizados, se houverem;

c) características técnicas do filme, bem como indicação precisa dos laboratórios de tiragem e som;

d) orçamento minucioso incluindo todos as despesas de produção até as cópias que serão entregues à Comissão Estadual de Cinema;

e) o critério da CECINE, este poderá solicitar, a exibição pelo interessado de filmes já realizados por qualquer integrante de sua equipe.

Do Julgamento do Concurso
Artigo 5.º - A CECINE, encerrado o prazo das inscrições, será examinada pelos seus membros, todas as propostas inscritas, e por votação cegará os vencedores.

Os prêmios para inscrições, julgamento e divulgação dos premiados, será fixado pela Comissão, em Edital que divulgará as demais condições do concurso.

As decisões da CECINE serão irrevogáveis, sendo feita a certificação desta cláusula por todos os inscritos.

Da Contratação dos Premiados

Artigo 6.º:

Os concorrentes declarados vencedores pela decisão da CECINE, serão contratados para produzir e dirigir o filme proposto, por conta desta, que pagará ao mesmo o custo da produção, e acréscimo devidamente aprovado.

O contratado obrigará-se a realizar o filme, estritamente dentro do Plano aprovado pelos elementos principais, e critério da CECINE, sendo parte integrante do contrato a ser assinado entre as partes.

Se o contratado deixar de cumprir o Plano estabelecido, a CECINE anulará o seu contrato e escolherá a seu critério, outro realizador para concluir o filme.

Se o filme do contrato anulado ainda não tiver sido iniciado, o contratado devolverá as importâncias recebidas e a CECINE contratará o concorrente classificado logo após o último premiado.

O concorrente que tiver sua proposta anulada, além das penas cabíveis, ficará impedido de participar de outros concursos instituídos pela CECINE.

Das Diretrizes Artísticas
Artigo 7.º - Os direitos autorais do realizador e equipe, serão preservados, permanecendo o filme de sua propriedade, desde que o mesmo entregue à CECINE 3 cópias, uma em 35 mm e outra em 16 mm, seja em cores ou em preto e branco e se obrigue a

facultar à CECINE o direito de utilizar negativos para confecção de novas cópias qualquer tempo, não podendo pois alienar sem autorização expressa desta.

Do Pagamento dos Prêmios
Artigo 8.º - Os pagamentos dos prêmios, conforme artigo 5.º, será efetuado em parcelas, uma de 40% do total, após assinatura do contrato, outra de 40% exibição do cópias para a CECINE, e 20% final de 20% após a entrega de cópias conforme artigos 7.º e 4.º, após solicitação por escrito dos interessados.

Das Prazos de Entrega
Artigo 9.º - O prazo de entrega de cópias do filme pelo premiado, será estipulado em contrato pela CECINE, de ser com a natureza do mesmo, não podendo superar a 90 dias. Qualquer que seja o prazo, será contado a partir do recebimento da 1.ª parcela prevista no artigo 8.º.

Disposições Gerais
Artigo 10.º:

O prêmio obriga-se a reconhecer os méritos de autorização do filme e por concurso, na forma que for determinada pela Comissão Estadual de Cinema.

Todas as atos necessários para cumprimento do presente regulamento serão adivinhados as normas e legislação vigentes.

Os casos omissos neste regulamento são resolvidos pela Comissão Estadual de Cinema com a devida aprovação da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo.

Cultura, Ciência e Tecnologia

CONSELHO ESTADUAL DE ARTES E CIÊNCIAS HUMANAS

COMISSÃO DE CINEMA

A Comissão de Cinema, do Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, torna público que, a partir da data da primeira publicação deste Edital, estará recebendo na Seção de Comunicações Administrativas, do Departamento de Artes e Ciências Humanas, à Rua Antônio de Godoy, 83, 9.º andar, nesta Capital, das 8 às 12 horas e das 13 às 17 horas de dias de 6.ª-feira, requirimentos de interessados em concorrer ao Prêmio Estimulo para a realização de filmes de curta-metragem, em observância à Resolução de 6 de julho de 1977.

As inscrições deverão ser feitas até 30 dias após a primeira publicação do presente Edital, no Diário Oficial do Estado.

A Comissão poderá desclassificar "in limine" os projetos que não versem em desconformidade com o presente Edital.

Artigo 1.º — A Comissão de Cinema julgará os projetos apresentados e estabelecerá, para cada um os "graus" do prêmio estímulo, com base nos orçamentos apresentados pelos concorrentes e nos recursos previstos no orçamento-programa da Divisão de Administração do Departamento de Artes e Ciências Humanas.

Artigo 2.º — Os temas dos filmes deverão enfatizar aspectos da vida brasileira.

Parágrafo único — A Comissão poderá, a seu critério, estabelecer um tema preferencial para os filmes.

Artigo 3.º — Poderão inscrever-se no concurso ora estabelecido profissionais, brasileiros ou estrangeiros, estes com mais de 2 (dois) anos de residência no Brasil, que apresentem credenciais técnico-artísticas e disponham de recursos técnicos que garantam a efetiva realização do filme.

Parágrafo único — Não serão aceitas inscrições de concorrentes que já tenham dirigido filmes de longa-metragem.

Artigo 4.º — As inscrições serão feitas na Seção de Comunicações Administrativas, da Divisão de Administração do Departamento de Artes e Ciências Humanas, no local e prazo fixados em Edital, mediante apresentação de requerimento que deverá ser instruído com os seguintes elementos:

- a) nome completo e R.C. da Ciência de Identidade ou documento equivalente, n.º do CPF, residência e domicílio do candidato;
- b) certidão dos distribuidores forenses;
- c) atestado de idoneidade bancária;
- d) tratamento por nomeção do tema ou pseudônimo;
- e) "Currículo" do realizador com indicação dos trabalhos de que participou;
- f) características técnicas do projeto de filme em concurso, especificando:
 - I — bitola, 16 ou 18 mm
 - II — processo:
 - cor: cianocolor, estachrome, gevacrome, branco e preto; viragem, etc.;
 - III — sistema: spher, óptico ou magnético;
 - IV — duração: até 30 minutos;
 - V — prazo previsto para a realização do filme;
 - g) estimativa do custo do filme, incluindo minuciosa relação de todas as despesas de produção até cópias finais que serão entregues à Comissão;
 - h) declaração de que o projeto ainda não foi realizado.

Artigo 5.º — A Comissão, encerrado o prazo de inscrição, julgará os roteiros e, emitindo, em processo próprio, parecer técnico circunstanciado, por votação limitada, os vencedores que receberão o prêmio estímulo para a realização do filme, fixando o valor de cada prêmio.

Parágrafo único — As decisões da Comissão serão irrecorríveis sendo feita a aceitação, pelos candidatos, das normas baixadas nesta Resolução.

Artigo 6.º — Os concorrentes vencedores firmarão termo de compromisso com o Departamento de Artes e Ciências Humanas e a obrigação de, mediante termo, assumir a responsabilidade da realização do filme, sob pena de devolução das quantias recebidas, proibição de participar de quaisquer outros eventos patrocinados pela

Pasta, cobrança judicial e o que mais for entendido cabível.

§ 1.º — O compromissário obriga-se a realizar o filme obedecendo ao plano e custos aprovados, os quais constarão do termo a ser assinado pelas partes.

§ 2.º — A Comissão, ao conceder os prêmios, estabelecerá uma tabela de custos, calculada com base nos preços vigentes no mercado, nesta data, consideradas as particularidades de cada produção. Essa tabela será comparada com os custos propostos, os quais serão mantidos ou atualizados, a fim de evitar-se o seu aviltamento, que poderia comprometer a realização do filme.

§ 3.º — O compromissário obriga-se a entregar duas cópias, uma em 35 mm e outra em 16 mm, as a bitola original em que o filme foi produzido por de 28 mm. No caso de filmagem em 16 mm, o compromissário entregará duas cópias nessa bitola.

§ 4.º — A quitação só se dará depois de aprovadas as cópias definitivas pela Comissão.

Artigo 7.º — Se o compromissário deixar de cumprir o termo, a Comissão poderá autorizar a sua exclusão e suprir a aplicação de medidas administrativas ou judiciais cabíveis na espécie.

Parágrafo único — O compromissário que deixar de cumprir o termo firmado, além das penalidades cabíveis, ficará impedido de participar de outro concurso instituído pela Comissão.

Artigo 8.º — Os direitos autorais do realizador serão garantidos ficando de sua propriedade o negativo do filme original, devendo, entretanto, comprometer-se a entregar à Seção de Comunicações Administrativas do Departamento de Artes e Ciências Humanas que se encarregará de examinar à Comissão para exame das cópias desse filme, nos termos do § 2.º do artigo 8.º desta Resolução, e não alienar o negativo sem autorização expressa do Departamento de Artes e Ciências Humanas, que terá direito preferencial na sua aquisição, por sugestão da Comissão de Cinema.

§ 1.º — O compromissário obriga-se a facultar à Comissão o direito de solicitar a cópias de novas cópias, desde que seja para uso estritamente cultural.

§ 2.º — A Comissão de Cinema elaborará, semestralmente, em base no parágrafo anterior deste artigo, a tabela de aquisição de novas cópias, nas bitolas 16 mm e 35 mm e nos processos estachrome e branco e preto.

§ 3.º — O preço de custo dos laboratórios estabelecidos para cada cópia, será acrescido de uma parcela correspondente ao pagamento dos direitos autorais.

Artigo 9.º — Julgado o concurso, o montante do prêmio, destinado à possibilitar a realização do filme, será afetado em três parcelas:

- a) 50% do total, após a contabilização da despesa;
- b) 40% depois da aprovação pelo candidato de que está realizando efetivamente o filme, mediante declaração do laboratório de imagem, com data do período compreendido entre a liberação da 1.ª parcela e a apresentação do copião;
- c) 10% depois de aprovadas as cópias definitivas pela Comissão e da apresentação de, pelo menos, uma declaração de laboratório de som, com data do período compreendido entre a liberação da 1.ª parcela e a apresentação das cópias.

Artigo 10.º — O Compromissário obriga-se a, mencionar, nos letreiros de apresentação do filme, o presente concurso, na forma indicada pela Comissão.

Artigo 11.º — Para a solução de qualquer dúvida no cumprimento do presente Edital, será aplicada a legislação vigente.

Artigo 12.º — Os casos omissos do presente Edital serão resolvidos pela Comissão de Cinema.

(12-14-15)

Edital do Prêmio Estimulo de 1977, publicado no Diário Oficial do Estado.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, Miriam de. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.
- AMADO, J., FERREIRA, M. M (coord.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fund. Getúlio Vargas, 1998.
- ANDRADE, J. B. de. O Importante era fazer o filme. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n.46, p. 40-46, Abril, 1946.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, 2 ed.
- _____. A voz do outro. In **Anos 70 - Cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, 7v.
- _____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Intervenção ou transparência. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 46, p. 53-54, Abril, 1986.
- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BORGES, Luís Carlos R. **1960-1980: o cinema à margem**. Campinas: Papirus, 1975.
- CADERNOS DA CINEMATECA. **Trinta anos da cinemateca paulista (1950-1980)**. São Paulo: Fund. Cinemateca Brasileira, v. 4, 1980.
- CAETANO, Daniel. O curta já é nosso? **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 35 e 36, p.38-40, Jul./Ago./Set., 1980.
- CARVALHO, Vladimir. Breve apresentação do curta-metragem nacional. **Cultura**.

- Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Ano 6, n. 24, p.22-29, Jan./Mar., 1977.
- _____. Documentar a realidade. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 27, p. 32-35, Abril, 1975.
- CIINEMAIS (Revista de cinema e outras questões audiovisuais). Rio de Janeiro: Sec. Audiovisual do MinC., n. 8, nov./dez. 1997.
- DA-RIN, Silvio P. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro: 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Escola de Comunicação, UFRJ.
- GERBER, Raquel. Por um exemplo regenerador. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 37, p. 59-60, Jan./Fev./Mar., 1981.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- JEHÁ, R.; STIL; ROITMAN, H. Curta-metragem nosso amor. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 21, p. 44-47, Jul./Ago., 1972.
- MELLO, Alcino Teixeira de. **Legislação do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978, v.1 e v.2.
- BANDEIRA, Moniz. **Brasil – Estados Unidos: a rivalidade emergente (1950-88)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- MAGYAR, Vera. Um cinema muito polêmico. Fora da tela. **Jornal da Tarde**, 20/02/78, p.21.
- MARINHO, José. **Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)**. Niterói: EdUFF, 1998.

- MARTINS, Maria Helena Pires. **ECA: retrato em branco e preto (cinema e música)**. São Paulo: 1989, Tese de Doutorado, ECA-USP.
- MONTEIRO, J.C. Curta-metragem: rodar cativo. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 18, p.28-33, Jan./Fev., 1971.
- MORENO, A. **Cinema Brasileiro: história e relações com o estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1994.
- NASCIMENTO, Hélio. **Cinema brasileiro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema-direto no Brasil). In: COSTA, F.M.(coord.) **Cinema Moderno/ Cinema Novo**, Rio de Janeiro: Pallas, 1975.
- _____. Treze filmes e um roteiro. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 34, p. 24-25, Jan./Fev./Mar., 1980.
- OMAR, Arthur. A preparação de um curta-metragem. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n.35/36, p.41-44. Jul./Ago./Set., 1980.
- ORTIZ, Renato. Cultura popular: organização e ideologia. **Cadernos de Opinião** Julho/1974 n.12.
- _____. Cultura popular e memória nacional, **Cadernos do CERU**, São Paulo, set.1980, n.13.
- _____. **A consciência fragmentada**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- PEREIRA, Geraldo S. **Plano Geral do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973.

- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: CERU e FFLCHUSP, 1983.
- RAULINO, A., MALZONI, Z., COOPER, A. As imagens das greves. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 46, p.47-52, Abril, 1986.
- RAMOS, F.(org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art., 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- SILVA, Alberto. **Cinema e Humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da (Coord.). **Comunicação, hegemonia e contra Informação**. São Paulo: Cortez Editora, 1982.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.
- SIMÕES, Inimá. O curta em João Pessoa. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: n.34, p.19-20, Jan./Fev./Mar., 1980.
- _____. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Senac, 1999.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von (Org.). **Os desafios contemporâneos da história oral**. Campinas: CMU/Unicamp, 1997.
- SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. **O filme curto**. São Paulo: Sec. Munic. Cultura, 1980. v.1 e 2.
- TAPAJÓS, R. A hora da reflexão. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 46, p.73-78, Abril, 1986.
- TASSARA, Marcello G., **Interpretação e leitura cinematográfica de uma fotografia**. São Paulo: 1978, Dissertação de Mestrado ECA-USP.
- TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: fábrica de ideologias**. Campinas: Editora da

Unicamp, 1997.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal Embrafilme, 1991.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, I., BERNARDET, J-C., PEREIRA, M. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CD ROM - **A Trajetória do Curta-metragem**, São Paulo, Kinoforum, 1994.

JORNAIS

Diário Oficial do Estado de São Paulo: vários (1967-1985)

Folha de São Paulo: 21/07/77; 23/10/80; 13/11/80; 08/08/81; 09/10/81; 23/07/82; 24/11/84

Folha da Tarde: 09/09/80; 23/10/80

Jornal da Tarde: 20/02/78

O Estado de São Paulo: 01/03/78; 13/08/81; 09/10/81

ACERVOS PESQUISADOS

MIS – Museu da Imagem e do Som

Cinemateca Brasileira

ECA – Escola de Comunicação e Artes da USP

Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

Secretaria de Estado da Educação de São Paulo (sede de São Paulo e de Campinas)

Banco de dados da Folha de São Paulo

Banco de dados do Estado de São Paulo