UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

FILMES DE MÉDIA-METRAGEM (1960 – 1990) "ABANDONADOS NO TEMPO"?

PAULO CÉSAR DA SILVA TELES

Campinas
2001

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

FILMES DE MÉDIA-METRAGEM (1960 – 1990) "ABANDONADOS NO TEMPO"?

PAULO CÉSAR DA SILVA TELES

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pelo Sr. **Paulo César da Silva Teles** e aprovada pela Comissão Julgadora em **30/03/2001**

Prof. Dr. Adilson José Ruiz
-orientador-

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

Campinas
2001

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

T236f

Teles, Paulo César da Silva
Filmes de média-metragem (1960-1990) abandonados no tempo? / Paulo César da Silva Teles. – Campinas,SP : [s.n.], 2001.

Orientador: Adilson José Ruiz.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema. 2. Curta-metragem. 3. Documentário. 4. Cinema experimental. 5. Catalogação – Filmes. I. Ruiz, Adilson José. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Esta pesquisa foi realizada com o apoio e recursos da
FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adilson José Ruiz

Prof. Dr. Marcello Giovanni Tassara

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Prof. Paulo Bastos Martins

À memória de meu pai,
Paulo Américo da Silva Teles

à minha mãe,
Isaura Melo da Silva Teles

à minha esposa e companheira,
Kelen Cristina

e às minhas filhas queridas,
Mariana Cristina e
Marcela Cristina

AGRADECIMENTOS

De maneira muito especial ao **Prof. Paulo Bastos Martins** por haver, desde o início de minhas atividades na Unicamp, acreditado, investido, incentivado minhas realizações, acompanhando e me aconselhando em todas as suas etapas desta pesquisa e ao meu orientador, **Prof. Dr. Adilson José Ruiz**, pelo aceite, apoio, reconhecimento, orientação à esta pesquisa e pela sua pronta disposição a todas as minhas dúvidas.

Aos cineastas, produrores, realizadores, promotores culturais e professores, **Marcello Tassara, Pelópidas Cypriano de Oliveira, Wladimir Carvalho, Marcos Mendes, Silvio Da-Rin, Sandra Werneck, Mário Kuperman, Manfredo Caldas, Celso Marconi, Geraldo Sarno, Octávio Bezerra, Noilton Nunes, Katia Mezel, Torquato Joel, João Batista de Andrade, Assunção Hernandes, Felipe Macedo, Suzana Amaral, Maria Luiza Aboim, Eunice Gutmann, Francisco Sérgio Moreira, Sandra Ribeiro, Clarisse Müller, Eduardo Cerveira, Fernando Pinto, Guido Araújo, "Carlitos" Pruence, Fernando Adolfo, Paulo Halm, Marcos Manhães Marins, Isaac Chueke, Sérgio Bloch, Frederico Füllgraf;** e todos aqueles que, através do reconhecimento à importância deste trabalho para a história do cinema e da cultura brasileira, abriram suas portas colaboraram relevantemente para sua elaboração.

Aos curadores, funcionários e coordenadores das instituições: **FUNARTE: Wanda Ribeiro, Paulo Roberto da Rocha, Joelson Estevão, Jorge Nascimento, Marli Guedes, Rosália Oliveira, Waldelar Moreira, Ivan Alves de Souza, e Márcia Cláudia Figueiredo; Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS): José Maria Pereira Lopes e Eduardo Autran de Figueiredo; Cinemateca Brasileira de São Paulo: Vívian de Luccia e José Francisco de Oliveira Mattos; Cinemateca de Curitiba: Paulo Biscaia, Elizabeth Wagner e Valdecir H. Pereira; CDI: Isa Castro e Pedro Alves.**

Aos funcionários do Departamento de Multimeios e da Pós-Graduação do Instituto de Artes e da Gráfica da Unicamp, pelos seus relevantes desempenhos para o bom funcionamento do Curso e do Departamento: **José Élcio Marcelino, Magali Cordeiro, Leodete Conceição Romera, Jayme de Souza Filho, Paulo Dantas, Suzelen Rodrigues, Celso Palermo e Daniel Roseno da Silveira, Isaura das Graças Silva e Romildo Bernardino da Silva.**

Aos amigos e colegas **Marcus Vinícius, Ana Paula Parlamachuk, Alessandra Meleiro, Cláudia Garrocinni, Rodrigo Braga, Andrea Molfeta, Cybelle Tedesco, Juliano Prado, José Geraldelli Jr., Hosana Oliveira, Denise Simões e Paulo "The Foice" Albanesi, Kety Fernandes, Carlos Padovan, Rogério Borovik, Paola Fischman, Lyara Luiza, Eduardo Lima "Boca" de Morais** e todos aqueles que desde o início, em inestimável consideração, carinho e paciência, me dedicaram especial atenção abrindo brechas em suas vidas, suas casas e, sobretudo, seus corações.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo resgatar e trazer à luz os chamados "filmes de média-metragem", sobretudo no período de 1960 a 1990. Período este no qual a conformação do cinema brasileiro, de um modo geral, é basicamente autoral. Trata-se de um conjunto de filmes que, em função principalmente da sua duração, ficou à margem do circuito de exibição comercial e jamais teve sequer uma lei que o amparasse, ao contrário dos filmes de longa e curta-metragem e, no entanto, teve um aumento substancial de sua produção nos anos 70 e 80, mesmo após a promulgação das leis que amparavam apenas os longas e os curtas-metragens. Estes filmes destacam-se também das produções jornalísticas e documentais para a TV e dos famosos cine-jornais, assumindo uma face autoral, independente e institucional, levando com isso, um cinema diferenciado para um público diferenciado, um espectador mais ativo, consciente e reflexivo dentro de sua realidade conjuntural.

Junto às principais cinematecas e acervos do Brasil, conseguimos levantar a quase totalidade das obras produzidas no período citado, onde foram por fim relacionadas e catalogadas desenvolvendo com isso um banco de dados, citando, além de alguns dados técnicos, as fontes de referência e consulta de cada um deles.

ÍNDICE

"El **tempo** *del cortometraje tiene caracteristicas proprias,*
que hacen del corto un género en sí mesmo."
(Jaime Camino)

INTRODUÇÃO

A maioria das pessoas que vão ao cinema hoje em dia no Brasil freqüenta salas de projeção dos circuitos comerciais e, em geral, assiste a filmes de ficção com a duração em torno de duas horas, quase sempre americanos, mostrando estórias que, em geral, provocam sensações emocionais momentâneas e algumas reflexões sobre o enredo. Uma fatia social e culturalmente privilegiada, concentrada nos grandes centros urbanos, tem também acesso a filmes de natureza documental, além do ficcional, com durações bem mais curtas, voltadas a uma interpretação mais elaborada por parte do espectador, seja nos centros culturais ou nos festivais de cinema.

O que será mostrado neste trabalho é um tipo de cinema realizado e exibido no Brasil, sobretudo nos anos 60, 70 e 80 do século XX, cujo propósito difere radicalmente das propostas comerciais. Um cinema cuja própria duração, a princípio, já o excluía por completo das telas comerciais, sempre voltadas à grande massa. Por sua vez, essa cinematografia também não ficava confinada apenas a uma "elite" sócio-econômica e cultural. Pelo contrário, trata-se na realidade de um cinema dinâmico, que se voltou, sobretudo à formação crítica e de atitudes do espectador. Um cinema cuja ficção nos conduz a uma realidade nada fantástica e o documentário nos faz querer transformar nosso contexto. Um cinema cuja duração faz um verdadeiro vácuo à maioria dos padrões dos filmes de longa-metragem, que estão em todos os circuitos comerciais cinematográficos e os de curta-metragem, que por muitas vezes "abriu" as sessões de cinema antes da exibição dos longas: os chamados filmes de **média-metragem**.

Entretanto, a memória desta produção enquanto "qualidade participante" do cinema e da cultura nacional parece esvair-se no tempo e no espaço. Ao mesmo tempo em que, durante todas as etapas da pesquisa, deparei com produções cinematográficas preciosíssimas que vieram a definir várias correntes de grande importância na história do cinema brasileiro nas décadas de 60, 70 e 80, surpreendentemente quase nada foi encontrado dito acerca da especificidade desses

filmes de média-metragem, sendo este termo empregado em raríssimas publicações, quase todas enquadradas em outros contextos de abordagem.

Isto me instigou a vasculhar esse importante vácuo entre curtas e longas-metragens com o intuito de resgatar e atribuir às produções de média-metragem a importância histórica, narrativa e cinematográfica que lhes seriam efetivamente devidas.

Participando dos principais festivais nacionais e internacionais de cinema realizado no Brasil, vasculhando os principais acervos de cinema do país, catálogos e revistas especializadas, assistindo e analisando uma considerável quantidade de filmes, sendo muitos deles valiosíssimos, premiados nacional e internacionalmente, buscamos destacar as produções de média-metragem das demais, criando assim um banco de dados diferenciado sobre esses filmes.

Nesta pesquisa discorremos os diversos períodos e correntes dessas décadas nos quais (e dos quais) filmes de média-metragem fizeram-se presentes, seja preconizando ou acompanhando uma ou várias tendências ou buscando serem únicos em suas concepções, desde o advento do "Cinema Novo" até às tendências contemporâneas deste final de século, passando pelo "Cinema Marginal", pelo cinema independente e, principalmente, na produção de filmes documentários, "cinema de rua", "cinema-verdade", correntes essas onde se concentra a maior parte da produção cinematográfica levantada nessa "banda" de tempo.

Através de entrevistas com vários diretores, produtores, pesquisadores, restauradores e distribuidores mais ligados nessa produção, foram abordadas questões como o estímulo (ou não) à produção e exibição de filmes brasileiros através de criações e extinções de órgãos, leis, bem como questões técnicas, artísticas e mercadológicas, traçando os perfis dessa produção e de seus principais realizadores, distribuidores e outros envolvidos, comentando os filmes considerados como referência à produção de média-metragem e também do cinema brasileiro, os médias-metragens que se tornaram referência à estética cinematográfica nacional, a sua diferenciação

face às produções televisivas (seriados, documentários de TV, capítulos de novelas, etc.) e jornalísticas (cine-jornais).

Isto nos permitirá explorar, exibir e trazer cada vez mais à luz do público em geral as diversas narrativas e correntes cinematográficas do nosso cinema, independente do gênero e da metragem, buscando com isto tornar a visão da obra de cinema no Brasil destituída de mais este preconceito.

Pela quantidade de produção aqui catalogada ao longo desse período e posterior cruzamento dos dados levantados, conseguimos ainda definir os "picos" de produção desses filmes, bem como os diretores que mais produziram filmes no gênero.

Face à ausência de uma definição real para filmes de média-metragem, como veremos a seguir, foram relacionados os filmes cuja minutagem os tornam mais excluídos de padrões, leis, janelas, normas e outras convenções de exibição audiovisual nos anos 60, 70 e 80, sem dúvida o período mais rico em termos de quantidade de produção e de inovação de linguagem no cinema brasileiro.

1. O QUE É CURTO, MÉDIO E LONGO NO CINEMA BRASILEIRO

Apesar de não existir de fato um preciso e único divisor de águas entre o que seria considerado filme de curta, média ou longa metragem, há várias legislações e definições para filmes curtos, médios e longos cuja minutagem fronteiriça exata entre eles, é e será fruto de intermináveis discussões entre a classe cinematográfica e afins.

As durações para filmes de curta, média e longa-metragem, como vistos a seguir, variam de acordo época e com o conceito dos legisladores, realizadores de festivais e outros envolvidos no processo. Não há, portanto, um padrão generalizado pré-estabelecido para a duração de um filme. Assim sendo é evidente que definir filmes de média-metragem como filmes com duração entre 31 e 69 minutos, poderá acarretar algumas controvérsias, pois filmes com uma minutagem aproximada (20 a 25 minutos, por exemplo, que oportunamente poderiam – e até o são – considerados por muitos como médias-metragens) seriam excluídos dessa relação de "excluídos".

A temporalidade aqui abordada escolhida para definir um filme de média-metragem tem como base a exclusão temporal conseqüente da Lei 6.281, de 9 de dezembro de 1975, que classifica como filmes de longa-metragem, aqueles com a duração mínima de 70 minutos e os de curta-metragem, aqueles com a duração máxima de 30 minutos. No período de vigência dessa lei, houve um significativo aumento na produção de filmes com este "vácuo" de tempo, incrementando a produção independente e delineando um cinema fora do eixo comercial: filmes diferenciados para um público diferenciado.

O que será classificado neste trabalho como filme de "média-metragem" será a obra audiovisual concebida originalmente em película com as bitolas de 16 e 36 mm, tendo como objeto primeiro a projeção cinematográfica, com a minutagem clássica entre 31 e 69 minutos realizada nos anos 60, 70 e 80, onde retratamos, dentro desta temática, um conjunto de obras avessas a qualquer padrão de exibição cinematográfica que as tornará praticamente ausentes do circuito comercial de exibição. Entretanto, tais minutagens, se não o foram de fato beneficiadas

pela "Lei do Curta" de 1975, têm janela apropriada para TV e tem se encaixado tranqüilamente em quase todos os conceitos relativos à cinematografia do curta-metragem.

Discorreremos a seguir acerca das principais leis que delimitaram esses conceitos, bem como alguns dos principais festivais de cinema: vitrines de exibição e divulgação, principalmente dos filmes "não comerciais".

1.1. As leis do Audiovisual e a exclusão aos filmes médios

O Art. 13 da Lei n.° 6.281, de 9 de dezembro de 1975, Parágrafo II, determinava que o filme de curta-metragem deveria ter:

"duração de exibição superior a cinco e inferior a 30 minutos".

(Alencar, 1978, p. 136)

Esta lei tinha o objetivo de regulamentar a obrigatoriedade permanente da exibição de filmes de curta-metragem nas telas comerciais junto a filmes estrangeiros (obrigatoriedade esta que já existia desde a década anterior). Entretanto, se por um lado visava estimular a exibição da produção brasileira de curta-metragem, por outro viria banir a exibição de filmes de média-metragem nas telas comerciais de cinema, marginalizando das telas "oficiais" os filmes "médios", cujas narrativas e temáticas são em grande parte de enorme consistência para a descoberta e o aprofundamento dos brasileiros para com a sua cultura, e não deveriam ser desprezadas em função desse "espaço proibido".[1]

Paulo Bastos Martins, cineasta e diretor de distribuição da Embrafilme na década de 70, comenta sobre essas obras:

"Mesmo no período mais dinâmico do cinema brasileiro (1970 a 1990), o média-metragem não teve nenhuma legislação que o protegesse, ao contrário do curta e do longa-metragem, o que me levou a escrever em recente artigo para a Secretaria Municipal de Cultura em São Paulo:
"O Mercado paralelo, que nunca conseguiu atingir sua plenitude por penúria financeira e por falta de visão dos humanos que controlavam a atividade cinematográfica, foi muito significativo para marcar presença do curta, como também para tentar viabilizar um mercado para os filmes em 16 mm. E os sempre abandonados médias-metragens.""

(Resenha de Paulo B. Martins, 1998)

A "Lei do Curta" de 1975, segundo Martins, foi concebida após a realização de pesquisas em vários países e um consenso entre pessoas da classe cinematográfica e do INC (Instituto Nacional do Cinema) para se estabelecer aquelas minutagens. No entanto, essa lei provocava um certo desconforto entre alguns cineastas e outros adeptos a produções com duração entre 20 e 30 minutos, pois, apesar de terem o amparo da lei como "curtas-metragens", dificilmente (e para muitos, nunca) eram aceitos pelo circuito comercial para serem exibidos antes dos longas.

O cineasta Mário Kuperman é um dos maiores documentaristas paulistas neste gênero. Tendo em seu portfólio mais de 70 produções cinematográficas, sendo varias delas premiadas nos principais festivais brasileiros, seus filmes obedecem a um padrão de minutagem em torno de 13 minutos ou de 25 minutos, considerados adequados à retenção por parte do espectador. Kuperman produz um cinema voltado para a linha didática e do documentário institucional e televisivo, respeitando assim o padrão de minutagens em função de uma melhor apreensão por parte do espectador. Kuperman considera capcioso o definir um recorte às produções de média-metragem com base a Lei do Curta de 1975, pois para ele, um filme com duração maior que 20 minutos, já poderia ser considerada como de média-metragem. Iza Castro, produtora de cinema

[1] Termo usado por Wladimir Carvalho em depoimento na XXV Jornada Internacional de Cinema na Bahia em 1998, ao comentar sobre a não exibição de filmes de médias-metragens nas telas de cinema: "são 'espaços proibidos'".

Diretora do CDI (Cinema de Distribuição Independente, hoje "Casa dos Independentes) desde 1984, também compartilha da mesma opinião, pois para ambos, naquela época os exibidores, que eram obrigados por força de lei a exibirem os curtas antes dos longas, tinham preferência por curtas-metragens de até 15 minutos, dificilmente aceitando filmes mais longos que isso.

Martins, que atuava como Diretor de Distribuição da Embrafilme na década de 70, não concorda com essas posições. Segundo ele, a duração dos filmes de curta-metragem, definidos em grande parte do circuito (realmente fiscalizado), variava de acordo com o tamanho dos longas em função da grade horária de exibição dos cinemas.

> *"Não é verdade que os curtas longos não eram exibidos no circuito comercial ... o filme "Tutti tutti buonna gente", um média que foi "encolhido" para 30 min para caber no circuito comercial, foi um curta muito exibido porque começamos a criar a seguinte cultura naquela época: viabilizar os curtas maiores quando os longas eram pequenos, porque, nesses casos (como os longas extrapolados) o exibidor descobriu que o público não gostava dos horários picados (15 h, 15:40h, 17h, 18:40h ...). A gente começou a receber ligação de exibidor dizendo: "Quero um curta grande!". Mas tinha um detalhe, se fosse um tema complicado, sem dinâmica, enchia o saco do expectador. "Tuti tutti buonna gente" era um filme muito bem resolvido em termos de público, com uma história muito interessante porque a maior parte do público não sabia que havia uma forte colonização italiana na região serrana (que por sinal é lindíssima) do Espírito Santo. Outros filmes que tinham um certo sucesso, eram os do Wladimir Carvalho porque, apesar de tratar de temas complexos, eles quase sempre se adequavam a obrigatoriedade do curta. Fizemos uma pesquisa mundial até chegarmos a conclusão de que era considerado filmes de curta-metragem, filmes com até 30 minutos de duração; de 31 a 69 era média e, de 70 em diante, longa-metragem. ... O diretor e o produtor de cinema queriam que o curta de 28 minutos tivesse o mesmo sucesso de exibição de um curta de 10 minutos. ... Da mesma maneira que o curta menor tinha dificuldades, o curta maior também tinha. A diferença é que se tinha curtas de tudo quanto é jeito, enquanto o média, ou o curta grande, em geral, tratavam de assuntos mais complexos: a forma de tratamento cinematográfico era mais complexo, de digestão mais difícil."*
>
> (Depoimento de Paulo B. Martins)

Esta lei, que vigorou no período de maior produção cinematográfica brasileira, sofreu diversas regulamentações até perder totalmente sua força no final dos anos 80 e, com isso, para os distribuidores em geral, dissipou-se qualquer razão de se exibir obrigatoriamente um curta-metragem nacional antes de uma sessão de filme estrangeiro. Outras leis e regulamentações sobre duração de filmes, se deram por outros motivos, sem se vincular à qualquer espécie de obrigatoriedade de exibição.

A lei de n.° 8.401, de 08/01/1992, dispõe de seu art. 2°, itens V:

"obra audiovisual de curta-metragem é aquela cuja duração é igual ou inferior a 15 minutos; VI ...de média-metragem, é aquela cuja duração é igual ou superior a 15 minutos e inferior a 70 minutos; de longa-metragem é aquela cuja duração é superior a 70 minutos."

(Depoimento de Paulo B. Martins)

Em 1999 o Ministério público lançou um edital de concurso para documentários de média-metragem, baseando-se na Lei do Curta de 1992 e limitando a minutagem de um "média" para 52 minutos, semelhantes às janelas televisivas para essas produções.

"O Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, torna público, para conhecimento dos interessados, que estará recebendo as inscrições e os envelopes contendo a documentação de habilitação e o projeto técnico de pessoas físicas ou empresas produtoras independentes, que desejarem participar deste Concurso de Premiação de Projetos de Documentário de Média Metragem de Produção Brasileira Independente, conforme processo n° 01400.003135/99-81 e de acordo com as normas das Leis n°s 8.401, de 08 de janeiro de 1.992, Lei n° 8.666, de 21 de junho de 1993, 8.685, de 20 de julho de 1993, Decretos n°s 567, de 20 de junho de 1992, 974, de 08 de novembro de 1994, Portaria MinC n°, de maio de 1999, nas condições e exigências estabelecidas neste Edital. (...)

2. DO OBJETO

2.1 – Constitui objeto do Concurso a premiação e realização de projetos de documentários de média metragem de produção brasileira independente com duração de até 52 (cinqüenta e dois) minutos."

(Diário Oficial da União – Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual, Edital de Concurso nº 02, de 02 de maio de 1999.)

No período em que recortamos e relacionamos os filmes de média-metragem pudemos constatar que após a promulgação da Lei de 1975, a exemplo de toda a produção cinematográfica de um modo geral, obtivemos, mesmo sem amparo legal algum, um aumento substancial na produção dos filmes de média-metragem. Apesar da sua desclassificação (ou não definição) na dita Lei, dos filmes relacionados a partir de 1960, aproximadamente 12 filmes foram produzidos antes de 1975, enquanto mais de 110 foram produzidos entre 1975 e 1990[2], o que seria paradoxal se toda a produção de cinema, de um modo geral não tivesse também aumentado neste período. Se por um lado grande parte dessas produções se deu no embalo dos órgãos de subvenção como a Embrafilme, por outro elas não gozaram dos mesmos benefícios legais de exibição nas salas comerciais e tiveram que buscar outros espaços, dos festivais de cinema às "telas de lençol".

1.2. A dança das metragens nos principais Festivais de Cinema do Brasil.

Agremiando diversas produções cinematográficas além dos padrões comerciais, os festivais de cinema constituem uma das principais vitrines das expressões maiores dos realizadores em cinema. Cada um, por sua vez, possui estilos e critérios próprios em suas seleções de filmes, principalmente em relação a gêneros e durações.

O trabalho de Livre-Docência de Míriam Alencar, nos traz uma lúcida abordagem acerca das reais funções e trajetórias dos festivais de cinema:

[2] Vide relação de filmes adiante.

"Os festivais que surgiram para defender a obra de arte independente de seu processo industrial estão hoje, no mundo, envolvidos pelas grandes indústrias e se dividem em diferentes setores: para abrigar a produção industrial e o cinema de autor ... Poderíamos, talvez, alinhar essas motivações várias para a realização de um festival da seguinte forma:

Para o Governo do país que o organiza: prestígio, criação de uma imagem de incentivador de arte; estímulo ao turismo.

1. Para as empresas produtoras de cinema: oportunidade de conquistar mercados, de aumentar a rentabilidade dos filmes que obtiverem prêmios.

2. Para os publicitários e "public-relations": campo para realização de campanha de vários tipos, com a correspondente entrada de lucros.

3. Para as vedetes: fazer crescer seu prestígio, deslumbrar os fãs, conceder entrevistas – ganhar prêmios: (...)

4. Para o realizador: a oportunidade de competir e talvez ter o nome consagrado através da premiação. Tomar contato com outros realizadores, com os filmes de outros países.

5. Para o público: o privilegiado dos convites, a chance de assistir a filmes selecionados, antes da exibição em caráter estritamente comercial; a perseguição aos ídolos, a conquista do autógrafo.

Para os países de indústria cinematográfica incipiente: talvez o convite e a escolha de uns poucos filmes para a mostra; a possibilidade de um prêmio que possa projetar o país internacionalmente.

(Alencar, 1978, p. 44, 45)

Na última década do século XX, houve uma proliferação de festivais por várias regiões do Brasil. Se por um lado eles possam se tornar repetitivos por não haver no Brasil uma produção cinematográfica em escala compatível, segundo Fernando Adolfo[3] , por outro eles levam para diversas regiões do país filmes que o circuito comercial jamais levaria.

Evidentemente, fatores como a estrutura organizacional e de marketing, além da política cultural local dão o tom da receptividade pública em cada um deles. Cada um tem a sua definição e critérios para aceitação de curtas (e médias) metragens.

Em e-mail enviado para a lista de discussões "Cinemabrasil", o cineasta Francisco César Filho explana as diversas definições de curta-metragem atribuídas pelos principais festivais de cinema do Brasil:

> *"Meus amigos, a resposta à questão da duração de um filme de curta-metragem é das mais variáveis possíveis. A única definição pacífica é a de que é um filme de curta-metragem todo aquele que não for um longa, aplicável na história do cinema a partir do momento em que se padronizou a exibição do formato longa-metragem (com o advento do sonoro – início da década de 30 – e a conseqüente hegemonia do cinema narrativo naturalista norte-americano). Definições de média-metragem (aquilo que estaria entre o curta e longa) são utilizadas em pouquíssimos países como o Brasil e a França. A duração mínima também é imprecisa, uma vez que filmes de 40 segundos por exemplo são considerados como possuindo 1 minuto. Para efeito de Festivais, o melhor é consultar o regulamento cada um. Alguns eventos brasileiros encaram assim o assunto:*
>
> - *Mostra Audiovisual Paulista – até 59 min*
> - *Festival de Recife – até 20 min.*
> - *Festival de Curitiba – até 60 min (documentários), 50 min (ficção) e 15 min (animação)*
> - *Guarnicê Cine e Vídeo (São Luiz – MA) até 30 min*
> - *Festival de Curtas de São Paulo – até 16 min*
> - *Jornada da Bahia – até 20 min*
> - *Vitória (ES) – até 15 min*
> - *Curta Cinema (ROP) – até 40 min*
>
> *O mais tradicional evento internacional dedicado ao formato, O Festival de Oberhausen (Alemanha) aceita trabalhos de até 40 minutos."* [4]

No Brasil, três festivais de cinema estão se irrompendo para a quarta década de realizações: o Festival de Brasília, o Festival de Gramado e a Jornada de Cinema da Bahia que compõem o quadro dos mais antigos festivais em realização no Brasil. Neles circularam e

---

[3] Em seu depoimento, o organizador dos festivais de cinema da Brasília Fernando Adolfo nos tece uma crítica a "explosão" desses festivais afirmando que "Seria fantástico se tivesse produção para isso ... é uma coisa muito repetitiva, certamente por essa quantidade de festivais, tem mais de 20 hoje no país"

[4] Transcrição de parte do e-mail recebido de Francisco César Filho, cineasta e correspondente da Lista de Discussão "Cinemabrasil" (www.cinemabrasil.org.br) em maio de 1999

circulam, entre discussões e badalações, os maiores nomes e grandes personagens da cinematografia brasileira. Bem distinto em suas estruturas administrativas, estéticas e promocionais, cada um deles vem, promover as produções nacionais de longas-metragens e tem por característica comum abrigar e competir (mesmo que entre os curtas-metragens) filmes de média-metragem, tornando assim um dos raros espaços realmente cinematográficos para essas produções.

O Festival de Brasília é o festival de cinema mais antigo que vem sendo realizado no país. Por sua vez é o que vem recebendo público mais jovem. Nos últimos anos vem estando de "casa cheia" inclusive nas mostras competitivas das produções de curta-metragem em 16 mm, que são caracterizadas em grande parte dos festivais por receber apenas os jurados, os realizadores e alguns amigos. Em 1988 o Festival chegou a constituir uma categoria exclusiva de premiação para os filmes de média-metragem.

O Festival de Cinema Brasileiro e Latino-Americano de Gramado sem dúvida é, senão a maior, a mais popular vitrine do cinema brasileiro atualmente, o mais aclamado pela mídia e pelo público em geral. É o festival de cinema mais bem estruturado no Brasil e conta com apoio da mídia global. Contempla a burguesia de Porto Alegre que lota a cidade durante o evento, mais para ver o desfile de atores e gente famosa do que pelos filmes exibidos em si. No entanto a participação (e, principalmente a premiação) em uma edição desse Festival é certamente um fato de grande repercussão tanto para o filme quanto para seus realizadores, pois devido a sua importância dentro do contexto cinematográfico nacional, é também o mais concorrido, o que, conseqüentemente, vem a elevar também o seu grau qualitativo.

A Jornada de Cinema da Bahia, por sua vez, é o "festival" que se mantém mais fiel aos seus moldes iniciais, caracterizado no final dos anos 60 (de seu início) e início dos 70 como "o centro polarizador das discussões em torno da estética do cinema que se fazia na época,

o cinema novo"[5], foi idealizada pelo cineasta Guido Araújo, que até hoje se mantém a sua frente. No entanto, apesar do alto nível das produções exibidas, das discussões, de seus debatedores e participantes que se mantém até hoje, a Jornada padece de esvaziamento de público em geral, ficando restrita aos cineastas, videomakers e produtores participantes, jurados, convidados, alguns estudantes e cinéfilos locais.

Outro importante polo de exibição foi o festival "JB Shell", que era realizado nos anos 60 no Cine Payssandu, em São Paulo, cujos cineastas, cinéfilos e afins, envolvidos de alguma forma com este festival, vieram a ser chamados de "geração Payssandu".

Atualmente os Festivais de Gramado e de Brasília, que chegaram a ter uma premiação exclusiva para filmes de média-metragem, os incorporaram às mostras competitivas de curta-metragem e passaram a dividir as categorias de filmes curtos por bitolas: uma para os curtas (e médias) produzidos em bitolas de 35 mm e outra para os filmes produzidos 16 mm. Explica essa mudança em Gramado seu organizador Esdras Rubin:

> *" ...a qualidade da bitola de 16 mm é bem diferente da de 35 mm. Daí a mudança das normas de julgamento de tempo para as bitolas. O 16 mm é quase uma confraria e tem o nível de produção aquém do 35 mm. É a bitola preferida pelos documentaristas pelo tamanho do equipamento"*
>
> (Depoimento de Esdras Rubin, organizador do Festival de Gramado – Cinema Latino e Brasileiro)

Para a grande maioria dos filmes de média-metragem, os festivais de cinema eram de fato a maior vitrine de exibição em termos de projeção a nível nacional, pois, ausentes do circuito comercial, seus espaços de exibição eram eminentemente institucionais, locais ou regionais.

---

[5] Depoimento do cineasta Torquato Joel, curta-metragista e vencedor do Festival de Brasília como Melhor Diretor em 1999 na categoria de curta-metragem 35 mm

2. ESPAÇOS PROIBIDOS

Por causa do seu tempo de duração e dos rígidos critérios estabelecidos pela televisão e o cinema, o média-metragem acabou sendo o gênero mais difícil de se comercializar. Abandonados pela exibição comercial e, em vários casos, com a duração fora de tempo até para a TV, restaram outros caminhos para essa produção de filmes médios que, mesmo com sua exclusão temporal sentenciada em lei, tem um considerável aumento na sua produção nos anos 70, e mais ainda nos 80, em detrimento de qualquer amparo "oficial" para exibição.

Exibições cinematográficas fora do circuito comercial sempre existiram desde a invenção do cinematógrafo, ocorrendo em todo o recinto, seja institucional, seja "privado", que dispusesse de um projetor para tal, desde exibições caseiras até aquelas de caráter institucional, seja de caráter formativo ou de entretenimento. Nos países desenvolvidos, os "circuitos alternativos", ou, "circuitos de arte", se fazem presentes com um substancial retorno de público. Graeme Turner, nos dá, em 1983, uma explicação do ponto de vista mercadológico sobre esta questão.

> *"A fragmentação do mercado de massa em segmentos menores que podiam se combinar no público par filmes específicos na década de 1950 e atingiu o auge na década de 1970. A rede de cinemas de arte assumiu várias formas diferentes; em alguns países foi substituída pelo governo, com organizações como o Britain's National Film Theater [Teatro Nacional Britânico] e, em outros sobreviveu mediante subscrições em 'temporadas' por parte do público. ... O circuito dos cinemas de arte hoje é visto mais propriamente como uma espécie de cinema especializado, não convencional, ou de repertório que apresenta filmes novos feitos por independentes, além de oferecer retrospectivas aos clássicos e organizar "temporadas" ou patrocinar mostras de filmes de um determinado país, diretor ou movimento... Um representante norte-americano da Cinecom, uma pequena agência de distribuição, descreve desta maneira o mercado de filmes especializados: 'O público dos filmes especializados é formado por aficcionados do cinema – pessoas mais velhas, de instrução mais elevada e inclinadas para o lado feminino. Portanto, é uma situação de mercado mais segura do que aquela enfrentada pelos grandes, onde se arriscam milhões dia após dia'"* (Turner, 1988, p. 31)

Seguramente, este não era o panorama do cinema alternativo nacional nessa época. Além dos festivais de cinema, vistos anteriormente, que agraciavam os filmes selecionados, auditórios, pátios de escolas, salas de aula, salões de festa ou de convenções, enfim, mesmo sem a magia da sala alta e escura dos cinemas comerciais, existe um universo "exterior" de exibição cinematográfica. Em muitos vilarejos, cidadelas e alguns bairros de periferia de cidades maiores, filmes foram (e são) exibidos até em praças públicas. De maneira "organizada", os chamados "cineclubes" (sempre) tiveram um papel fundamental na exibição e difusão de filmes alternativos, sejam eles curtas, médias ou longas.

2.1. Os cineclubes, as entidades civis e as distribuidoras independentes

No final dos anos 50, foram criados em vários locais do país "ciclos" regionais de cultura e produção, principalmente no nordeste, com destaque para os ciclos baiano e paraibano. Dentro destes ciclos surgiram vários cineclubes, destinados à exibição de filmes nãos comerciais com propósitos de formação e reflexão por parte do "público". Enquanto alguns são de caráter puramente independente, outros têm caráter institucional, como o cineclubismo auspiciado pela igreja católica, o qual levou à criação da O.C.I.C. (Organização Católica Internacional de Cinema). José Marinho, em seu Livro "Dos Homens e das Pedras" retrata bem a formação desses cineclubes no nordeste, sobretudo a influência da igreja católica, mentora de vários cineclubes em várias regiões do Brasil na época:

"Diante da expansão do movimento cineclubista no Brasil a partir de 1949/1950, ... formou-se um grupo de animadores culturais de cineclubistas de diversas cidades brasileiras. ...Núcleos

estes que tiveram desdobramentos em outros níveis da criação cinematográfica. Em Belo Horizonte criaram-se duas revistas especializadas em cinema: a "Revista de Cultura cinematográfica", de orientação católica, e a "Revista de Cinema", de orientação independente. O desdobramento deste movimento mineiro deu-se com a fundação da escola de cinema de Belo Horizonte, sob a orientação do Padre Massote. A orientação da igreja se expandiu no Brasil por diversas regiões sendo que em alguns lugares o movimento cineclubista foi liderado por pessoas de formação ideológica de esquerda, como foi o caso do Clube de Cinema de Salvador, que teve sempre como seu principal animador o crítico Walter da Silveira. ... Esse movimento baiano ...aglutinou em torno de si um grupo de jovens que se tornariam depois nomes expressivos na cinematografia brasileira. Poderíamos citar aqui os nomes de Guido Araújo, Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos, Paulo Gil Soares, Trigueirinho Neto, Roberto Pires, Agnaldo "Siri" Azevedo, só para lembrar os mais conhecidos. ... grande parte desses realizadores se deslocou posteriormente para o Rio de Janeiro, onde continuou a desenvolver seus projetos, formando com os cariocas o grupo que liderou na década de 60 o movimento cinemanovista brasileiro."

(Marinho, 1998, p.28)

Em meados da década de 60, com a instauração do regime militar no Brasil, os cineclubes foram praticamente varridos do mapa, bem como todas as formas de organização popular não oficial ou autorizada pelo governo. O movimento cineclubista ressurgiu no começo dos anos 70, no sentido de se fazer um público "organizado" com o objetivo de criar uma resistência política e cultural ao regime militar e ao cinema comercial americano, no sentido de se construir uma estrutura paralela e alternativa. Capitaneado por jovens idealistas, como Marco Aurélio Marcondes, no Rio de Janeiro, e Filipe Macedo em São Paulo, entre outros, o cineclubismo logo se alastrou de novo para outros Estados e para o interior do país, provocando a criação de estruturas de distribuição cinematográfica independentes, a margem das distribuidoras comerciais, entre elas, a Dinafilme e sua derivação, o CDI (Cinema de Distribuição Independente).

Para o cineasta João Batista de Andrade, o "Cinema de Rua", foi realizado com "uma certa consciência do papel social do cinema", entendido sobretudo como instrumento de

organização, politização e auto-conhecimento. Num período de abertura política gradual, a partir do governo Geisel, depois de violentas repressões às organizações civis a sociedade volta a se organizar. Os movimentos estudantis e operários retomam suas lutas nos campos político e socio-econômico e com isso, filmes, principalmente de caráter documental e conscientizador, passam a ocupar telas improvisadas nas salas e auditórios das universidades, congressos da SBPC (Sociedade Brasileira Para o Progresso da Ciência), sindicatos e outras organizações do tipo, onde o público, segundo testemunhas da época, engajado e predisposto à informações e mensagens mais esclarecedoras que as da mídia, lotava os recintos nessas exibições. Dentro desses "circuitos alternativos" de exibição, a discussão enfática e direta das questões sociais e políticas do momento passa a ganhar espaço e com isso, uma platéia mais politizada, cidadã e reivindicante de seus direitos passa a ocupar as cadeiras e carteiras improvisadas, assistindo aos filmes e discutindo-os no próprio local após o término da exibição. Uma estrutura cinematográfica de poucos recursos e muita organização passa a se desenvolver nestes meios, desde a produção,(já com seu objetivo pré-determinado num caráter de documentação, informação, formação e conscientização) até a veiculação nos cineclubes e entidades, como na distribuição desses filmes. Daí, o surgimento da distribuidora alternativa "Dinafilme", como coloca João Batista de Andrade.

> *"Os próprios cineclubistas criaram, no início dos anos 70, por causa do "Cinema de Rua", uma distribuidora alternativa, a Dinafilme, que distribuía os filmes nesses locais justamente no início da mobilização pela abertura política, quando essas entidades começam a ensaiar uma discussão da realidade brasileira ..."*
>
> (Depoimento de João Batista de Andrade)

Filipe Macedo ex-diretor da Dinafilme durante boa parte de sua existência, nos conta um pouco da história desta distribuidora alternativa e da sua atuação nos anos 70 e 80 junto ao cineclubismo, do qual ela foi um fruto direto:

"O movimento dos cineclubes foi destruído, como tudo o mais, em 1968. Ressurgiu no começo dos anos 70, reorganizando alguns sobreviventes em torno de dois núcleos: um no Rio e outro em São Paulo. (...) As pessoas criaram cineclubes e pontos de exibição mais para agitar, resistir, conscientizar, o que seja. Não havia, na maioria dos locais de exibição, uma verdadeira proposta ligada ao cinema. Tratava-se de lutar contra a ditadura, pela redemocratização do país. ... a própria idéia de cineclube da época pode ser resumida na idéia de que "cineclube é um público organizado". Jovens, ingênuos e idealistas, a gente queria transformar o mundo e "criar uma alternativa para o cinema comercial." (...) Era fundamental criar uma distribuição independente para que os cineclubes pudessem existir porque, como hoje, os exibidores monopolistas não deixavam exibir em suas regiões. (...) A importância dos cineclubes foi mais importante política – e em alguns casos cultural também – que econômica. (...) A Dinafilme foi criada em 1975. No ano seguinte, 1976, ela foi instalada na Rua do Triunfo em São Paulo e durou até o final dos anos 80. A clientela da Dinafilme era formada por cineclubes de diversos tipos e todo tipo de espaço exibidor. Numericamente mais importantes, eram os cineclubes ou simplesmente espaços de bairro... entidades organizadas filiadas ao CNC – Conselho Nacional dos Cineclubes, chegaram a 600 no auge, isto é, entre 1978 e 1984 ... havia todo tipo de "cliente", principalmente movimentos sociais de bairro, ligados à igreja, sindicatos, SESC, SESI, essas coisas. A Dinafilme chegou a trocar rendas (uma espécie de escambo: o produtor do filme brasileiro, que era entregue a uma pessoa congênere, ficava como "produtor" do filme estrangeiro que trazíamos) com alguns países latino-americanos,, em pequena escala. Nessa mesma época, chegamos a ter 2 mil pontos de exibição no País, tudo somado. (...) O Cineclube do Sindicato dos Jornalistas era uma das principais organizações da chamada sociedade civil, na frente de resistência à Ditadura. O cineclube que fundamos lá, nasceu forte e [era] um ponto focal na cidade e na sociedade. Então começamos a montar "programas especiais" de curtas, sobre temas (sobre greve, sobre o movimento anarquista, etc) e fazíamos um "grande lançamento" no Sindicato. ... As exibições tendiam a se estender como se fosse uma programação de cinema mesmo. ...Na jornada de Cineclubes de 1982, decidimos criar ... o cineclube em 35 mm. ... os cinemas estavam fechando por toda a parte, a programação resultante no mercado comercial estava muito igual; os projetores de 35 mm estavam cada vez mais acessíveis e, nas

grandes cidades havia os nichos de cinema não americano, do cinema não tradicional, não ficção, [entre outros]. Esse cineclube, que deveria começar a constituir o circuito 35 ligado à Dinafilme foi o Bixiga, [que veio a ser] um modelo básico do qual nasceram várias ramificações, entre elas esse circuito bancário que ora nos diverte. (...) Mas a Dinafilme (ou os cineclubes) certamente teve uma importância grande na resistência ao governo militar, na reorganização das entidades políticas e sociais de todos os meios (partidos, sindicatos, associações) e formou dirigentes e executivos que estão em tudo quanto é nível do governo, da política em geral e, como disse, dos diferentes setores do cinema ... a Dinafilme participou da evolução de um certo cinema e de alguns cineastas. ... Quando a "abertura" avançou, o movimento cineclubista praticamente acabou. Estão todos na política ou – alguns poucos – na direção de empresas de cinema. ... Os cineclubes foram atuantes desde os anos 20, com origens anteriores mesmo. E, embora tenham desaparecido completamente (há critérios para se reconhecer um cineclube, e certamente nenhum deles é o da Folha ou outras sessões com o nome de "cineclubes" nos jornais), não foi a primeira nem será a última vez" (Depoimentio via e-mail de Felipe Macedo)

A saga cineclubista dos anos 70 e 80, relatada por Macedo, mesmo com o intuito original predominantemente político, também levou a seu público um cinema diferenciado não só na temática, contestando e questionando a "ordem" vigente, mas também na forma do seu enredo, estranha aos acostumados aos padrões lineares "começo-meio-fim" do cinema americano.

Em 1980, alguns realizadores independentes paulistas, politizados e voltados aos documentários, entre eles Renato Tapajós, Cláudio Khans, Thomas Farkas e Raquel Guerber, criaram a CDI (Cinema de Distribuição Indepentende), no sentido de dar um tratamento diferenciado à distribuição desses filmes. A cineasta Iza Castro, no seu comando desde 1984, comenta da sua criação e atuação:

"[A CDI] foi criada por cineastas independentes. Naquela época a gente entendia que nossos filmes não tinham espaço nas salas tradicionais, ... eram filmes eminentemente de autor e muito políticos, num momento de repressão política do país. Muitas vezes, a gente tinha que passar o filme e correr com a cópia debaixo do braço logo em seguida. ... Os cineclubes eram uma rede grande, nós éramos uma dissidência da Dinafilme, que era a distribuidora dos

cineclubistas ... a gente dava um tratamento diferenciado do cineclubista porque é diferente você realizar uma obra, falar dela para o público "x" ou "y", e você ter um intermediário só na exibição da coisa que você não tem acesso à produção. Por isso que a CDI foi criada. (...) teve um determinado momento que, por ser a CDI administrada por realizadores, por a gente fazder uma política cinematográfica e estar diretamente no meio, o pessoal todo passou a trazer os filmes para cá, porque tinha um vínculo além do mercado ... Teve uma época que a CDI era a maior distribuidora de curtas-metragens da época. Concorria só com o Paulo Martins, que fazia esse tipo de distribuição também. A gente avaliou que a CDI era então uma das maiores distribuidoras alternativas da América Latina. Só perdia ou se equiparava a SACRA, que era do México, que agora não existe mais. Era a Distribuidora do Jorge Sanches. (...) Logo depois que ingressei na CDI, recebi uma carta de Cuba (que naquela época não tinha relações diplomáticas com o Brasil) me convidando a comparecer a uma reunião em Havana para se conformar uma federação latinoamericana de distrbuidoras alternativas ... No primeiro ano, o Presidente foi o Jorge Sanches, no segundo, fui eu."

(Depoimento de Iza Castro)

Atuando com seriedade e determinação, a CDI chegou por um período de oito anos a ser auspiciada pela Fundação Ford, o que lhes permitiu uma união com a nascente Associação Brasileira de Vídeo Popular, onde com isso desenvolveram uma extensa rede nacional de distribuição, com um escritório em cada Estado do Brasil. Com o fim do patrocínio, a coisa mudou.

"Depois que a Ford nos deixou, tivemos que enxugar toda a estrutura. O mercado mudou, as salas começaram a mudar o perfil, enfim, a política de cinema mudou depois do Governo Collor."

(Depoimento de Iza Castro)

Hoje a CDI é ainda comandada por Iza Castro e chama-se "Casa dos Independentes" (mantendo a mesma sigla), porém destina-se muito mais à produção de filmes e vídeo e está desenvolvendo um grande projeto de distribuição a nível internacional, sobretudo graças ao advento da Internet. O local, que outrora abrigou a maior distribuidora independente ainda é

ocupado pela CDI, porém, o espaço está repartido com outros artistas e produtores que rateiam os custos de manutenção.

2.2. Outros "espaços cinematográficos"

Com um objetivo mais cultural e uma militância em favor de uma política de mercado para o cinema brasileiro em todas as metragens, independente da temática ou ideologia, o setor de distribuição do RTVC da Embrafilme também buscou nos anos 70 várias formas e espaços para viabilizar exibições de curtas e médias-metragens. Paulo Martins, na qualidade de Diretor de Distribuição era um dos maiores envolvidos nestes empreendimentos. Ele relembra aqui as diferentes situações dessa batalha:

> *"O média, em termos de comercialização, nunca foi bem resolvido. Ele continua sendo um aborto no espaço cinematográfico: é aquele filme que você passa para os amigos, em festivais, as vezes na TV Cultura, que tem uma tradição e uma boa audiência. (...) Começamos a pensar nos tais "mercados paralelos", alternativos. O média, como não tinha público por falta de espaço, nunca levou o realizador a se preocupar com o mercado. Porém depois, com o produto pronto, ele começava a se angustiar. Quando não havia ainda antena parabólica, TV a cabo, Internet, etc, tentamos incrementar a importância desses outros meios na cultura e do média-metragem (e, dependendo do tema, o longa também) nas escolas como aporte cultural e educacional: os famosos meios audiovisuais na educação, coisa que até então não existia de maneira sistematizada. ... A gente tentou vários caminhos alternativos para o média-metragem. Chegou-se a pensar em juntar dois médias e fazer um longa, experiência que foi feita com o curta-metragem, com o filme "Nordeste, cordel, repente, canção", que foram obras de Tânia Quaresma juntadas com outras num único longa. ... Eram tentativas de trazer o negócio para o mercado. ... A [rede de TV inglesa] BBC, fecha com você um "pacote" [de produções]. Outra coisa que nunca se conseguiu instituir no Brasil. A Embrafilme foi o primeiro e único esforço nesse sentido. Mesmo assim era difícil você produzir no Brasil a política do "pacote", que foi a grande política do*

cinema americano. A TV paga, esperança para os médias hoje, também funciona assim: você leva um pacote de documentários. Nunca houve isso no Brasil salvo no período da Embrafilme. ...Tínhamos que encontrar saídas para os filmes de longa miúra, para o média e para o curta. Estávamos sistematizando a política de pacotes: Fechamos certa época com o circuito Serrador, ... procurei o Lloyd para exibir dentro de seus navios curtas e medias brasileiros. Claro que [lá] eu não ia colocar filme de som direto falando sobre a miséria no nordeste. O filme era para que, nessas viagens longas a tripulação não ficasse estressada (os navios tinham esse tipo de coisa)... Procurei fechar com a Petrobrás pacotes para setor de diversão das plataformas marítimas, procurei a Varig para exibir nos aviões ... O que nós estávamos procurando? Mercados para os curtas e para os médias.. Eram saídas opcionais, mas sempre tentando fechar um pacote e não o produto isolado, pois o esforço era o mesmo e o pacote te garantia um ano [de exibição]. (...) Nos lugares que a gente começou a passar médias, a recepção foi boa: a gente começou a atender [a usina hidroelétrica de] Furnas, que tinha um auditório luxuosíssimo, com projetor de cinema, cabendo aproximadamente 600 pessoas. Uma acústica extraordinária. Havia lá uma hora ociosa depois do almoço. Tentamos até instituir uma sessão para as famílias. Isso tinha duas conotações: a viabilização econômica e o esforço cultural político para que o espectador brasileiro passasse a se acostumar com o filme brasileiro. Eles estranhavam inclusive a própria língua [no cinema]. As pessoas estavam tão viciadas em legendas que estranhavam a falta delas, e a língua [portuguesa!] soava estranha. Cheguei até a pensar em por legenda nos filmes [nacionais] para ver se facilitava a "passagem". ... Quando eu estava instituindo a cultura de que cinema é produto e filme é produto, independente dele ser curta ou média (porque o longa-metragem sempre foi considerado um produto) eu saí da Embrafilme, em 1980."

(Depoimento de Paulo B. Martins)

A exibição desses filmes médios se caracteriza em quase todos os casos pela improvisação dos recintos e pela conseqüente perda de qualidade sonora e, muitas vezes, visual, com projetores desregulados que, além de atrapalhar o entendimento por causa do excessivo ruído, muitas vezes danificavam as (únicas!) cópias dos filmes. Cadeiras comuns, ou carteiras escolares e "cortinas" improvisadas nas janelas deixavam o ambiente bem longe da magia das salas dos "cinemões". Poucas salas, como a de Furnas, possuíam de fato uma estrutura de exibição a altura de uma projeção cinematográfica. Tanto assim o foi que, quando na segunda

metade dos anos 80 o videocassete se tornou mercadoria "popular" e tomou definitivamente o lugar dos projetores em vários desses "circuitos alternativos", o público praticamente não sentiu a diferença. Alguns apenas a ausência do ruído do projetor.

Circuitos alternativos, como disse Macedo, sempre existirão, assim como distribuidoras independentes. No entanto, o fator econômico sempre ditará os moldes e eles, na maioria dos casos, ficarão a mercê dos suportes de exibição que forem de maior economia, o que tornará a exibição cinematográfica "alternativa", cada vez mais restrita aos festivais, centros culturais e museus cinematográficos.

Se nos anos 60 e 70 temos a retomada dos cineclubes, nos anos 80 vamos ter a força das projeções em sindicatos e outras entidades de base no Brasil. Tais espaços tiveram forte presença em suas épocas e puderam trazer para as telas um cinema bem diferente das telas comerciais, não só pelas diferentes estruturas de suas salas exibidoras, mas também pelas diferentes estruturas narrativas e de conteúdo de suas obras projetadas.

3. A PRODUÇÃO DE FILMES DE MÉDIA-METRAGEM NA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Para termos um horizonte mais amplo ao trilharmos a trajetória dos filmes de média-metragem nos anos 70 e 80, cabe-nos ater a um breve resgate histórico da trajetória dessa produção na história cinematográfica anteriormente ao período abordado, haja visto que essa duração se fez fortemente presente nas duas primeira décadas da história do nosso cinema (guardadas as proporções para a época), antes da "padronização americana" e o "alongamento dos enredos cinematográficos", só ressurgindo como um "cinema novo" a partir da década de 60.

3.1. Dos nickelodeons ao "cinemão" – a era titânica de Humberto Mauro

Com o advento dos "nickelodeons" a partir dos anos 10 do século XX, nos Estados Unidos, as primeiras salas de projeções cinematográficas exibiam o dia todo filmes com aproximadamente uma hora de duração, divertindo muito as camadas sociais menos favorecidas ao preço de um níquel.

A partir dos anos 20 a indústria cinematográfica norte-americana, com o intuito de "desfavelizar" esta arte emergente, passou a produzir filmes mais longos e pomposos e as salas de exibição foram mais luxuosas e caras. No Brasil, por sua vez, várias produções dos primeiros diretores do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), com seus filmes de ficção documentários e didáticos, já oscilavam, em grande parte, entre 30 minutos e uma hora.

No entanto, uma série de medidas a serem adotadas posteriormente, não só malograriam em recolocar os curtas nas telas dos cinemas comerciais como viriam a excluir definitivamente dessas salas os filmes de média-metragem. Muito curto para as novas exigências comerciais, mas muito longo para introduções aos longas-metragens em salas comerciais, os filmes de média-

metragem (sem espaço no circuito comum, com suas exibições cada vez mais restritas às salas especiais e exibições internas) passariam a adquirir perfis documentais e experimentalistas, enfim, uma linha puramente autoral, derivada das radicais mudanças sofridas pelo cinema nacional a partir dos anos 60. Produções "experimentais" foram se tornando mais curtas, deixando cada vez mais de lado produções com aquelas metragens que levaram a classe operária ao paraíso da imagem projetada em movimento naquele começo do século.

No Brasil, por sua vez, o cinema se iniciou em condições bem precárias, sendo os "filmetes" exibidos como complementos dos teatros de variedades desde o final do século passado, até o advento do "primeiro filme", uma fita de 40 minutos. Nos conta Paulo Emílio Salles Gomes:

> *"As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação (...) Todas as filmagens brasileiras realizadas até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor, a fita de enredo, o "filme posado", como dizia então, só apareceu com o surto de 1908. Pairam ainda dúvidas sobre a primeira fita de ficção realizada no Brasil, mas a tradição aponta para "Os Estranguladores", filme de grande relevo na história do cinema brasileiro. (...) Calcula-se que "Os Estranguladores" foi exibida mais de oitocentas vezes... Tinha setecentos metros, isto é, quase quarenta minutos de duração..."*
>
> (Gomes, 1980, p. 41-44)

Já nos anos 30, com a criação do INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo (1937) se registram as primeiras preocupações para com os filmes curtos, voltando-se para a produção educativa. Não podemos deixar de citar nesta fase, a importante contribuição dos cineastas Humberto Mauro, considerado "o pai do cinema documentário nacional" e um dos mais expressivos realizadores da primeira metade do século, realizando quase uma centena de filmes

com as durações mais diversas, e de Benedito J. Duarte, um dos mais importantes realizadores do "cinema científico" mundial da época.

3.2. No início, um "Cinema Novo".

Paralelo aos circuitos comerciais brasileiros, voltados cada vez mais à importação e exibição de filmes americanos, os "ciclos" regionais de produção cinematográfica que começaram a ocorrer a partir dos anos 50 produziriam uma geração de cineastas que virariam a mesa do cinema nacional nos anos 60 e mudariam por completo o modo brasileiro de fazer cinema.

Com isso, a proposta seria basicamente a de buscar romper os padrões industriais massivos americanos (já consolidados mundialmente) e ir se aproximando, inspirados pelo cinema europeu contemporâneo (como a nouvelle vague francesa, o neo-realismo italiano e até do surrealismo espanhol, que influenciaria muitos cineastas importantes nas décadas vindouras) de uma produção mais "artesanal", abdicando de toda e qualquer padronização de espaço e de tempo até aqui consolidada. Neste quadro onde a criatividade procura romper com os padrões industriais e os cineastas adotam uma postura "autoral", buscam-se romper também a necessidade de se adequar às limitações temporais das salas comerciais de exibição. Com isso, voltam a tona produções que não se preocupam mais em inserir um enredo dentro de padrões pré-determinados de duração e filmes de duração "média" não só retornam às telas (não comerciais, como veremos adiante), mas o fazem com uma narrativa que fará escola nas décadas seguintes, mudando radicalmente a postura do cinema brasileiro.

Assim é definida pelo crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes a corrente cinematográfica predominante no quadro nacional a partir dos anos 60, que teve como um dos principais mentores o cineasta baiano Glauber Rocha:

> *"O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional"*
>
> (Gomes, 1980, p. 94)

Cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Sarraceni Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzmann, Carlos Diegues entre outros, dão a tônica desse momento cultural.

A postura autoral arrebanha todos os gêneros da produção cinematográfica nacional, inclusive na linha publicitária. Antes de assumir a cadeira de professor na área de cinema da USP, Marcello Tassara vinha atuando no pioneiro cinema publicitário onde, segundo ele, era o realizador, e não a agência que detinha os processos de criação e realização.

> *"A puclicidade naquela época, final dos anos 60, ainda estava engatinhando. Eu me lembro que muitos dos filmes que comecei fazendo eram em branco e preto mesmo, porque a televisão ainda não tinha cores. Estávamos nos primórdios e fazíamos tanto desenho animado quanto qualquer outro gênero de cinema em branco e preto mesmo. ... Eu comecei em publicidade pintando alguns filmes; logo a seguir, ensaiei meu primeiro filme. ... Nessa época de pioneirismo havia muito mais liberdade de criação por parte do realizador. As agências de propaganda, não vinham, como vêm hoje, com tudo pronto. ... Na época, a gente criava. Era muito mais prazeroso trabalhar em publicidade. Ela foi uma grande escola de cinema. Muita gente aprendeu [lá], e como a publicidade sempre obteve mais recursos do que os filmes de curta, média e longa-metragem, aquilo acabava funcionando como uma escola e permitiu que*

entrássemos em contato com recursos que ainda eram novos e absolutamente desconhecidos nas [outras] áreas de cinema. Hoje, o foco de criação está na agência. O diretor é um mero executor de uma coisa que já vem concebida."

(Depoimento de Marcello Tassara)

O historiador Randal Johnson, historiador de cinema também comenta o período:

"O Cinema Novo representou não apenas um novo começo para o cinema brasileiro, mas também uma nova definição do papel social do cinema, já não concebido como certa forma de entretenimento, mas sim como um novo modo de intervenção artística e cultural na conjuntura histórico-social do país. (...) O cinema novo rejeitou, assim, o sistema de estúdio, um modelo emprestado da metrópole, como sendo devotado por definição à falsificação da realidade. Em razão de uma escassez extrema de capital financeiro para a produção cinematográfica, o Cinema Novo não podia esperar igualar-se a um nível técnico da maioria dos filmes estrangeiros, portanto, em vez de imitar o cinema dominante... o realismo crítico dos filmes marcados pela "estética da fome" serviu a uma importante função tática e política expressando a real "alteridade" do cinema brasileiro em relação ao cinema mundial"

(Randal Johnson em artigo "Ascensão e queda do Cinema Brasileiro", Revista USP, nº 19, p. 33, 1993)

Se comparada com as décadas posteriores, a produção de filmes de média-metragem nos anos 60 aparentar-se-á ínfima. No entanto, esses filmes se destacaram pela representatividade dentro do movimento do Cinema Novo, como "Viramundo" de Geraldo Sarno (1964), "O Circo", (1963) "Memórias do Cangaço" (1965), de Paulo Gil Soares "Integração Racial", de Paulo César Sarraceni". Todos retratando com crueza a vida, anseios, frustrações, busca de alento em religiões e seitas, lamentações e ilusões das classes proletárias rurais e urbanas, através de depoimentos e captação direta de fatos reais. São documentários com temáticas sócio-econômicas, de natureza puramente autoral, que rechaçam em absoluto qualquer didatismo herdado das produções documentais das décadas anteriores e, sem a menor pretensão, estão entre as referências para toda uma linhagem de filmes curtos, médios (e até longos) das décadas seguintes No campo

tecnológico, a leveza das câmeras fabricadas a partir dos anos 60 (principalmente em 16 mm) proporcionava uma agilidade que não era, ao contrário de hoje em dia, encontrada nem em equipamento de captação televisiva. Os realizadores naquele momento seguraram, com hábil destreza e nenhuma reverência, câmeras e idéias glauberianas .Essa situação só seria revertida a partir da segunda metade dos anos 80, com a diminuição de tamanho e a "popularização" dos equipamentos de produção em vídeo, que tornariam mais raras e caras as revelações e a contratipagem dos negativos filmicos.

Trechos da resenha de David Neves transcritas do compêndio "Cinema Moderno – Cinema Novo" nos falam mais desses filmes:

> *"A respeito de "Integração Racial" ... embora [o autor} não muito afeto à prática do [cinema] direto, participou em Sestri Levante, dos encontros e projeções com franceses e canadenses. E trouxe certas teorias às quais adaptou o material disponível. A obrigação da intimidade era uma delas ... conseguiu-se alguma intimidade com o objeto sobretudo nos momentos onde o som direto não era absolutamente rigoroso. ... O filme é um produto tipicamente elaborado "á brasileira" e de arma desse elemento que soma aos do seu conteúdo para fins de autenticidade. ... Como rigor científico, dirão os mais exigentes, o filme deixa a desejar, mas retrata com fidelidade certos flashes do problema incrustado na alma do povo, o carioca em especial. (...) Depois de "Integração Racial", "O Circo", de Arnaldo Jabor é outra experiência, desta vez aproveitando o uso da cor. Seu realizador, um jovem de 23 anos que, partindo do teatro, esteve indeciso entre que arte, das sete, escolher. ... Também produzido pelo DDC do Ministério das Relações Exteriores. "O Circo" é o resultado de uma série de estímulos criativos agindo sob a pressão da urgência de um espírito jovem com ambição criativa. Por alguns momentos, o filme dá a impressão de se perder no universo infinito da cultura de massa, mas a partir de certo ponto fixa-se num problema central e consegue inclusive comunicar o espírito nostálgico da decadência circense. (...) Uma velha idéia coletiva, nascida do fotógrafo Mário Carneiro concretiza-se através do direto em Memória do Cangaço, de Paulo Gil Soares... esse jovem baiano realizou talvez o primeiro filme científico do gênero no Brasil.(...) Com "Memórias do Cangaço" chega-se a fechar um ciclo de produções em 35 mm cujas deficiências, pouco a pouco, começam a se fazer marcantes, uma vez que já pretende sair de uma fase*

característica tanto pelo entusiasmo quanto pela experiência. ... à exceção de "Integração Racial", ainda não tiveram uma saída para o público e se restringiram às sessões especiais no âmbito dos cineclubes."

(Neves, 1966, p.259, 260)

Tendo como principal característica uma "narrativa de ruptura", tais filmes buscaram, através de uma visão da realidade documentada sem retoques e proporcionando uma angustiante diegese, seja pela profundidade da abordagem, escavando os mais baixos alicerces da sociedade brasileira, seja pela trajetória do enredo, ora de cortes rápidos, hora de planos "arrastados". "Viramundo", de Geraldo Sarno, é um média-metragem que exemplifica bem esta colocação. O historiador Jean-Claude Bernardet comenta sobre o filme e a época:

"Em 1965, Sarno concluiria "Viramundo", o clássico documentário sociológico brasileiro: a miséria, o deslocamento social, as condições de trabalho, a humilhação, a fome, a impossibilidade de se tornar dono da vida, empurram o contigente nordestino da classe operária paulista para comportamentos místicos em que os crentes compensam suas frustrações sociais e emocionais e se alienam. Freqüentes são os filmes dessa época que apresentam cenas de explosão mística em que deságuam a frustração, opressão, humilhação, agressividade reprimida, importência, seja a religião propriamente dita, como nos filmes acima citados ou em "Opinião Pública, (Arnaldo Jabor, 1966 [60 min]), seja a religião futebolística de "A Falecida" (Leon Hirszman, 1966), ou, principalmente "Subterrâneos do Futebol" (Maurice Capovilla, 1965)."

(Bernardet, 1979-1980, p. 11 e 12)

"Viramundo" nos traz ainda uma narrativa circular tendo como ponto de partida e chegada à Estação da Luz em São Paulo, onde desembarcam esperançosos nordestinos e (re)embarcam aqueles, que depois de tantas voltas e voltas pela capital, acabam por retornar à região de origem. No decorrer do filme, notamos este círculo presente também nos movimentos de câmera, principalmente nos momentos de rezas e seitas, numa clara alusão à falta de

perspectiva direcional nas vidas dos protagonistas, "nominados" ou "anônimos", bem como os "pequenos giros" dentro de um "grande giro", atitude fundamental das rodas de candomblé, num estonteante diálogo entre misticismo e realidade.

Esses filmes, atendo-se apenas aos médias, tornaram-se referências aos cineastas da época, mas não chegaram ao público comum. Este quadro, de um cinema do "povo", sobre o "povo", mas longe do "povo", se estabeleceria por todos os períodos subseqüentes a este. Mais de dez anos depois, Zelito Viana desabafaria, em 1977:

> *"Somos desconhecidos em nossa própria terra. A maioria dos documentários feitos há uns 15 ou 20 anos foram todos vendidos para o exterior e veiculado nos canais de televisão lá fora. "Maioria Absoluta", de Leon Hirsman; "Viramundo", de Geraldo Sarno e "Memórias do Cangaço", de Paulo Gil Soares, só para citar alguns. Quem viu estes filmes no Brasil?"*
>
> (Bahia, 1998, p.133)

Cinéfilos e estudiosos de cinema, quase sempre formados num patamar sócio- cultural diferente do espectador comum, por sua vez, se pautariam nesses filmes muito mais pelo estilo e as nuances autorais, pois não deixa de ser um retrato de uma realidade diversa, enquanto uma categoria mais militante e mais politizada, se pautaria em suas temáticas.

Mário Kuperman é um sério crítico do Cinema Novo e de suas derivações. Ele define a postura do Cinema Novo como um desprezo à importância do cinema enquanto meio de comunicação de massa:

> *"Se compararmos [essas produções] com as dos outros países, vemos que [nos] falta compreensão do processo de comunicação de massa. O cinema [foi a mídia] que lançou o conceito de comunicação de massa. Cinema e massa sempre andaram juntos. No nosso caso, é um cinema autárquico, que não leva em conta o caráter passivo e popular. O cinema novo rompeu uma lua-de-mel [do cinema brasileiro] com o povo de 30 anos. É um cinema que olha para o próprio umbigo do autor".*
>
> (Depoimento de Mário Kuperman)

E ainda vai mais longe em relação à produção de médias-metragens desprovidos de qualquer padrão de exibição:

> *"Cineastas que fazem filmes com tempos de 42, 36 minutos , por exemplo, o fazem por terem o rei na barriga e por acharem que o cinema, como a poesia, é uma expressão auto-portante."*
>
> (Idem)

Porém, muitos desses filmes, mesmo tendo alguns deles esta "estilística umbilical autoral" defendida por Kuperman, encontraram receptividade e identificação entre o público engajando nos cineclubes, nas entidades no processo de conscientização e condução de ações sociais, políticas e até didáticas .

Um dos maiores responsáveis pela produção documental de curtas e médias desta época foi o fotógrafo Thomas Farkas. Empresário e dono da maior rede de cine-foto-som do Brasil, a Fotótica, Farkas produziu, filmou e dirigiu uma expressiva quantidade de curtas e médias-metragens, produzindo e fotografando ao lado dos diretores Geraldo Sarno ("Viramundo"), João Batista de Andrade ("Trabalhadores, Presente"), Sérgio Bianchi ("Mato Eles?"), José Carone Jr. ("Só") e vários outros.

> *"A primeira idéia de realizar estes documentários surge em abril de 1964 em conversa mantida por Thomas Farkas com alguns jovens cineastas de São Paulo, Maurice Capovilla, Wladimir Herzog, (...) sempre foram levados em conta dois aspectos fundamentais do cinema como indústria: o aspecto artístico (ou criativo) e o aspecto econômico. Partiu-se do dado fundamental que os termos artístico e econômico são incompatíveis. A estes conceitos se agregou a necessidade unânime de o grupo realizar um cinema documental que refletisse os aspectos mais urgentes da realidade brasileira em todas as suas manifestações. ... Seus temas foram livremente escolhido pelos realizadores e os métodos de trabalho também."* Neves, 1966, p.273 – 275)

3.3. A "Explosão" nos anos 70 e 80

Tão antiga quanto o próprio cinema brasileiro, a produção de filmes documentários no Brasil a partir dos anos 60 deixará de ser de caráter prioritariamente didático e virá a ser o perfil básico dos filmes médios brasileiros, cuja "era de ouro" foram os anos 70 e 80, caracterizado, em linhas gerais como um "cinema direto" com equipamentos leves, ágeis, e diretores que fazem quase tudo.

> *" O advento da nouvelle vague francesa serviu de pronto para servir de ponto para quebrar nos brasileiros um respeito humano pelo porte de seu acervo material: câmeras Arriflex (algumas raras Cameflex) leve, de reportagem... Na imaginação, os brasileiros "usavam" as ousadias estrangeiras para corrigir suas próprias deficiências"*
>
> (Neves, 1966, p.254 e 255)

Esse período se inicia no final dos anos 60 com o endurecimento do regime militar, o aumento da repressão e da caça aos opositores do governo e, por fim , a diluição dos ideários e das correntes artísticas que referenciam essa década como a de maior contestação e efervescência cultural. O cinema novo começa a se descascar não só de tanto sol a pino, mas através de alguns rompimentos. De um lado, o que brotou foi o cinema marginal, "udigrudi", na expressão de Glauber Rocha. De outro, uma produção mais voltada ao documentário denuncista, como o cinema-de-rua, o cinema-verdade, que busca retratar as feridas e cancros de nossa sociedade e suas instituições. No entanto, essas derivações do Cinema Novo, seja pela falta de estrutura fisico/financeira, ou por opção estética, mantiveram-se na linha da produção autoral.

3.3.1. Um cinema engajado – a ruptura continua

O enfoque temático dos "filmes de ruptura", que até o final dos anos 60 e início dos 70 era eminentemente sociológico, passa também a adotar um enfoque político. Alguns fatores conjunturais contribuem para isso, como a "abertura" política iniciada pelo Governo Ernesto Geisel, a partir da segunda metade da década de 70, e também a reorganização das classes operárias (sobretudo os metalúrgicos do Estado de São Paulo) e o fortalecimento de seus sindicatos.

Enquanto Geraldo Sarno, Maria Luiza Aboim, Joana Elbein dos Santos e Nelson Pereira dos Santos, por exemplo "dechavavam" a pobreza, as religiões e culturas populares, João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Silvio Da-Rin, entre outros, passam a produzir um cinema militante, esclarecedor, praticamente produzidos pelos protagonistas, pois eram imagens, falas e manifestos de populares que, ao invés de pacíficas vítimas, passaram a se mostrar revoltados e passar a imagem de um brasileiro de postura menos passiva do que as mostradas na TV e em outras correntes cinematográficas: de malandros e oprimidos a guerreiros, organizados e reprimidos. Era clara a proposta de um cinema pragmático no sentido de conscientizar e, sobretudo, organizar de maneira transformadora a classe operária. Estes filmes fazem parte, sobretudo, de uma postura diferente, tanto daquelas comerciais quanto as autorais, desenvolvida também nos cinemas independentes europeus e norte-americanos a partir do final da década de 70, chamados por alguns cineastas e estudiosos como *Tercer Cine*. Bernardet, ao debater o papel do cinema militante nos trás á luz este conceito.

> *"Neste quadro constrói-se a tese dos três cinemas: o primeiro é o modelo hollywoodiano, o sistema dominante e opressor, ao qual pertencem igualmente as superproduções dos países socialistas. O segundo é o cinema de autor. O "Tercer Cine" é um cinema de libertação*

entendido essencialmente como cinema militante. (...) Assim nasceu um cinema abertamente institucionalizado ou pretensamente independente ... ."

(Bernardet, 1994, p. 157, 158)

Tassara também relembra essas produções de engajamento político, suas exibições e restrições:

"Os filmes [de engajamento político], como "ABC da Greve", não tinham a preocupação em passar dos 30 minutos, mesmo não chegando a uma hora, até (por uma razão funcional) em função do público a qual se destinava. Não iriam nunca para a televisão. Nenhuma emissora colocaria um filme como esse no ar, na época. Estávamos na ditadura ainda. Um filme como esse que eu realizei, "Povo da Lua, Povo do Sangue", que, de certa maneira, faz uma denúncia sobre a questão dos índios Yanomani, dificilmente iria para o ar. Depois, foi ao ar pela TV Cultura mesmo. [O filme] era exibido em pequenos auditórios para uma faixa de público que não era nem da televisão, nem do cinema, como, por exemplo, os sindicatos. Nessa época, justamente com o começo da reação da sociedade civil contra a ditadura militar, é que estes filmes de média-metragem começam a surgir. Eles tinham um público muito bem definido."

(Depoimento de Marcello Tassara)

Tassara ainda complementa, justificando inclusive o principal aporte tecnológico: a bitola de 16 mm, que por serem exibidos a grupos fechados e/ou institucionalizados, era o tipo do filme que não compensava ser produzido em 35 mm, pois a exibição em 16 mm era bem mais ágil e adequada para essas "telas menores".

João Batista de Andrade, além de ser um dos médias-metragistas desta época, cujos documentários muitas vezes passam a fazer parte da conjuntura abordada, produziu também vários filmes para a Rede Globo[6], em especial o programa "Globo Repórter", mantendo mesmo assim, em suas produções "independentes" uma clara postura contestatória, militante e muitas

[6] A Rede Globo de Televisão surgiu em 1965, através de uma associação entre o Jornalista Roberto Marinho e o grupo Time-Life, passando a possuir e detendo até hoje a hegemonia nacional em audiência, sendo caracterizada pelo melhor padrão de som e imagem entre TVs abertas do país e por ser a porta-voz da elite política e econômica nacional.

vezes intervencionista, como podemos ver em grande parte das suas produções, sobretudo nos médias-metragens "Greve" e "Trabalhadores, Presente".

Os Documentários de Renato Tapajós seguem uma linha semelhante à de João Batista. Porém, Tapajós era antes de tudo um grande militante e atuante nas organizações sindicais e dos partidos de esquerda. Seus Filmes: "A Greve de Março", "Em Nome da Segurança Nacional" e "Nada Será como Antes, Nada?" e vários outros são evidentemente compromissados com as causas políticas populares, sobretudo as operárias, e tiveram, juntamente com os de João Batista e vários outros, um papel de relevante importância na conscientização dos operários na época. A professora Ilma Santana, autora do livro "Cinema Operário de Weimar", comenta a cinematografia de Tapajós nessa época:

> *"Participei desse sonho e acompanhei de perto o movimento operário de São Bernardo e São Paulo, por isso os filmes de Tapajós até hoje me emocionam. E as imagens mudas dos bóias frias em "Nada Será Como Antes, Nada?" também me emocionam. Não são imagens de luta mas em seu silêncio elas sinalizam que alguma coisa tem que acontecer..."*
>
> (Ilma Santana em artigo da Revista da Semana de Curtas, 1996)

No artigo citado acima, o próprio Tapajós comenta este período e sua experiência com esses filmes:

"Num primeiro momento eles foram extremamente importantes como instrumento de intervenção. Particularmente no fim dos anos 70, era importante a gente pegar o conteúdo dos movimentos populares que estavam ocorrendo e devolvê-los as público em filmes com o mínimo de interferência declarada do realizador. É claro, a interferência está lá, na escolha dos planos, por exemplo. Mas acho que aquele momento haviam questões que eram prioritárias, pelo menos eu as vi assim. Quando começaram, as gravas de 78, 79 e 80, em São Bernardo, me parecia que o prioritário ali era discutir o processo de organização dos trabalhadores, devolver a eles essa discussão, permitir que os filmes alimentassem essa Discussão. Isto era mais importante que colocar explicitamente a minha opinião sobre a questão. (...) Sob um outro ponto de vista, esse cinema foi importante registro histórico. Afinal de contas, esses movimentos

estão lá, depois será possível recuperá-los através desses filmes. (entrevista publicada na Revista Filme Cultura, n.º 46, abril de 1986)"

(Idem)

"A Igreja da Libertação", de Silvio Da-Rin, vem a ser outro claro exemplo desta postura contestatória, onde a produção do filme acompanha e retrata sem a maquiagem do jornalismo comercial, todo o desenrolar do processo do movimento católico baseado na "Teologia da Libertação" – que pregava uma postura diferente para a igreja e o clero (o "clero da esquerda") – a fervorosidade e a organização das comunidades de base, documentando os fatos até o processo e a condenação de um dos principais líderes, o frei Leonardo Boff, ao 'silêncio', pelo Papa. O tema é delicado, pois leva o espectador a sérios questionamentos quanto à estrutura de um dos mais sólidos pilares da nossa sociedade: a igreja. Semelhante aos filmes de João Batista e Tapajós, que questionam e confrontam diretamente com o capital e o Estado, o filme mostra brasileiros pobres, porém organizados, conscientes de seu papel na sociedade e sedentos por dignidade e cidadania.

3.3.2. A Embrafilme

A partir de 1975, o governo do Presidente Ernesto Geisel passou a dar um pouco mais de atenção à área da cultura. Organismos culturais como a Embrafilme impulsionaram a produção artística no país através de subvenções a produção de curtas, médias e longas-metragens, foi capital para esse tipo de produção.

"A atenção do Estado com relação à cultura se intensificou sob o governo Geisel com a criação da Funarte (Fundação Nacional da Arte), a revitalização do Serviço Nacional do Teatro, a reorganização da Embrafilme, a criação do Concine e a publicação do documento "Política

Nacional de Cultura", que formalizou a política cultural do governo. A ofensiva cultural em meados da década de 70 concentrou-se principalmente naquelas áreas – artes plásticas, música, teatro e cinema – com um reduzido potencial de mercado e um modo de produção mais personalizado ou até mesmo artesanal"

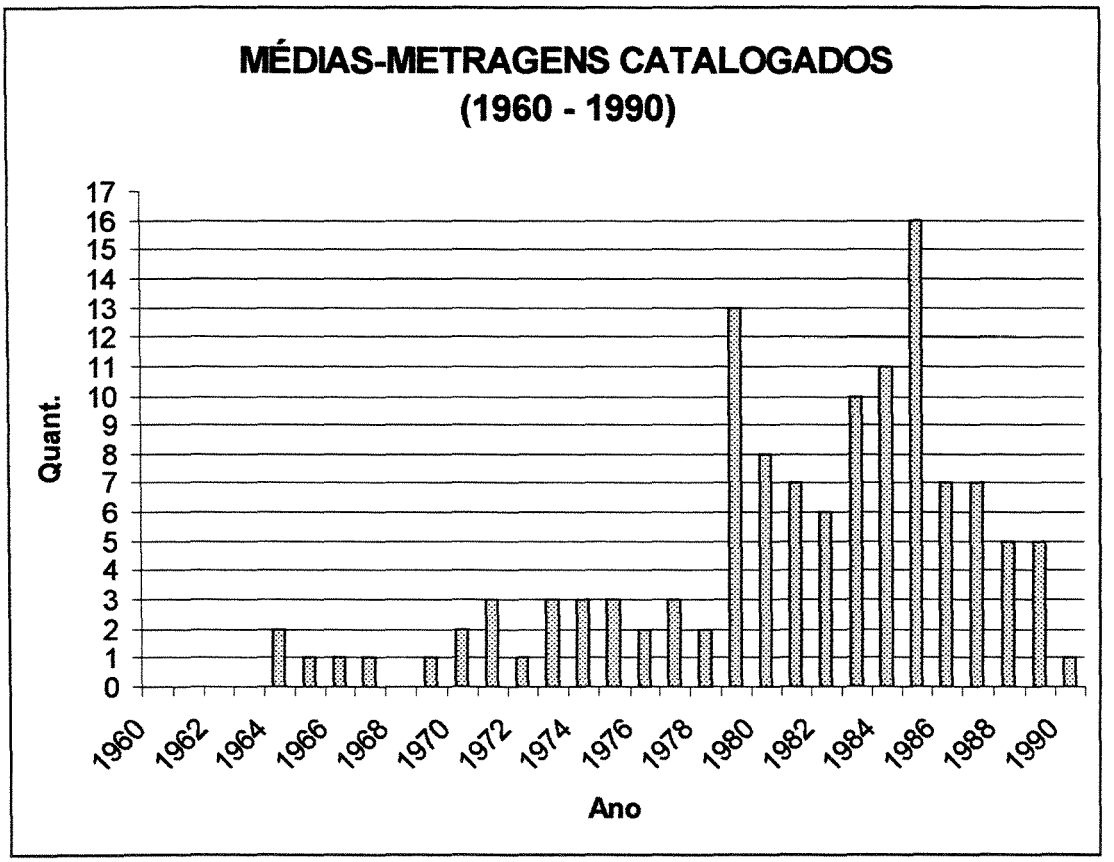
(Johnson, 1993, p. 37)

Criada em 1969, a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) surgiu para alavancar a produção do cinema nacional, apoiar sua distribuição e também criar mecanismos de garantia de exibição dos filmes nacionais nas salas do país.

"Embora [a Embrafilme] fosse uma empresa estatal, havia poucas restrições quanto ao tipo ou gênero financiado. Além dos recursos, esta liberdade foi fundamental para a composição de um amplo painel de produção. Sobretudo significou a continuação da carreira para a maioria dos cineastas egressos dos anos 60. Assim, um conjunto de alta qualidade acabou sendo desenvolvido, ..."

(FUNARTE – DECINE/CTAv. "Um Século de Cinema Brasileiro". Rio de Janeiro, SESC, 1985.)

Nota-se, sobretudo nos anos 70 e 80 um expressivo aumento de filmes de média-metragem dado em grande parte ao surgimento da Embrafilme, que vai auspiciar uma significativa produção independente, principalmente na área de documentários em 16 mm. Consequentemente, observa-se nesta época um aumento na produção filmes de média-metragem paradoxalmente às sanções de leis que deram suporte a filmes cada vez mais curtos nas salas de cinema, como mostra o gráfico a seguir:



Wanda Ribeiro, gerente do Núcleo de Mercados Especiais da FUNARTE, atuou na área de pesquisa e curadoria cinematográfica junto à Embrafilme, nos anos 80, atribui ainda mais um fator ao aumento da produção de filmes de média-metragem. Numa visão de mercado, ela atribui produzir um média-metragem também como uma forma de extrair mais recursos da Embrafilme.

"A realização dos filmes de média-metragem em décadas anteriores nos permite algumas reflexões, pois era uma metragem que não atendia as alternativas disponíveis no mercado:

1. Não podiam ser exibidos pela lei de obrigatoriedade, ou seja, antes dos longas estrangeiros [por causa da sua duração]

2. Não eram obras para circuito comercial, por não serem longas

3. Nem tinham como alternativa o mercado televisivo, que sempre alijou à produção nacional, inclusive os longas, salvos em raríssimos casos.

Em suma ... só estava destinada ao circuito alternativo.

A que conclusão se chega? Em principio que era uma forma de extrair mais recursos dos cofres públicos, no caso a Embrafilme, que naquela época, através de sua Diretoria de Operações Não Comerciais – DONAC, produzia filmes de curta, média e longa-metragem para o circuito alternativo. Quando me refiro à impossibilidade de veiculação das obras de média-metragem, não afirmo que elas não deveriam ser produzidas, mas, de uma forma geral, não estavam compatíveis com as realidades vigentes à época, ou sejam, eram mais onerosas e tinham a mesma destinação dos filmes de curta-metragem: as salas cineclubistas"

(Depoimento de Wanda Ribeiro)

O cineasta e professor Silvio Da-Rin, diretor de vários curtas, médias e um longa-metragem com relevante atuação na organização junto às classes cinematográficas nos anos 70 e 80, também nos dá um quadro onde ressalta a importância da Embrafilme neste processo:

"Nos anos 60 o cinema Novo proporcionou experimentações no cinema, até então atrelado à estética norte-americana. A partir dos anos 70 o cinema teve o apoio do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo, que produzia médias-metragens institucionais, culturais e educativos) na primeira metade da década, que apoiava também a produção de longas. Na segunda metade da década, a EMBRAFILME, cujo Departamento de Filme Cultural chegou a ter uma área de Rádio, TV e Cinema (RTVC) passou a dar apoio e subvenção aos realizadores, cuja produção passou a ser mais regular com esse "estímulo" substancial. Já nos anos 80 a "explosão" de filmes de médias-metragens se deu como conseqüência dos fatores impulsionadores que ocorrem na década anterior. Soma-se aí a frustração à lei do Curta, que desestimula os realizadores a produzir no formato ideal para as pré-exibições. Daí, o desprendimento pelos padrões de exibição e pela metragem (em resumo: dane-se a metragem). Só que no Brasil, não se vai ao cinema assistir documentário. Seria necessário um marketing violento para reverter este quadro."

(Depoimento de Silvio Da-Rin)

Para Iza Castro, essa "facilidade" na concessão de verbas foi também capital para a maior liberdade na criação e investigação das temáticas:

"Antigamente a gente era livre no tema e compromissado na verba, ou seja, você apresentava um projeto ... e entregava o produto. ... Em relação ao tema, você podia se dar ao luxo de fazer um filme investigativo, um filme experimental, como o Adilson Ruiz fez vários, um filme poético, como "Caramujo-Flor", do Léo Pizzini, sem se preocupar com a minutagem. ... quem fazia o filme, o fazia para seu deleite, ou porque estava investigando uma temática do seu interesse, mas não havia nenhum tipo de consideração com o público, com o mercado e com a necessidade de se ter público. Eu acho que, nesse sentido os médias muitas vezes eram médias não por proposta inicial, ... [mas] porque o cara ficava com pena de cortar aquela imagem que deu tanto trabalho de captar; aí os filmes ficavam arrastados, chatos..."

(Depoimento de Iza Castro)

Neste período, graças a essa política da Embrafilme, os filmes documentários salpicam por todo o país, com destaque também para as produções nordestinas e do paranaense Sylvio Back, que, em suas temáticas regionais e biográficas, contribuiu tanto com a documentação histórica quanto com a própria estética documental, um pouco "maneirista" em suas narrativas em relação à "crueza e realismo", porém arrojadas no aspecto investigativo, exemplificada claramente na obra "Auto Retrato de Bakun", onde o falecido artista plástico "é entrevistado", se comunicando por intermédio de uma médium.

Entretanto, em contrapartida ao aumento de filmes de média-metragem que se deu nessas décadas ocorreu uma brusca queda de público nos cinemas comerciais, por fatores como a crise de crescimento econômico que estagnou a economia nacional por toda a década de 80, a imersão total da sociedade brasileira na cultura televisiva e, posteriormente, a domesticalização do video cassete. Como consta no artigo de Randal:

"Em termos de dimensão de mercado, o número de salas de cinema caiu de 3276 em 1975 para menos de 1100 em 1988. O número de freqüentadores dos filmes brasileiros despencou da altura de 60 milhões em 1978 para menos de 24 milhões em 1988. Durante o mesmo período, o número de espectadores no mercado brasileiro para filmes nacionais e estrangeiros caiu de aproximadamente 211,5 milhões para 108,5 milhões." (Johnson, 1993, p. 32)

3.3.3. ABDs: a Organização da Classe e a "Primavera do Curta"

A ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) foi criada nos anos 70 com o propósito de organizar fortalecer a classe cinematográfica, sobretudo de maneira regional, que vinha crescendo em quase todas as regiões do Brasil, no sentido de incrementar a produção de curtas e médias-metragens. Outros fatores de aumento de produção de filmes de médias-metragens estão diretamente ligados à produção, subvenção, distribuição e da organização da classe cinematográfica em torno de núcleos e ABDs regionais.

Segundo Adilson Ruiz, diretor de curtas e médias-metragens com uma premiada carteira de filmes produzidos e presidente da ABD Regional de São Paulo, a organização de grande parte da classe cinematográfica em torno das ABDs, foi um dos principais fatores do "surto" de produção de filmes curtos e médios, sobretudo os documentários, do final dessa década até meados da próxima: a chamada "Primavera dos Curtas".

A história e a importância das ABDs neste período é por ele relatada:

> *"Em 1975/76, fui o primeiro presidente regional da ABD. Nos anos 80 a ABD se fortaleceu muito, com a política de criarmos regionais, com a de São Paulo, da Bahia, do Rio, de Brasília, Etc. Brasília, por ser a capital desde 1960, foi se tornando um pólo muito importante [dentro do cinema brasileiro], tem um grupo forte de cineastas que se estabeleceram lá, como o Wladimir Carvalho desde os anos 70, ... A ABD, surgiu com uma proposta nossa de não criarmos uma [única] ABD nacional, nas ter regionais da ABD. Assim surgiu no Pará, em 76 e 77 que começa essa política, aí surge em tudo e quanto é lugar, no Paraná, no R.G. do Sul, ligada a associação dos longas-metragistas. No sul eles nunca separaram a política de longas da política de curtas. A nossa organização estava forte nos anos 80. Se formou uma massa forte, de pressão. A gente conseguiu nos anos 80 abocanhar e dividir mais os recursos [da Embrafilme]. Como a gente não tinha a ABD nacional, a gente tinha conselhos que se reuniam anualmente com representantes de todas as regionais. O conselho se reunia, decidia e, depois, se dissolvia. A nossa idéia era de, através de uma organização mais plural, desses grupos regionais, fortalecer a produção através dos curtas-metragens, do filme documentário, ... visando já o mercado da*

televisão. A gente intuía que tínhamos de nos preparar para tomar postos desses espaços, numa televisão que necessariamente tinha que se abrir. A televisão a cabo a gente sabia que ia chegar. O nosso plano era a gente ir formando aos poucos uma corrente que não se identificava com a velha guarda do cinema, mas com o novo movimento que vinha com essa realização da ABD. A carteira que a gente estabeleceu nos anos de 83, 84, a "Carteira do Curta", atribuía duas cotas [da verba] para São Paulo e Rio de Janeiro onde tinham as grandes massas de produção, e para o resto do Brasil numa terceira cota. Esta terceira cota ia para os núcleos do Sul do Nordeste. Esses encontros [decisórios] começaram em 83 em Brasília e terminaram em 84 em Pernambuco, promovido pelo grupo de Paulo Caldas. Foi parar dinheiro no Ceará, e tudo quanto é lugar. Com a cota estabelecida se fazia em torno de 20 filmes por trimestre. Isso foi a "Primavera do Curta"! Foram 3 anos dessa primavera, uma produção de mais de 300 filmes em todo Brasil de curta e média-metragem. Graças a esse movimento nosso, que já tinha chegado em 87 a quase 30% das verbas da Embrafilme, porque essa área crescia, ganhava importância, festivais e notoriedade [junto ao] público de curta-metragem. A "Primavera do Curta" foi isso. Não havia tamanho. Poderia ser curta, média, documentário, filme cultural. Havia não só uma grande quantidade de curta-metragem, até por conta da "Lei do Curta", mas também uma produção razoável que escapava disso, que eram esses filmes com mais de 30 minutos, com 40, 50 minutos: outras experiências que estavam abrigadas dentro dessa carteira que a gente criou, além de iniciativas absolutamente individuais e paralelas, que também vingaram. Vingaram e sempre vingarão! Brasil é um país cinematográfico: faz-se naturalmente música, faz-se naturalmente cinema. Por incrível que possa aparecer, se você for conferir, vai ver um Brasil onde se brota [arte] de onde você nem imagina. Era uma nova forma de avançar no modelo [de fazer cinema] e o "balcão" era o mesmo, mas com regras que garantiam a disseminação dos recursos, quer dizer, já não ficavam mais só no Rio de Janeiro. Quando estava se fazendo a grande reforma na política do cinema no Brasil, esse modelo foi golpeado, porque a pessoa do Cinema Novo, o Luís Carlos Barreto percebeu a força que isto estava tomando (porque a idéia nossa era 15% das verbas da Embrafilme, irem para essa área que a gente chamava de cultural e em 87, já eram 30%). Já estava começando a fazer sombra e pegando dinheiro importante. Aí, nessa "transformação", ficamos a mercê. O Celso Furtado fez a reforma que quis e teve o ENCINE em São Paulo que foi um horror, uma coisa muito bem arquitetada que foi montado para frustar essa política que a gente tava montando. Essa história ainda não foi contada direito e vai ser difícil alguém da hegemonia admitir. Mas eu te garanto que estávamos tomando uma força muito grande.. Não chegamos lá porque foi desmontado em 88. ... Com isso eles conseguiram dar um pé em cima da gente. Por isso que eu não admito até o hoje um monte de gente que está aí: porque realmente

massacraram a gente, mas também perderam toda a retaguarda. Nós éramos a retaguarda do processo. Quando veio o Collor com o [Ministro da Cultura, Ipojuca Pontes] ressentido [do Ninema Novo] e falou " vamos acabar com isso", acabaram com a Embrafilme, sendo que para nós já tinha acabado. Nós já tínhamos sido derrotados nesse processo em 87/88. Já havia tido uma desconsideração com a renovação do cinema brasileiro, que está aí"

(Depoimento de Adilson Ruiz)

3.4. Fronteiras e não-fronteiras dos realizadores

Não há como considerar os realizadores de média-metragem como médias-metragistas "de carteirinha". Podemos dizer que foram (e muito ainda o são) antes de tudo curtas-metragistas e documentaristas que avançaram o sinal das minutagens (se preocupando muito mais em bem contar uma história do que encurtá-la ou alonga-la para agradar distribuidores e exibidores), ou hoje longas-metragistas que realizaram médias-metragens (ou "curtas longos") em uma fase de transição entre o experimentalismo (audiovisual) do curta e a narrativa estruturada de um longa-metragem.

Entretanto, vários realizadores buscavam se adequar à Lei do Curta com intuito de exibir seus filmes nas salas de cinema do circuito comercial, fugindo assim deste vácuo entre filmes curtos e longos determinados em lei. Marcello Tassara assumidamente foi um deles. Segundo ele, manter-se na duração de classificação exigida por lei era uma grande preocupação dele e de vários cineastas na época. Por várias vezes durante a produção de seus filmes, esteve à beira desta minutagem, como no caso do filme "Povo da Lua, Povo do Sangue", em que ele teve que "encolher" o tempo durante a montagem até se chegar aos 30 minutos. No caso inverso, o filme "O Brasil, Os Índios e, Finalmente, a USP", sobre os 50 anos da USP, foi concebido originalmente para ser um curta-metragem. No entanto, devido à enorme quantidade de material

colhido, durante a montagem a duração foi ultrapassando de longe a barreira do curta. Por fim, resolveram "esticar" ainda mais o filme para alcançar então a barreira do longa metragem.

> *"Era um filme comemorativo dos 50 anos da USP. Eu tinha pensado nuns 20 minutos de duração, mas como não tinha nenhum compromisso com a duração e o volume de informações foi crescendo, o filme começou a crescer também. De 20, passou para 30 minutos, depois ele invadiu o campo do média e passou para 35, depois para 40, chegou a 50, quando passou dos 50, ..., ele passou para 110, enfim chegou a duas horas de duração. Tinha material para 6 horas. Ele foi a minha experiência mais viva com o média-metragem, porque durante um período eu tive que assumir que eu estava fazendo um média-metragem e com aquela angústia: 'Quem vai assistir esta média-metragem?' 'Quem vai ter paciência de assistir a um filme de quarenta minutos sobre a USP?'"(...) Já o filme "Povo da Lua, Povo do Sangue", ele podia estar com 35, 40 minutos, tranqüilamente. Eu puxei par ficar com 30 minutos para poder ser aceito nos curtas-metragens, porque, senão eu não faria."*
>
> (Depoimento de Marcello Tassara)

Por mais que tenha fugido desta duração média, Tassara ainda realizou o "table top" para o média-metragem "Acaba de Chegar ao Brasil o Bello Peta Francês Blaise Cedrans". Segundo ele, o diretor em nada se importou com a duração do filme: queria contar a história de Cendrans, não importa o quanto durasse.

> *"O filme "Acaba de Chegar ao Brasil o Bello Poeta Francês Blaise Cendrans", eu me lembro bem. O Calil não estava nem aí com a duração do filme. Queria era fazer o "Blaise Cendrans". Ele tinha ganhado o Prêmio Estímulo da Secretaria da Cultura e era isso que ele queria fazer. Eu mesmo falava com ele: 'aonde você vai passar esse filme com mais de 30 minutos?' ele me respondia 'Não quero saber' e desconversava. Ele não estava preocupado em exibir, isso era uma coisa para o futuro."*
>
> (Idem)

Dos grandes diretores que passaram pelo média metragem, Wladimir Carvalho, sem dúvida, é uma referência a essa linha de produção. Um dos baluartes do ciclo do cinema

documentário paraibano, começou, nos anos 60 ao lado de vários cineastas que estavam fazendo época, entre eles Arnaldo Jabor ("Rio, Capital de Cinema" e "Opinião Pública). De volta à Paraíba, dirige o documentário "Sertão do Rio Peixe" com 45 minutos de duração. Mesmo tendo realizados apenas dois filmes, médias de fato, "Sertão do Rio Peixe" (que, depois se juntou a uma "segunda parte posterior" para se transformar no polêmico e premiado longa-metragem "País de São Saruê) e "Pankararu, Brejo dos Padres", realizado para o Museu Nacional do Índio sob a orientação da antropóloga e diretora do Museu Cláudia Menezes, realizou os curtas "Incelência Para um Trem de Ferro", "Bolandeiras" e "A Pedra da Riqueza", que também possuem uma narrativa muito semelhante à dos médias-metragens, o que os tornam também referências a toda produção documental das últimas quatro décadas.

Seguindo esta mesma linha, seu conterrâneo Manfredo Caldas também passou pela duração "proibida" com "Nau Catarineta", um documentário dramatizado sobre uma nau capitânia. Seu irmão, Walter Carvalho é um notável fotógrafo de cinema, tendo participado de várias realizações de filmes (também) de média-metragem.

Outros diretores, a exemplo de João Batista de Andrade e Renato Tapajós, que realizaram seus médias, por "encomenda institucional", ou vários outros que os faziam por experimentalismo, desprendimento da narrativa entre vários outros motivos, merecem destaque, seja pela quantidade, seja pela expressividade de médias realizados. Dentro dessa linha, além de Geraldo Sarno, que realizou pelo menos 3 médias-metragens ("Viramundo", "Viva Cariri", "A Terra queima"), temos Paulo César Saraceni ("Integração Racial", "Nosso Senhor Oxalá") e Sylvio Back ("Vida e Sangue de Polaco", "A Guerra do Brasil", "Auto Retrato de Bakun"), só para exemplificar.

3.5. O namoro na TV

"No Brasil, a produção de documentários não é uma tradição, mas ganhou força ultimamente, principalmente na tevê. Canais fechados nacionais (como o GNT) e internacionais (como o Discovery) e também abertos (como a TV Cultura) abriram espaços para os documentários e criaram mecanismos para viabilizar as produções independentes por meio das co-produções."

(Elaine Guerini, Jornal da Tarde – Caderno Variedade (SP), 7/12/1999)

Ao afirmar que "No Brasil, a produção de documentários não é uma tradição" a jornalista demonstra desconhecer não ter investigado a história do cinema brasileiro, pelo menos no que concerne à trajetória dessa produção cinematográfica desde os idos de Humberto Mauro, bem como o que de fato ocorreu entre a TV e os cineastas independentes nesse tempo todo.

Outro motivo para realização de médias-metragens, principalmente a partir dos anos 70, foi a pretensão de exibição desses filmes na televisão.

Com janelas de aproximadamente meia ou uma hora, a TV sempre acenou como um tentador oásis a ser conquistado pelo produtor cinematográfico. Se decorrermos esta questão do ponto de vista histórico, técnico e de mercado, concluiremos que o quadro foi exatamente o inverso; a televisão, antes do amplo desenvolvimento da tecnologia dos videotapes – que culminou na dinamização, barateamento e popularização do videocassete – se apoderou dos recursos cinematográficos das bitolas de 35mm para a publicidade e das de 16 mm para o jornalismo e o documentário televisivo, e também de grandes diretores de cinema.

Marcello Tassara, que na época trabalhou e produziu documentários em 16mm comenta este período, do ponto de vista técnico.

Nessa época eu estava na TV Cultura, a convite do ex-diretor da Escola de Comunicações Antonio Guimarães Ferry, presidente da TV Cultura na época. Não se tinha ainda

o hábito de se trabalhar com o vídeo. Se existia, era muito rudimentar ainda. As reportagens jornalísticas eram filmados com um tipo de película em 16 mm que vinham com uma banda magnética do lado ... era como se fosse uma fita de vídeo, só que em película. O material era reversível, portanto não precisava de copiagem. Era revelado e vinha prontinho para ir para o ar. Foi uma época em que a TV e o cinema estiveram juntos sem saber. Nessa época que o Walter Jorge Durst me encomendou um filme que era um especial de Natal. Eu fiz um filme que chama-se "Bença Mãe", um filme mostrando como os nordestinos passam o Natal aqui em São Paulo. O filme foi para o ar umas quatro ou cinco vezes, a pedidos, e, me parece que tinha mais de 30 minutos. Ele tinha um toque de documentário. Quem fotografou o filme o Chico Botelho e a Ela Durst e tem música do Tom Zé. Isso foi, de certo modo, uma abertura para o média-metragem, porque o 16 mm era muito mais barato e mais fácil de processar, o laboratório respeitava um pouco mais. Hoje, se você leva um filme em 16 mm para um laboratório, eles dão risada."

(Depoimento de Marcello Tassara)

Absorvidos foram as técnicas, as bitolas e os profissionais. Entretanto vários deles, a exemplo de João Batista de Andrade, atuavam também na produção cinematográfica independente. Para João Batista, a diferença básica entre o que fez para o cinema e para a TV era o modelo de montagem, que, segundo ele, tem influência direta entre o que se 'conta' do que se 'narra'.

"Na TV há a interferência do apresentador, no Globo repórter era o Chapelin, embora eu tenha conseguido não usá-lo em alguns trabalhos, eliminando a narrativa pelo locutor, como fiz em "Caso Norte" e "Wilsinho Galiléia". Mas eu era um cineasta lá ou cá. Se quisermos analisar o que se passava nas duas esferas de produção, ou seja, no cinema e na TV, excluindo trabalhos como os meus, do Capovilla, do Coutinho, aí a diferença era trágica. A câmera de TV "mostra" as coisas, não narra, eu ostensivamente introduzi essa câmera narrativa no "Hora da Notícia" e no "Globo Repórter", criando novos cinegrafistas como o Jorginho, por exemplo, que é o ás do Globo Rural desde o início e que começou comigo. A TV 'conta' as coisas, nós documentaristas de cinema, 'narramos' acontecimentos e conflitos. Estamos muitas vezes mais ligados ao conflito, à dúvida, do que às certezas."

(Depoimento de João Batista de Andrade)

Em seus documentários para a televisão, João Batista renovou nela a linguagem documental e levando seus documentários para além da programação televisiva, conforme nos relata o jornalista Francisco Pacheco Jordão, então seu colega quando trabalhavam juntos na TV Cultura.

> *"Quando chegou à televisão (implantávamos então o telejornalismo na RTC), sua formação de cineasta acabou encontrando na reportagem diária o meio de expressão para sua inquietação política e social. Sobravam em Batista o talento e a criatividade para a tentativa de refletir e debater nossa realidade. ... Muitos dos trabalhos que Batista realizou – como as reportagens incorporadas em seu "Migrantes", todas transmitidas no telejornal "Hora da Notícia", da RTC [Rádio e Televisão Cultura] – sobrevivem até hoje com força e atualidade, e, pelo que sei, continuam sendo utilizados para debates em sindicatos e entidades de bairros. (...) Nessas breves notas, registre-se o uso em televisão do documentário ficcional (ou ficção documentária?) ao tempo de nossa parceria no "Globo Repórter": "Caso Norte" e "Wilsinho Galiléia", este, uma obra-prima até hoje inédita, graças à intransigência da censura. Em ambos os trabalhos, acoplam-se com perfeição o rigor do jornalista na investigação do acontecimento real e a força do cineasta na reconstituição dramática. Desde que saiu do "Globo Repórter", Batista teve uma recaída e voltou com exclusividade ao cinema."*
>
> (Depoimento de Francisco P. Jordão in Hernandes, A ."João Batista de Andrade – Filmografia")

3.6. A domesticação do vídeo

Um fator de radical mudança que afetou profundamente este ciclo de produção cinematográfica independente, é a evolução da tecnologia do vídeo cassete nos anos 80 (e posterior digitalização do sistema dos anos 90 – aliás de tudo: digitalizou-se até o caixa da mercearia da esquina, quanto mais os sistemas de produção audiovisual). Para efeito de uma exibição que busca uma compreensão a nível de reflexão e discussão em cima de fatos e relatos contidos no material exibido, como as que ocorreram junto aos os primeiros cineclubes,

sindicatos e entidades da época, para este nível de compreensão e reflexão, faz-se hoje em dia uma produção em vídeo com muito mais facilidade e dinamismo do que em película, que hoje não passa de uma opção estética, em detrimento do pragmatismo das câmeras em 16 perto das monstruosidades que eram as câmeras de TV. Daí o extenso currículo de video-produções da maioria dos cineastas brasileiros a partir do final dos anos 80. Apesar da qualidade da imagem da película cinematográfica ainda ser insuperável, produzir em 16 e 35 mm hoje em dia é um luxo estético reservado a bem poucos, ao passo que a dinamização de uma linguagem nova no audiovisual brasileiro está se pautando no vídeo e nas tecnologias digitais de captação, montagem e finalização cada vez mais popularizadas.

A tecnologia digital, por sua vez, vem sendo uma tendência na qual não mais diferenciaremos "vídeo digital" de "cinema digital" (pelo menos sob a ótica da tecnologia da produção). Com qualidade de imagem superior à do vídeo e preços bem mais acessíveis, o sistema digital vem seduzindo toda espécie de cineasta, sobretudo aqueles cuja "câmera na mão" se tornou ainda mais leve. Em artigo publicado por Alexandre Maron, encontramos esta realidade reportada na produção recente de Paulo César Saraceni, com o pertinente título "Cinema Novo 2.0", no qual extraímos o fragmento abaixo:

"A frase 'o cinema novo é uma câmera na mão e uma idéia na cabeça foi cunhada por Saraceni em 1961. Na virada do milênio, o cineasta participa de uma espécie de cinema novo 2.0, em que a numeração é uma alusão bem-humorada aos códigos usados por programa de computador".

(Maron, A. Folha de são Paulo, 17/02/2000, 5º. Caderno, pg 01)

4. 1990: O FINAL DE OUTRA ERA

Se adotamos o início dos anos 60 como o início de uma nova era para o cinema brasileiro, de um cinema "novo" caracterizado pela facilidade e subvenção de produções autorais, podemos considerar a virada dos anos 80 para os anos 90 como o final desta era.

4.1. O período Collor de Melo (1990 – 1992): a idade das trevas?

Uma das primeiras atitudes do presidente eleito Fernando Collor de Melo, ao assumir a Presidência da República, foi a de extinguir de vez os órgãos de subvenção (Embrafilme) e de regulamentação do cinema brasileiro (CONCINE), sem deixar outra alternativa. Com isso, fecha-se aqui um ciclo de produções cinematográficas que pouco tiveram em comum, além de uma duração ausente de qualquer definição ou lei, de terem com isso a liberdade para inovar a narrativa cinematográfica, seja ela documental ou ficcional.. A resistência passa a residir nas produções de curtas-metragens. Há quatro décadas vivendo fazendo história no cinema, Guido Araújo, nos dá um panorama desse quadro:

> *"Na realidade [a produção de] filmes de curta-metragem é uma coisa pequena dentro do universo da indústria cinematográfica. Então também o poder econômico que controla a área, vê isso como uma coisa sem importância. Não há uma política esmagadora como existe em relação ao longa, [como] no governo Collor [que tentou] acabar totalmente com o cinema brasileiro. A única válvula de escape que teve foi justamente a produção de curtas. Você vê que é o momento que o curta começa novamente a crescer a pintar coisas importantes, a ganhar prêmios internacionais, e essa produção expressiva não se situa no Rio – São Paulo, ela se expande, sobretudo no Sul, etc. Então isso foi um lado muito importante no cinema brasileiro para manter pelo menos alguma coisa viva, em termos de nossa cinematografia, [o que] também terminou motivando o próprio crescimento documentário"*

(Depoimento de Guido Araújo)

4.2. A "retomada" ao final dos tempos: Volta por cima?

"Por qualquer via, 1992 representa o estertor das complicadas relações de produção cultural em todo o país. O cinema está à deriva, agarrando-se em leis fantasmas, pondo esperanças em leis novas, resistindo até mesmo ao fim da Embrafilme. Em 1991, só um filme foi produzido no Rio. Em 1992, alguns lançam a faixa S.O.S Cinema Carioca. O Secretário Especial da Cultura da Presidência da República, Sérgio Paulo Rouanet, rebate as acusações sobre a nova lei de cinema como o produto de má-fé ou desinformação. (...) Decreto de Collor transferindo para a Secretaria de Rouanet 2 milhões de cruzeiros mensais para a produção fazem Jabor escrever que Collor assinou na verdade o atestado de óbito do cinema, ressuscitando não o cinema brasileiro, mas sim a cultura de guichê. Cineastas xingam-se. Um jornal refere-se assim ao decreto e ao cinema brasileiro – A volta do morto-vivo."

(Bahia, 1998, p. 318)

Após um período tomado por indefinições no início dos anos 90, o cinema brasileiro começa a ressurgir das cinzas com novas leis de incentivos e renúncias fiscais que promovem a participação de empresas privadas e reincentivaram a produção cinematográfica.

"Com a extinção do conselho Nacional de Cinema em 90, pelo governo Collor, os curtas ficaram sem tela, exatamente num período em que a produção ganhava corpo e alguns títulos faziam sucesso nos festivais internacionais. Em dezembro de 96, o Senado aprovou um projeto de lei do senador Júlio Campos, restabelecendo a obrigatoriedade do curta, em qualquer bitola, mas com o tempo limitado a 10 minutos de duração. (...) No momento, estima-se um número de aproximadamente 400 curtas-metragistas atuando no país. Para Kátia Mezel, em entrevista ao Correio brasiliense, " A produção de curtas foi retomada de forma bem espraiada em várias partes do Brasil". (...) Uma grande vantagem dos expectadores de cinema brasileiro é que têm à disposição dois programas exclusivos na TVE – Brasil para sua atualização: Curta Brasil, apresentado por Ivana Bentes, e Revista do Cinema Brasileiro, apresentado por Júlia Lemmetz"

(Idem)

Mesmo com um desempenho pífio em relação ao cinema americano, por 3 anos nesta década tivemos filmes brasileiros indicados ao "Oscar", prêmio maior da academia norte-americana de cinema. Essa "recuperação" do cinema nacional vem provocando uma explosão de festivais por várias regiões do país, re-estimulando também a produção de curtas e médias-metragens de natureza documental e experimental, como pudemos constatar tanto em festivais de renome, como o de Gramado ou da Bahia, como nos "jovens" festivais, o de Curitiba, em sua 6ª. Edição em 2000, o Festival de Cinema Universitário, promovido pelos alunos da Universidade Federal Fluminense, o Festival de Recife, além do Rio-Cine e do Festival Internacional de Documentários "É tudo verdade".

O aumento e o incremento de cursos de comunicação no nordeste, sudeste e sul do país, propicia uma nova geração de cineastas curtas-metragistas. A produção vai de alguns planos seqüenciais de alunos de faculdades de cinema a "super-produções" como "Novembrada" de Eduardo Paredes[7], com forte apoio de instituições, leis de incentivos e órgãos governamentais locais. Uma nova geração de cineastas surge em diferentes pontos do país, desde a região Sul, com Eduardo Paredes, Martha Biavaschi, além da "jovem guarda" nordestina de hoje, da qual fazem parte, entre outros, os paraibanos Torquato Joel e Carlos Dowling, ambos detentos de uma produção séria, estimulada por seus "mestres" regionais, sem contar os inúmeros estudantes de cinema e cineastas do sudeste que fizeram carreira no cinema publicitário, como Walter Salles Jr., Isaac Chueque, Sérgio Bloch, Jorge Furtado, Andrucha Weddington, entre muitos outros, que

[7] Eduardo Paredes, cineasta catarinense diretor de comenta a sua estrutura de produção de "Novembrada" logo após o filme ter sido premiado no XXV Jornada de Cinema da Bahia "É uma produção com 1300 figurantes, cerca de 300 atores, trabalhou com uma equipe local de 55 pessoas, a esses se somaram mais de 25 pessoas, vindos do Rio e SP, com uma tecnologia de ponta, trabalhei com duas câmeras simultaneamente, com 2 gruas, travellling, stead-cam... enfim, uma estrutura de produção muito forte e muito cara, esse filme me consumiu 300.000 reais, quer dizer, se você for ver, é metade de 30 segundos de cigarro, de carro, entende, um filme de que daqui 20, 30, 50 anos vai continuar sendo visto".

diversificam a produção de curtas, médias e longas, mas ainda bebendo da fonte dos "cinemas novos" das décadas anteriores.

Hoje em dia, a exibição "alternativa", principalmente nos grandes centros, está vinculada aos "centros culturais" (Espaço Cultural Unibanco, Instituto Cultural Itaú, Palácio das Artes), museus (Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Museu de Arte Moderna, do Rio), e alguns cinemas em "sessões especiais" que procuram exibir um cinema diferenciado do comercial, porém, sempre inseridos em diretrizes temáticas culturais propostas pelos seus curadores.

4.3. Próxima parada: TVs a cabo

"O ideal é chegar à sociedade. Na TV, não há lei que dê os nossos direitos de exibição; a gente não tem nada que dê o direito de nossos filmes passarem na TV. Então, eu vou tentar a TVE, a TV Cultura, tentar a TV a cabo!"

(Depoimento de Marcos Mendes)

A colocação acima do cineasta e documentarista Marcos Mendes nos mostra mais um fator de relevância que impulsionou essas produções nos anos 90. O aumento exponencial de canais por assinatura é ainda uma incógnita no Brasil. Fenômeno dos anos 90, as TVs por assinatura proliferaram exponencialmente o número de canais de televisão pelo mundo todo. Só no Brasil, dispomos de mais de 100 canais contra menos de 20 a 10 anos atrás. Com isso, produções de duração próximas de meia hora (aprox. 25 minutos) e de uma hora (aprox. 52 minutos) passaram a ter grande valia em vários canais, principalmente os de natureza temática ou Documental (Animal Planet, Discovery Channel, People & Arts, GNT, etc.). Ocorre que, seguindo a política dos exibidores de cinema nacional, os canais brasileiros até agora parecem

preferir vender seus espaços aos produtores nacionais e importar documentários estrangeiros a preços "módicos" ao invés de fazer o contrário e estimular a produção nacional.

Entretanto, por motivos óbvios, o flerte com a TV existe desde que se processou a telecinagem, e a TV passou a ser o destino final dos filmes médios, seja através do sucesso em festivais, seja através de co-produção ou "encomenda" para um canal de TV. No entanto o que poderia ser de fato um novo "nickelodeon" para esses filmes, tornou-se um sonho frustado no Brasil ao longo dessas décadas. Com a proliferação do "cabo", o entusiasmo retorna aos documentaristas e, mesmo com certas "reservas" dos canais locais, os canais internacionais tem acenado para vários projetos de co-produção com diretores de diversos países.

No artigo do Jornal da tarde, com trecho já citado no capítulo anterior, temos uma ampla visão do quadro atual e uma série de perspectivas para a produção documental de média-metragem, que preenche muito bem esse espaço "honorário" que dispõe a TV:

> *"O setor é o que mais cresce na indústria brasileira do audiovisual, com cerca de 130 títulos em processo de finalização no País. Só em SP, há três produções em cartaz no momento. Para a televisão ou para o cinema. Em película ou em vídeo. A produção de documentários no Brasil vive um verdadeiro 'boom'. É o segmento que mais cresce atualmente na indústria audiovisual brasileira. Recente levantamento feito pela organização do Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade relacionou cerca de 130 trabalhos brasileiros documentais finalizados nos últimos meses – ou em fase de finalização. Produções recentes como Fé, de Ricardo Dias, e Santo Forte, de Eduardo Coutinho ganharam repercussão nos cinemas do País. Santo Forte foi o grande vencedor do 32.º Festival de Brasília (leia abaixo). E Fé deve ganhar uma versão em capítulos para a televisão, ainda em fase de produção. (...) O grupo Discovery Network iniciou este ano parcerias inéditas com produtoras brasileiras para produção de documentários sobre o nosso país a serem exibidos em toda a América Latina e, alguns, também no resto do mundo. " A principal finalidade dessas co-produções é a aproximação com o público de cada país", explica Dayse Delgado, gerente de Comunicações da Discovery América Latina. O Discovery irá aproveitar os 500 anos do Descobrimento para colocar no ar cindo*

documentários realizados em co-produção com as produtoras Grifa Cinematográfica e Pólo de Imagem: Expedição Langsdorff, Baleias em Abrolhos, Oscar Niemeyer, Os Brasileiros e Eco-Aventura na Amazônia. Eles serão exibidos nos quatro canais do grupo: Discovery, Discovery Kids, Animal Planet e People + Arts. Mas ambas as produtoras pretendem exibir suas produções, depois de um prazo determinado, nas emissoras educativas brasileiras. "O documentário é um gênero que nos permite aprofundar um determinado assunto", diz Maurício Dias, da Grifa. "A possibilidade de retratar o Brasil para outros países é fantástica." Apesar disso, Dias acredita que o Brasil ainda está começando a entrar no mercado de documentários, já bastante desenvolvido nos EUA e na Europa. "É um produto globalizado. Lá fora é comum se vender um projeto para veiculação em várias tevês antes mesmo dele ficar pronto." Foi pensando nessa dificuldade que a TV Cultura de São Paulo resolveu reativar e ampliar o seu núcleo de documentários no ano passado. Até o fim de 1998, o departamento produzia uma média de 2,5 filmes por ano. A Cultura vai fechar este ano com 31 produções. O diretor de Jornalismo da emissora educativa, Marco Antônio Coelho Filho, quer transformar a Cultura na BBC da América Latina. "O resultado deste ano me permite afirmar que em dois anos poderemos chegar perto da importância que tem a BBC na Europa." O núcleo da Cultura trabalha em três linhas distintas: documentários jornalísticos, culturais e programas especiais. (...) O canal a cabo GNT é outra porta de entrada para esse tipo de produção. Em três anos, exibiu 124 horas de programação produzida no Brasil. E o gênero sempre foi uma das prioridades. "Percebemos que na televisão por assinatura essas produções funcionavam", diz Letícia Muhana, diretora do GNT. "Acabamos sendo responsáveis pela a abertura para essas produções e pela consolidação do mercado brasileiro de documentários." Em três anos de existência, o canal da Globosat já produziu 21 documentários. ... Além de realizar co-produções, o GNT também compra alguns documentários para exibição. É o caso de Nós Que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos, de Marcelo Masagão, que estreou semana passada na grade de programação. Os documentários brasileiros vêm crescendo e ocupando cada vez mais salas mas ainda têm de enfrentar o preconceito do público. Se por um lado o documentário ainda enfrenta o preconceito do público que prefere ver ficção nas salas de cinema, por outro o gênero alcança reconhecimento em festivais no País e no exterior. O exemplo mais recente é a premiação de Santo Forte na última edição do Festival de Brasília, onde o título sobre religiosidade assinado por Eduardo Coutinho foi considerado o melhor filme entre os 12 concorrentes, sendo 4 documentários e 8 longas de ficção. "Acredito que foi a primeira vez em 32 anos de festival que Brasília deu o prêmio principal ao gênero. É preciso entender que, antes de ser um bom documentário, o título deve ser um bom filme", diz Eduardo Coutinho, que ainda acumulou com a produção os troféus de melhor

roteiro, montagem e o prêmio da crítica no evento no Distrito Federal. ... .Segundo Ademar Oliveira, diretor de Programação do Espaço Unibanco de Cinema, "a força do documentário é pequena, mas crescente. Como a produção vem aumentando, a qualidade melhorou, o que tem garantido nos últimos três anos um espaço maior nas salas ao gênero", diz Oliveira, que procura deixar os documentários pelo menos seis semanas em cartaz – tempo que ele considera mínimo para dar visibilidade ao título. "Só a aliança entre exibidor, distribuidor e produtor pode vencer o preconceito do público."

(Elaine Guerini, Jornal da Tarde – Caderno Variedade (SP), 7/12/1999)

Estes fragmentos do artigo de Guerini nos trazem uma visão um tanto otimista do processo. Entretanto, o que temos assistido nos canais a cabo é um predomínio de um documentarismo estrangeiro, sobretudo americanos e ingleses. O mercado internacional de documentários ainda parece ser uma utopia para nossos realizadores. Salvo algumas exceções, a dificuldade é de se encontrar subvenção para a produção, uma vez que o "valor de mercado unitário" (para uma veiculação em um determinado canal), quando há algum, é infinitamente inferior ao custo da produção. Isso quando as emissoras não vendem seus espaço aos produtores nacionais (e pagam para exibir os programas estrangeiros). Além disso, as "Leis de Incentivo" à produção audiovisual consiste numa renúncia fiscal aplicada à iniciativa privada, isto é, o Governo tira de si toda a responsabilidade para com a produção artística e audiovisual do país.

Francisco Sérgio Moreira, o "Chico", produtor de cinema há mais de vinte anos e ex-restaurador e arquivologista do MAM, também atuou em TV na produção do programa "Coisas Nossas", sobre documentários, e foi assistente de direção do programa "Cinemateca", ancorado pela cineasta Tizuka Yamasaki, sobre cinema brasileiro. Suas constatações também tem uma visão bem diferente do otimismo do artigo acima:

"Nos anos 70, sempre houve uma tentativa de aproximação com a TV. No entanto, a TV no Brasil é uma indústria enquanto o cinema é tutelado pelo Estado. Por isso [as redes de TV] nunca deram bola para essa aproximação, a exceção da TV Cultura, de São Paulo e da TVE, do Rio. Com a explosão dos canais a cabo, [os diretores desses canais] preferem o produto importado, que é mais barato do que os nacionais. O "namoro" entre cinema e TV continua entretanto no mesmo pé. A única experiência bem sucedida é com a produtora do Walter Salles, A Conspiração Filmes, que banca seus filmes e vendem, mesmo com prejuízo, pois seus donos são pessoas já enriquecidas de outros modos,. Já o Canal Brasil, da TV a cabo, é o maior fiasco, pois não tem e não querem ter estrutura para produção e pós-produção. O Canal Brasil tinha o propósito de recuperar os filmes brasileiros. No entanto, não se investe lá um centavo na recuperação nem na produção; só funciona hoje à base de permutas com produtoras e de alguns apoios. Já a Globo, está se lixando para os canais a cabo. Eles não estão investindo um centavo nisso, fazendo contratos com alguns estúdios para suas produções. [Isto se dá] principalmente pela performance medíocre em relação ao número de assinantes. O grosso dos dividendos está na TV aberta. Enquanto eles esperavam 1,5 milhão de assinantes, só atingiram 900 mil [em 1999]. A TV a cabo fracassou no Brasil"

(Depoimento de Francisco Sérgio Moreira)

De fato o que vemos hoje, a TV a cabo está muito distante da imensa maioria da população brasileira: o valor mensal da assinatura ainda restringe o acesso ao cabo às classes abastadas, mesmo assim numa rápida checagem junto aos assinantes, podemos constatar em muitos casos a compra da assinatura apenas para melhorar o sinal dos canais abertos, já infestados de interferências na maioria das antenas comuns de TV. A programação dos canais voltados para documentários ainda tem como estilo dominante a narrativa "monolítica" característica dos documentários produzidos pela rede de TV inglesa BBC.

As TVs costumam comprar "pacotes" de filmes, o que leva o realizador, mesmo se utilizando da película cinematográfica para a captação das imagens, a pensar como TV, isto é, um "padrão seriado" de linguagem compatível com as exigências do mercado.

Muitos cineastas da "primavera do curta" dos anos 80, "amadureceram" e estão hoje na "vanguarda" da produção nacional de longas. Ainda há hoje aqueles que produzem películas e conseguem êxito e premiações com filmes médios, como Martha Biavaschi, do Rio Grande do Sul com "Bolas de Fogo", premiado em vários festivais e Carlos Dowling, da Paraíba, com o também premiado "Funesto", com objetivo cinematográfico. São cineastas da "terceira geração" pós-Cinema Novo, que contam suas histórias em tempos curtos e médios se preparando para, talvez, chegarem um dia à produção de seus longas-metragens.

Porém, aquele "cinema de rompimento" constituído pelas "primeiras versões" do cinema novo e, posteriormente pelos "parias" da Lei do Curta de 1975, hoje não se faz mais. Os próprios realizadores daquela época dizem hoje "estar em outra". Alguns, como Frederico Füllgraf, Octávio Bezerra, entre outros passaram a produzir documentários para as TVs; Thomas Farkas dedica-se às suas empresas da rede Fotótica e à fotografia, realizando várias exposições. Outra parte está vinculada aos cursos de cinema, comunicação e artes em várias universidades brasileiras, como Adilson Ruiz e Silvio Da-Rin. Outros estão na produção cinematográfica de curtas e longas-metragens.

De fato foram os filmes de média-metragem produzidos nestas 3 décadas uma categoria a parte na produção cinematográfica nacional. Na relação aqui contida, os filmes falam por si nas sinopses. Vistos por uma platéia estatisticamente excluída, mas volumosa e transformadora (os sem-terra do Paraná, os metalúrgicos de São Paulo, os estudantes universitários, por exemplo), grande parte deles estiveram (e estão) nos principais sistemas de distribuição internacional, principalmente da Europa e aqui estão a se avolumar em prateleiras de acervos públicos, como veremos no capítulo seguinte.

5. FILMES CATALOGADOS

Chegamos ao "fim da linha" para grande parte dos filmes de média-metragem: os acervos das cinematecas e distribuidoras.

Em relação à "memória arquivada" pelas cinematecas do Brasil, toda a informação, além de difícil de se obter, é mais difícil saber se ela está correta ou não. Em muitos casos, os próprios realizadores não se lembravam ou desconheciam a exata duração. Isso pôde ser comprovado pelo grande número de informações imprecisas (principalmente de nomes próprios e minutagens) encontradas. Por mais que possamos haver contribuído para que as informações dos filmes catalogados se tornam mais corretas e com isso esclarecer alguns pontos contraditórios, onde, em muitos casos tivemos que ver e rever os filmes para tiras definitivamente as dúvidas, ainda sim corremos o risco de termos deixados vários filmes ausentes desta catalogação por imprecisões em relação à duração do filme, sejam elas causadas por "cortes" da fita pela censura da época ou, ainda pior, por "cortes" causados durante a projeção por má exibição ou mal estado da cópia ou do projetor.

Os filmes aqui levantados foram pesquisados junto à Cinemateca Brasileira, Museu da Imagem e do Som (MIS) e Cinema de distribuição Independente (CDI) em São Paulo; Centro Técnico Audiovisual da Funarte, Museu de Arte Moderna (MAM); e Cinemateca de Curitiba. Cada um destes órgãos possui sua peculiar característica catálográfica e política de acesso aos seus dados.

A Cinemateca Brasileira de São Paulo possui um banco de dados informatizado com todo o material fílmico ali depositado, porém, as informações estão restritas ao Título do filme, diretor, uma breve sinopse, bitola da película e, em alguns casos, ou o tamanho da fita ou sua duração. É cobrada atualmente uma taxa de R$ 10,00 (dez reais) por sessão e atende, sobretudo, a pesquisadores. O Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo possui uma das fichas

catalográficas mais completas, porém, seu arquivo ainda não foi informatizado e a cópia dos dados a próprio punho constitui a atual política de fornecimento dos dados. Porém, o acesso às obras é aberto aos pesquisadores, mediante acordo entre a instituição e o interessado. A mesma política também ocorre na Cinemateca de Curitiba, na "Casa dos Independentes" (CDI), antigo "Cinema de Distribuição Independente", em São Paulo, e no Centro Técnico Audiovisual (CTAv) da Funarte, no Rio de Janeiro. Este último, porém está realizando uma grande reestruturação e informatização seus dados, que, além de desatualizados, continham muitos erros nas minutagens. A maior reestruturação, de fato, encontra-se em andamento no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Após o incêndio ocorrido em 1998 e com a posterior dispensa do arquivologista Francisco Sérgio Moreira (o "Chico"), a instituição perdeu o único banco de dados de seu acervo e, praticamente, está começando "do zero" em sua estruturação.

Outra parte dessa produção, aparentemente "desaparecida" ou cujas cópias devem se encontrar guardadas com o próprio realizador, tiveram suas referências levantadas em antigos catálogos de filmes da Embrafilme, Funarte e dos principais festivais de cinema do Brasil e, principalmente, no arquivo-morto da extinta Embrafilme. Outros compêndios fundamentais para este levantamento foram as publicações de Berê Bahia: O Catálogo dos prêmios "Margarida de Prata", patrocinados pela CNBB e o livro "30 Anos de Cinema e Festival – A história do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro", este último , um verdadeiro tesouro documental para a história do nosso cinema.

Filmes foram também levantados junto aos próprios com cineastas, através de entrevistas e e-mails e na lista na lista de discussões CINEMABRASIL (www.cinemabrasil.org.br).

Dentro do objeto deste trabalho, foram catalogados os filmes com a duração compreendida entre 31 e 69 minutos produzidos nas décadas de 60, 70 e 80 (até 1990).

A falta de exatidão para as durações dos filmes acarretou em uma revisão de todas as

minutagens levantadas dos filmes. Um dos motivos que alavancou a revisão do acervo atual da Funarte, no Rio de Janeiro durante o levantamento deste material, foi o excesso de erros das minutagens dos filmes ali catalogados. Ao se cruzar os dados de filmes em mais de um acervo, foram encontradas diferentes minutagens para a mesma obra. Daí, a necessidade de toda uma revisão comparativa entre os acervos. Entre duas minutagens diferentes para a mesma obra, priorizamos primeiramente os dados originalmente enviados à Embrafilme, em, segundo lugar, as revisões mais recentes. Mesmo assim ainda há o risco de uma possível inexatidão em uma ou outra obra, e com isso, termos deixado um ou outro média-metragem fora desta relação. Também excluímos aqueles que foram produzidos diretamente para a televisão e os cine-jornais.

Acreditamos com isso, temos levantado cerca de, pelo menos, 90% dos filmes realizados no período e minutagem citados. No levantamento destes dados, não intencionamos levantar os dados das fichas técnicas em sua totalidade, mas sim, as principais funções da produção, com exceção da parte sonora, onde havia muita variação entre "sonoplastia", "trilha sonora", "música", "som direto" e "trilha incidental" (quando encontrados); dados estes que podem ser obtidos junto às principais fontes de consulta citadas em cada um dos filmes.

Foram redigidos dois bancos de dados de filmes de média-metragem pesquisados: o primeiro, com os dados relativos à: duração, gênero, coloração, bitola, ano de produção, direção, produção, fotografia, montagem, premiações, fontes para consulta e sinopse; o segundo, onde constam informações que foram possíveis de se obter dessas obras durante esta pesquisa.

Acaba de Chegar ao Brasil o Bello Poeta Francez Blaise Candrans

44'	doc.	cor/pb	35 mm	1971

Direção Carlos Augusto Machado Calil

Produção Fitas Brasileiras Produções Culturais. SP

Fotografia Gabriel Benduki; Marcos Maia

Montagem Ismail Xavier

O filme reconstitui, com documentos da época, como fotos, textos de Blaise Candrars, Mário e Oswald de Andrade, e animações em "table top" de Marcello Tassara, a chegada e a saga do poeta francês Blaise Cendrans ao Brasil em 1924, onde, em São Paulo, foi saudado pelos artistas vanguardistas brasileiros da época, convivendo com os modernistas em ambientes finos e aristocráticos, homenageado em jantares e muito solicitado a fazer conferências na provinciana capital paulista. Em viagem ao interior do Estado, impressiona-se com as fazendas de café. Assiste ainda ao carnaval do Rio de Janeiro e conhece o barroco mineiro em Congonhas do Campo, Sabará e São João del Rey. Em junho de 1924 estoura a revolução liderada por Isidoro Dias Lopes, que o impede de realizar um filme "100% brasileiro". Retornando a Paris, ele se transforma no embaixador do modernismo brasileiro, convivendo estritamente com Tarsila do Amaral e Paulo Prado, durante a terceira década do século XX.

Prêmio Estímulo (Sec. De Est. Da Cultura). SP, 1971.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme, MIS (Museu da Imagem e do Som) SP; FUNARTE/CTAv. RJ; Cinemateca Brasileira. SP"

Acredito que o Mundo Será Melhor

40'	doc.	cor	16 mm	1983

Direção Jussara Queiroz

Produção F. Chagas, J. Valença e Jussara Queiróz

Fotografia Flávio Chaves e Turkey Marçal

Montagem Luelane Correa e Jussara Queiróz

O documentário acompanha agricultores sem-terra em seis áreas de conflito pela terra no interior da Paraíba e na região da Grande Recife, em Pernambuco. Os depoimentos dos camponeses retratam seus problemas, organzações e esperanças; os do sacerdote católico, estendem-se sobre a opção preferancial da Igreja pelos pobres e as possibilidades que ela tem de ajudá-los. Foram registrados também depoimentos também do Padre Reginaldo Vellozo (pároco do morro da Conceição), Dom José Maria Pires (bispo de João Pessoa) e Dom Helder Câmara (Arcebispo de Olinda e Recife).

Prêmio Margarida de Prata (CNBB), 1983; Melhor Diretor (Jussara Queiróz), Melhor Fotografia (Fernando Chaes e Turkey Marçal) - Festival de Curtas e Médias-Metragens de Niterói, 1983; Melhor Filme, Festival de Manhein, 1986.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv, RJ.

Amor Carioca

40'	fic.	cor	16 mm	

Direção Ivone Dain Margules

Produção Mariana Filmes Ltda

Fotografia Antonio Luiz

Montagem Aída Marques

Uma mulher resolve passar os dias que antecedem sua viagem como turista na própria cidade. Elas se muda para o Hotel Copacabana Palace e neste período é acometida por uma paixão arrebatadora. Essa paixão é narrada de forma reflexiva através da voz em off do casal. No momento da despedida a narração em off alterna o foco da paixão ora para a cidade, ora para a relação dos amantes.

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuiçao Independente). SP

Anistia, Nada Será Como Antes

55'	doc.	cor	16 mm	1978

Direção Maria Helena Saldanha

Produção Maria Helena Saldanha

Fotografia Noilton Nunes

Montagem Noilton Nunes

Um abrangente documentário realizado nos presídios Bangu, Fortaleza e Santa Cruz, no rio de Janeiro, relata a saga de presos políticos pelo regime militar, suas privações e lutas por anistia e uma sociedade mais democrática, com entrevistas de vários destes presos políticos, advodados e companheiros. Os próprios realizadores do filme acabaram sendo presos várias vezes sendo seus materiais recolhidos e fiscalizados. Não há registro de localização desta cópia e a diretora, Maria Helena Saldanha, suicidou-se na Bélgica em 1985. O fotógrafo e montador, Noilton Nunes realizou e dirigiu no mesmo ano um filme dentro desta temática no Presídio Frei Caneca com o nome de "Anistia - Regime Militar" de 25 minutos.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv, RJ; Noilton Nunes.

Aukê

43'	doc.	cor	16 mm	1976

Direção Oswaldo Caldeira

Produção DAC/MEC

Fotografia Lauro Escorel Filho

Montagem Manfredo Caldas

Com base no texto "Mito e anti-Mito entre os Índios Timbira", de Roberto da Mata, o documentário faz uma releitura da Lenda do Fogo e da Lenda de Auke (que, na língua timbira, significa a orígem do homem branco) registra os conflitos, a reciprocidade e a relação de poder entre brancos e índios nos dias de hoje.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv, RJ.; Souza, A. Catálogo de Filmes da FUNARTE, 1996.

Auto Retrato de Bakun, O

43'	doc.	cor	16 mm	1984

Direção Sylvio Back

Produção Maraidith Flores, Usina de Kyno

Fotografia Adrian Cooper

Montagem Laércio Silva

Revelação da vida-paixão-e-obra de Miguel Bakun - uma das maiores expressões da pintura paranaense - que se suicidou após uma frustada premiação num festival de arte em Curitiba - PR. Além do testemunho de amigos e parentes, a recuperação da arte-memória de Bakun é realizada através de sessões espíritas, o que torna esta biografia inédita em termos de abordagem cinematográfica, liberando todo o imaginário em torno do artista.

"Prêmio Glauber Rocha - Jornada Brasileira de Curta-Metragem, Cachoeira - BA, 1984; Melhor Fotografia (Adrian Cooper) - Festival Nacional de Cinema de Caxambu - MG, 1984"

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MAM RJ, CDI (Cinema de Distribuição Independente), SP; FUNARTE/CTAv, RJ

Avesso do Osseva

66'	doc.	cor	16 mm	1986

Direção Antonio de Souza Filho

Produção Maria Tereza Eiras

Fotografia Antoni Coimbra

Montagem Milton Bolinha

Filmado na cidade de São Paulo e adjacências, o filme conta a história de um operário da construção civil na sua pobreza e carência afetiva e sexual, frustrado na profissão e no amor. Ele busca compensar seu quadro em formas baratas de alienação assistindo a filmes pornográficos e "westerns" no "baixo circuito de cinema", e colecionando revistas eróticas e histórias em quadrinhos, criando assim personagens oníricos de si mesmo, onde busca canaliza seus desejos e realizações. O filme busca assim retratar a falta de perspectiva social, econômica e cultural através de um esteriótipo na qual se encontra a grande maioria da sociedade urbana brasileira.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv, RJ.

Bandeiras Verdes

34'	doc.	cor	16 mm	1988

Direção Murilo Santos

Produção HPA Comunicações

Fotografia Rafael Isse

Montagem Aída Marques

História de uma família que percorre o Estado do Maranhão em busca de Terras para cultivar e viver. Seus sonhos, dificuldades, desilusões e a eterna esperança de dias melhores.

Melhor Montagem - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro,

Fontes Para Consulta

MIS (Museu da Imagem e do Som). SP

Cafundó

45'	doc.	cor	16 mm	1986

Direção Joel Yamaji

Produção Foca Filmes

Fotografia Uli Bruhn

Montagem Milton Bolinha

Retrato de Cafundó: um vilarejo situado no interior do Est. de São Paulo, próximo à Capital. Seus habitantes são descendentes diretos de escravos africanos e vivem à margem da civilização, mantendo uma cultura de costumes ancestrais e conservando até hoje seu dialeto próprio como forma de comunicação, constituindo-se assim, o cento de sua própria história. O filme demonstra de uma forma muito delicada a questão da limitação de nossas organizações humanas, a limitação do próprio homem em reconhecer as suas diferenças, o atropelamento ideológico. É a constatação de uma brutal separação entre as realidades contenporâneas.

Fontes Para Consulta

Revista da Semana de Curtas, 1996

Carlota Amorosidade

45'	fic.	cor	16 mm	1987

Direção Adilson Ruiz

Produção João de Bartolo, Mírian de Vem e Jr. Carone

Fotografia Kátia Coelho

Montagem Vânia Debs

O filme é uma síntese de uma grande história de amor, num encontro de obras: "Werther" de W. goethe e "Fragmentos de um discurso amoroso" de R. Barthes.
Um fotógrafo perde-se de paixão por sua modelo e, recolhido em seu pequeno universo dentro de sua casa/estúdio, embriaga-se em devaneios oníricos e imaginários

Melhor Filme 16 mm, Melhor Diretor (Adilson Ruiz) - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1987

Fontes Para Consulta

Bahia, B. 30 Anos de Cinema e Festival; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ

Cinema e Futebol

50'	doc.	p/b	16 mm	1980

Direção Chico Drummond e David Neves

Produção Embrafilme

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Carlos Fox e Fernando Carvalho

O futebol visto pelo cinema desde o início do século até a década de 70. Trechos de filmes, cine-jornais e documentários sobre o tema, com entrevistas de Garrincha e Pelé, trechos de documentários sobre eles; as primeiras filmagens em 1908 de um jogo entre Brasil e Argentina; "encontros futebolísticos" na década de 20; os jornais da tela desde o início até o canal 100.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; Souza, A. Catálogo de Filmes FUNARTE

Cinema Inocente

39'	doc.	cor	16 mm	1981

Direção Júlio Bressane

Produção Julio Bressane Prod. Cinematográficas

Fotografia José de Barros

Montagem Leovegildo Cordeiro (Radar)

Documentário ficcional sobre o amor pelo cinema e a inocência de suas primeiras imagens - (com a "kinetopograph" de Thomas Edson, ainda no século XIX, anteriores ao cinematógrafo dos irmãos Lumiere) -, de onde o realizador extrai o paralelo com o qual permeia a linguagem das atuais pornochanchadas. O contraponto dessas imagens reside numa participação livre do montador Leovigildo Cordeiro, o Radar, um dos mais antigos técnicos de cinema brasileiro, colhida no que resta da zona do meretrício do Rio de Janeiro e nas obras do Estúdio da Magdus Filmes, que então estava sendo construído. Como pano de fundo, a homenagem ao Pioneiro Marcel L'Herbier, representado no filme pelo antropólogo Nunes Pereira, a quem ele citou num discurso transcrito no filme.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MAM RJ

Circo, O

40'	doc.	cor	35 mm	1965

Direção Arnaldo Jabor

Produção Arnaldo Jabor

Fotografia Affonso Beato

Montagem Carlos Diegues

O circo procura mostrar o que restou de uma arte, que já foi muito prestigiada no passado. Trata, com poesia, a vida das pessoas que tentam manter acesa a chama dessa arte popular, nos subúrbios mais distantes. Neste filme, Jabor procurou interferir diretamente na imagem contrariando a idéia do "cinema-vedade". Premiado várias vezes e elogiado pela crítica, este documentário teve êxito imediato e pareceu compensar os nove meses de filmagem.

Melhor Filme, Melhor Som Direto - I Semana do Cinema Brasileiro - Brasília, 1965.

Fontes Para Consulta

Bahia, B. 30 Anos de Cinema e Festival, 1998.

Classe que Sobra, A

34'	doc.	cor	16 mm	1985

Direção Peter Overbeck

Produção Peter Overbeck e Tapiri Cinematográfica

Fotografia Peter Overbeck

Montagem Beth Ganymedes, Maria Inês Villares, Milton Bolinha

O filme documenta a dura vida dos plantadores da cana-de-açúcar, onde formas de organização dessa classe começam a surgir na luta por melhores condições de vida. O filme mostra o cotidiano, a luta e traz depoimentos dos agricultores, durante o processo.

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuição Independente. SP

Comitiva Esperança

61'	doc.	cor	16 mm	1985

Direção Wagner Carvalho

Produção Tatu Filmes

Fotografia Aloysio Raulino

Montagem Walter Rogério

Navegando pelos rios do Pantanal Mato-grossense, o cantor e compositor Almir Satter percorre essa vasta região "cantando as canções que não se ouvem mais", modinhas da região e colhendo depoimentos dos moradores dos diversos vilarejos que margeiam essas regiões, enfatizando a vida das pessoas e a sabedoria popular de lá existente.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ

Como um Olhar Sem Rosto - As Presidiárias

31'	doc.	cor	16 mm	1983

Direção Maria Inês Vilares

Produção Tapiri Cinematográfica. SP

Fotografia Zetas Malzoni

Montagem Olga Futema, Beth Ganymedes

Documentário que registra a implantação de regime semi-aberto de uma penitenciária feminina do Estado de São Paulo. Com depoimentos de autoridades, carcereiras e detentas, o filme mostra que este sistema é encarado e desenvolvido como uma conquista justa das detentas e não como um privilégio. A morte, o medo e a culpa se misturam aos sonhos e esperanças de liberdade. Porém, os mecanismos de controle e dominação da sociedade tem como suporte a legislação que garante aos ex-detentos dificuldades eternas, do lado de fora.

Prêmio Estímulo (Sec. De Est. Da Cultua) SP, 1982

Fontes Para Consulta

MIS (Museu da Imagem e do Som). SP; Catálogo da Embrafilme, CDI, Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ

Dinheiro Invisível

40'	doc.	cor	16 mm	1988

Direção Hilton Kauffmann

Produção Hilton Kauffmann

Fotografia Jacques Cheuiche

Montagem Aída Marques

Apesar de ser um documentário, o filme, com um enredo onde o forte é o humor, adota uma linguagem de ficção e aborda humoristicamente a economia subterrânea e informal na qual grande parte da população brasileira se sustenta, como o jogo, a sonegação e a evasão fiscal. O filme foi conduzido pelo artista plástico Alexandre Dacosta e foram colhidos depoimentos de especialistas da área, Segundo o então deputado César Maia, estimou-se na época que o giro de capital sem registro se dava em torno de 45 bilhões de dólares. Além da atuação de atores como personagens, houve também a participação de personalidades como Amaury Temporal, da Associação Comercial do Rio de Janeiro, o economista Carlos Lessa e o Sociólogo Herbert de Souza.

Melhor Filme, Melhor Roteiro (Ângela Macelani), Melhor Montagem (Aída Marques, também por "Bandeiras Verdes" de Murilo Santos - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1979.

Fontes Para Consulta

Bahia, B. 30 Anos de Cinema e Festival; FUNARTE/CTAv. RJ

Do Outro Lado da Lua

37'	fic.	cor	16 mm	1983

Direção Francisco Magaldi

Produção Carlos Nascimbeni

Fotografia Dudu Poiano

Montagem Wanderlei Klein

Com imagens documentais reais atreladas ao enredo, o filme aborda a questão da loucura, da internação ao retorno, bem como a questão da própria produção cinematográfica. Um cineasta finalmente recebe dinheiro para realizar seu filme sobre a loucura. A primeira etapa é a pesquisa em um santuário (Franco da Rocha, SP). A segunda etapa é a filmagem documental e de entrevistas e a terceira etapa (ficção) revela o interior de uma família que o filho retorna para casa em alta, interferindo na rotina diária sem ser aceito.

Fontes Para Consulta

MIS (Museu da Imagem e do Som). SP

Dose Diária Aceitável

44'	doc.	cor	16 mm	1985

Direção Frederico Füllgraf

Produção Frederico Füllgraf

Fotografia Flávio Ferreira

Montagem Mônica Segreto

É o primeiro filme de uma trilogia documentário-didática, apresentado às secretarias da Agricultura e da Cultura do Estado do Paraná, sobre a monocultura de soja, sua relação com a dominação tecnológica introduzida pela "revolução verde" das transnacionais dos ramos agro-petroquímico e mecânico, e seus efeitos sócio-ecológicos na Região Sul do País, tais como a expropriação violenta da terra, a migração e a fome infantil. O filme destina-se principalmente ao agricultor e ao consumidor urbano de produtos agrícolas e hortigranjeiros, ao Governo da Alemanha, que ajudou a financiá-lo, no sentido de utilizá-lo em campanhas pela proibição da exportação de agrotóxicos ao 3o. mundo e a todas as campanhas que visam ampliar a reflexão sobre o assunto agrotóxicos, seja nos países mantidos subdesenvolvidos, seja nos países capitalistas avançados.

- Melhor Filme Documentário (Conscientização) - Festival RIEENA - França, 1985

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Frederico Füllgraf

Dr. Alceu

40'	doc.	cor	16 mm	1981

Direção Heloísa Buarque de Holanda

Produção Embrafilme

Fotografia João Carlos Horta

Montagem Aída Marques

Alceu Amoroso Lima, também conhecido como Tristão de Athayde, revela de forma descontraída os acontecimentos e as personalidades, como os Franceses Teillard de Chardin e Anatole France e seu amigo Jackson de Figueiredo, que influíram em sua trajetória de pensador, sociólogo, escritor, jornalista e crítico literário. Ele ainda recorta sua participação como crítico em alguns acontecimentos, da Semana de Arte Moderna, em 1922, ao golpe militar de 1964, as perseguições policiais, as censuras políticas e muitos outros fatos. Autor de 75 livros, combinou a atividade de escritor com 60 anos de militância no jornalismo. O pseudônimo "Tristão de Athayde", nasceu com a crítica literária, quando publicou o livro "Afonso Arinos". Depoimentos de Antonio Cândido, Antonio Carlos Vilaça, Hélio Pelegrino e Frei Leonardo Boff.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme, FUNARTE/CTAv; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE.

Duas Vezes Mulher

38'	doc.	p/b	16 mm	1985

Direção Eunice Gutman

Produção Cine Qua Non Ltda.

Fotografia Edgar Moura e Brian Sewell

Montagem Eunice Gutman

O filme mostra, através de entrevistas, a trajetória de duas mulheres migrantes, do campo, e que constróem suas vidas no Rio de Janeiro, trabalhando como domésticas e morando na favela do Vidigal, o drama na chegada da cidade grande, a dificuldade do primeiro emprego, as precárias condições da favela, enfim, o duro contexto daqueles que vêem na cidade grande a ilusão de uma vida mais digna.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Eunice Gutman

Em Cima da Terra Embaixo do Céu

41'	doc.	cor	16 mm	1982

Direção Walter Lima Jr.

Produção Embrafilme

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Carlos Cox

Nas favelas do Rio de Janeiro e nas regiões periféricas de Curitiba, no Paraná, a câmera acompanha o esforço dos agrupamentos mais pobres da população para criar soluções espontâneas de habitação que, nada tem a ver com os projetos convencionais dos órgãos encarregados da política habitacional. Estas soluções, muitas vezes inventivas e originais, são explicadas por seus próprios idealizadores, demostrando que nem sempre é preciso capital para nutrir a aspiração da casa própria.

Melhor Filme de Curta-Metragem - Troféu Margarida de Prata, CNBB, 1981; Melhor Fotografia (Walter Carvalho) e Prêmio Especial do Júri - Festival do Cinema Brasileiro de Gramado - RS, 1982; Prêmio Glauber Rocha - Jornada Brasileira de Curta-Metragem, Cachoeira - BA, 1982.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MAM (Museu de Arte Moderna). RJ.; Bahia, B. Catálogo Prêmio Margarida de Prata

Em Nome da Segurança Nacional

48'	doc.	cor	16 mm	1984

Direção Renato Tapajós

Produção Tapiri Cinematográfica

Fotografia César Charlone, Adrian Cooper e Roberto Eliezer

Montagem Roberto Gervitz

Documentário centrado no Tribunal Tiradentes sobre os efeitos da Lei de Segurança Nacional pós-64, onde foram constatados atos de terror, tortura, desaparecimentos "políticos" de pessoas, sob a égide da "Lei de Segurança."

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuiçao Independente). SP; Revista da Semana de Curtas, 1996

Eugene Godin, O Homem de Dois Séculos

37'	doc.	cor	16 mm	1983

Direção Hilton Kauffmann, Julio Wolhgemuth e Sylvio Lanna

Produção Tao Filmes, RJ

Fotografia José Sette Barros, Turkey Marçal, Paulo Rufino, Cristiano Requião

Montagem Luiz Bezerra

O documentário revela a importante participação do Professor Eugênio Godin no universo do Pensamento econômico brasileiro. Esse economista, com sua prodigiosa memória de 97 anos e seu espírito polêmico, que sempre marcou sua personalidade, fala descontrAídamente sobre História, Costumes, Política e as questões básicas da Economia Brasileira, e remonta um painel que começa no Império, vê chagar a República, o Estado Novo, o tempo de Dutra, o segundo Governo Vargas, analisa suas próprias decisões quando Ministro da Fazenda no Governo Café Filho, prossegue com Juscelino Kbistchek, o governo João Goulart, 1964 e os militares. No filme, Godin faz ainda considerações sobre as relações internacionais, a juventude, as artes, a filosofia e o futuro.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ

Fala Mangueira

52'	doc.	cor	16 mm	1982

Direção Frederico Confalonieri

Produção Corsina. RJ

Fotografia Frederico Confalonieri

Montagem Emiliano Ribeiro

A influência que o carnaval exerce sobre o cotidiano da comunidade mangueirense, que engloba o morro e a Escola de Samba, com participação de grandes sambistas, como Cartola, Clementina de Jesus, entre outros. Através das músicas e dos depoimentos de famosos e moradores comuns da comunidade, este documentário-show conta, numa linguagem de cortes dinâmicos, a história de mais de um século de existência da favela no morro e mais de meio século desta Escola de Samba, ressaltando sua importância comunitária e cultural.

Melhor Montagem - Festival de Curta e Média Metragem de Niterói - RJ, 1983; Prêmio São Saruê - Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, 1984; Menção Honrosa - Festival Internacional de Filmes de Curta Metragem, Murcia - Espanha, 1984; Prêmio dos 3 Mundos - Festival Internacional de filmes Etnográficos e Sociológicos - Paris, 1984."

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MAM (Museu de Arte Moderna). RJ; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ; Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, 1993.

Fala Só de Malandragem

45'	doc.	cor	16 mm	1985

Direção Denoy de Oliveira

Produção Tele Mil Filmes. SP

Fotografia Chico Botelho

Montagem Milton Bolinha

Experiência realizada na Penitenciária Feminina da Capital, São Paulo, em que as detentas, sob a orientação de uma atriz e diretora de teatro, escrevem e encenam textos dramáticos e números musicais que refletem o cotidiano da prisão e suas vivências pessoais. No dia do espetáculo o filme registra a "revista" a que o público pagante é submetido na entrada. Durante a encenação, realizada no pátio interno e na capela improvisada em teatro, as detentas cantam, e apresentam quadros cômicos e dramáticos, encerrando com uma série de julgamentos simulados. No final, o entusiasmo, o aplauso e a confraternização. Mas o público parte e as mulheres voltam à sua realidade. Distraem a solidão de suas vidas dançando, de rostos colados, ao som de Roberto Carlos. Até que o silêncio invade os muros e corredores da Penitenciária. Matia Tita Freire Costa, atriz e diretora de teatro orientou o desempenho das detentas.

Melhor filme - 16 mm (Júri Popular) - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1985

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme, Bahia, B. 30 Anos de Cinema e Festival; FUNARTE/CTAv

Foi Assim

31'	doc.	p/b	16 mm	1976

Direção Adilson Ruiz

Produção Augusto Sevá

Fotografia Wagner Carvalho

Montagem Reinaldo Volpato

Gravado durante as eleições para vereador São Paulo, o filme passa por todos aqueles que tem algo a dizer: estudantes, vozes da campanha, situação, oposição, além da oposição não consentida. O filme é uma montagem desse painel e, com ironia, vai revelando o grau de manipulação da população.

Fontes Para Consulta

Adilson Ruiz

Folias do Divino

42'	doc.	cor	16 mm	1974

Direção Hermano Penna

Produção Hermano Penna e Blimp Filmes. SP

Fotografia Jorge Bodansky, Hermano Penna, Ricardo Stein

Montagem Miguel Sagatio

O filme revela as bases folclóricas da tradicional Festa do Divino Espírito Santo em Goiás, Rio de Janeiro e São Paulo, mostrando os preparativos, as cavalhadas, aspectos e peculiaridades de cada região - teatralização popular de um futuro com liberdade, criação e fartura, numa mistura de integração comunitária, fé e folclore, numa das maiores manifestações culturais-religiosas do Brasil.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ

Frente a Frente com os Xavantes

60'	doc.	p/b	16 mm	

Direção Genil de Vasconcelos

Produção Cinematográfica G.M.L.

Fotografia Pedro Neves

Montagem Genil de Vasconcelos

Todo narrado em off, numa leitura totalmente do ponto de vista do homem branco moderno, o documentário acompanha a aproximação, "assistência" e troca de presentes entre os membros do antigo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e os índios carajás e xavantes. Os primeiros se encontram bem "aculturados e passivos" a todas as ações do SPI, aceitando presentes, se submetendo a desinfeções e abrindo para eles seu cotidiano e cultura. Os segundos, por sua vez, ainda permanecem arredios a contatos estranhos, ressabiando-se com a presença dos homens brancos do STP.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ

Greve

37'	doc.	cor	16 mm	1979

Direção João Batista de Andrade

Produção Raiz Produções Cinematográficas e Embrafilme. SP

Fotografia Adilson Ruiz e Aloysio Raulino

Montagem Reinaldo Volpato

O filme narra os acontecimentos principais da greve dos metalúrgicos do ABC no mês de março de 1979 ao mesmo tempo em que procura situar esses acontecimentos no momento político brasileiro. Depoimentos de operários e registros de discursos das lideranças revelam as razões objetivas que conduziram a um movimento tão sólido e transformador.

Prêmio Especial do Júri - Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-americano, Havana - Cuba, 1979.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme, Raiz Produções Cinematográficas. SP; CDI (Cinema de distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ.

Greve de Março, A

35'	doc.		16 mm	1979

Direção Renato Tapajós

Produção Tapiri Cinematográfica

Fotografia Zetas Malzoni

Montagem Olga Futema, Maria Inês Villares

O filme registra os principais fatos ocorridos na greve dos metalúrgicos do ABC paulista em março de 1979, cuja ação centralizava-se em São Bernardo do Campo, particularmente nas grandes assembléias realizadas no Estádio da Vila Euclides. Acompanha a participação da massa operária até a intervenção no Sindicato e os conflitos de rua por ela provocados.

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP

Guerra do Pente

55'	fic.	cor	16 mm	1985

Direção Nivaldo Lopes

Produção Nivaldo Lopes e Dirceu Mendes de Brito

Fotografia Cido Marques e Euclides Fantin

Montagem Pedro César Filho

Ficção documentário de uma discussão por causa de um pente: o dono de um bazar recusa-se a dar a nota fiscal para o comprador; após um bate-boca os dois acabam se atracando. Do lado de fora da loja populares que assistiam a briga, se revoltam e começam a depredar a loja e outros comércios da praça. A confusão atinge tal vultuosidade que a polícia não controla a situação e, por fim, chamam o exército para tentar resolver o tumulto.

Fontes Para Consulta

Cinemateca de Curitiba. PR

Heins Forthmann

59'	doc.	cor/pb	16 mm	1989

Direção Marcos S Mendes

Produção Marcos S Mendes; ABD/DF; Ceprocine

Fotografia Tuker Marçal e Waldir Pina de Barros

Montagem Fransisco César Moreira e Manfredo Caldas

Alemão de Hannover, brasileiro por opção, fotógrafo, com acuidade para os temas Indígenas, Heins Forthmann, influenciado por Harald Schultz, teve uma atuação primorosa junto ao Serviço de Proteção aos Índios, sob o comando do Marechal Cândido Rondon. No final dos anos 40, forma com o antropólogo Darcy Ribeiro uma espécie de parceria e, sob sua orientação, filma os mais candentes temas do mundo silvícola. Depois de uma longa temporada nos Estados Unidos, desenvolvendo uma série sobre os índios no Xingu com o Americano Janes W. Marshall, retorna ao Brasil e realiza os festejados filmes "Jornada de Kamayurá" e "Kuarup". Em 1964, ingressa na Universidade de Brasília onde termina seus dias. O filme é a trajetória de um mestre incontestável do cinema brasileiro, traçado com comovente paixão pelo seu discípulo e seguidor e, hoje um grande mestre do nosso documentariam, Marcos Mendes.

"Melhor Média-Metragem - Festival de Cinema de Gramado. RS, 1990; Hours Concours - Festival de Brasília, DF, 1990; Prêmio Especial do Júri - Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Salvador, BA, 1991"

Fontes Para Consulta

Marcos de Souza Mendes; FUNARTE/CTAv. RJ

Hermeto Campeão

45'	doc.	cor	16 mm	1982

Direção Thomas Farkas

Produção Thomas Farkas Documentários. Cinema e Televisão. SP

Fotografia Pedro Farkas

Montagem Junior Carone

Hermeto Paschoal é incontestavelmente um dos maiores músicos contemporâneos brasileiros. O filme evoca a inspiração, a maneira da 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 Paschoal.

Melhor Documentário - Jornada Brasileira de Curta-Metragem, Salvador - BA, 1982.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; MIS (Museu da Imagem e do Som). SP; FUNARTE/CTAv. RJ; Cinemateca Brasileira. SP

Homens do Presidente, Os

51'	doc.	cor	16 mm	1984

Direção Paulo Rufino

Produção Casa de Cinema. RJ

Fotografia Paulo Rufino

Montagem Francisco César Moreira

Fatores que levaram à derrocada do Projeto de Governo "Prioridade Agrícola" iniciado em 1979. Nessa época, pioneiros que no início de 1970 haviam migrado do Rio Grande do Sul para Barra do Garças, Mato Grosso, estimulado por promessas oficiais, transformam, em três ou quatro anos, uma extensa área inculta numa produtiva plantação de arroz. Com o passar dos anos, insatisfeitos com o descumprimento das promessas do Governo, a maior parte deles procura novos caminhos. As áreas plantadas diminuem e voltam às mãos dos exportadores de soja e criadores de gado. Inúteis foram os protestos e a Marcha a Brasília, em 1981. Em 1984 aumenta a importação de alimentos e os homens do campo que persistem já não tem o otimismo de quando foram chamados "Homens de Confiança do Presidente".

Prêmio de Média-Metragem - Festival Internacional de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro, 1984

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MAM (Museu de Arte Moderna). RJ; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ

Igreja da Libertação

59'	doc.	cor	16 mm	1984

Direção Silvio Da-Rin

Produção Hilton Kauffmann

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Aída Marques

O documentário mostra, durante o decorrer dos acontecimentos, a organização e o crescimento da ala esquerdista da Igreja Católica, mostra também a Pastoral Operária. Bem como a reação dos setores conservadores da Igreja, que culminou na condenação ao silêncio de Frei Leonardo Boff, autor da controvertida "Teologia da Libertação". O documentário acompanha os fatos e registra entrevistas, discursos e depoimentos de líderes da esquerdas política e religiosa brasileiras e de autoridades eclesiais da Igreja Católica no Brasil.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP

Ikatena (Vamos Caçar)

38'	doc.	cor	16 mm	1983

Direção Luiz Paulino dos Santos

Produção Sec.Mec.

Fotografia Antonio L. Mendes Soares

Montagem Severino Dadá

A iniciação dos meninos na tribo Zoró, em Aripuanã, Rondônia, na arte da caça. O documentário narra um dia na educação desses meninos, pelo exemplo e aprendizado das artes, crenças, danças e lendas. Mostra como a transmissão da cultura, de geração em geração, é feita através das histórias de Tiorép, o oráculo da aldeia. De belíssima fotografia, o filme traça a trajetória dos pequeninos retratando em seus sorrisos a alegria e o regozijamento das suas almas no contato com a natureza que os cerca.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE

Infinita Tropicália

36'	doc.	cor	16 mm	1985

Direção Adilson Ruiz

Produção Canal Imagem e Comunicação e Adolpho Leirner. SP

Fotografia Eduardo Poiano

Montagem Vânia Debs

Infinita tropicália é um filme teórico-musical. Teórico porque situa o chamado Movimento Tropicalista na vertente Oswaldiana do modernismo brasileiro, revelando sua assimilação e reprodução dos conceitos da Antropofagia cultural. Musical porque representa de forma surpreendente todas aquelas musas geradas pelo efêmero movimento. Com depoimentos e performances de Gilberto Gil, Jards Macalé, José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oitica, Tom Zé, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Nara Leão, Celso Favareto e Banda Sossega Leão, o filme narra com simplicidade a epopéia desse movimento cultural brasileiro de grande envergadura no final dos anos 60 e começo dos 70.

Melhor Filme - 16 mm/média-metragem, Melhor Diretor (Adilson Ruiz), Melhor Montagem (Vânia Debs), Melhor Trilha Sonora (A. Ruiz e Vânia Debs), Melhor Pesquisa (A. Ruiz e A. Bacellar) - Festival de Brasília, 1986

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; Bahia, B. 30 Anos de Cinema e Festival; CDI (Cinema de Distribuição Independente) SP, MIS (Musei da Imagem e do Som). SP; FUNARTE/CTAv. RJ, Adilson Ruiz

Integração Racial

40'	doc.	p/b	16 mm	1964

Direção Paulo César Saraceni

Produção Sant'Anna Produtora de Filmes Brasileiros.RJ

Fotografia David Neves

Montagem Gustavo Dahl

Uma visão abrangente da situação dos diferentes grupos étnicos existentes no Brasil. Sem narração, o filme é todo construído em cima de depoimentos recolhidos nas ruas e bairros de diversas capitais. Negros, brancos, mulatos, portugueses, italianos e japoneses manifestam suas opiniões e descrevem experiências pessoais envolvendo relacionamento, racismo, a miscigenação e o intercâmbio cultural.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MAM (Museu de Arte Moderna).RJ; FUNARTA/CTAv. RJ

Iya mi Agba - Rito e Metamorfose das Mães Nagô

53'	doc.	cor	16 mm	1979

Direção Joana Elbein dos Santos

Produção Sociedade de Estudos da Cultura Negra do Brasil

Fotografia Mário Cravo Neto

Montagem Carlos Blajsblat, Orlando Sena

O filme retrata os ensinamentos e os rituiais das tradições Nagô e a importância do elemento feminino na cultura e nos rituais, onde seus principais arquétipos são representados e venerados: O poder genitor feminino das Iyá, as mães ancestrais e a eterna tradição da vida.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Cinemateca Brasileira. SP

Já Dá P'rá Entender

55'	doc.	cor	16 mm	1981

Direção Cláudio MacDowell

Produção Maria Augusta São Paulo. RJ

Fotografia Antonio Luiz Mendes

Montagem Claudio McDowell

O filme mostra o processo de organização de diferentes comunidades em torno da Barragem de Sobradinho e os problemas desencadeados pela instalação da Barragem, no Interior baiano, aos moradores da região: desapropriação, perda de trabalho e migração nas comunidades de Conchas, Taquari, Sobradinho, Pilão Arcado, Riacho Grande, Barra da Cruz e Lagoa do Cupim.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MAM (Museu de Arte Moderna). RJ; FUNARTE/CTAv. RJ

Jari

60'	doc.	cor	16 mm	1980

Direção Jorge Bodansky e Wolf Gauer

Produção Stopfilm, Marina Villara

Fotografia Jorge Bodansky e Wolf Gauer

Montagem Maria Inês Villares

O filme fala sobre o Projeto Jari, o maior empreendimento de exploração da Amazônia, sob a ótica dos empresários, dos políticos, dos trabalhadores e dos ecólogos. O filme foi rodado durante a visita em que a comissão criada pelo congresso nacional para acompanhar e estudar o processo - encabeçada pelo Senador Evandro Carreira (AM) e pelo Deputado Modesto da Siqueira (RJ) - fez ao projeto, acompanhado por diversos jornalistas e pelos dois cineastas.

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuiçao Independente). SP

Joana Angélica

50'	doc.	cor	16 mm	1979

Direção Walter Lima Jr.

Produção Walter Lima Jr. Prod. Cinematográficas e Embrafilme. RJ

Fotografia Edson Santos

Montagem João Daniel Tikhomiroff

Concebido como piloto par uma série de televisão que se chamaria "gesto Histórico", este documentário ficcional de média-metragem retoma os acontecimentos em torno da irmã franciscana Joana Angélica, que viveu na Bahia entre 1762 e 1822. Durante a luta pela independência do Brasil, as tropas portuguesas invadiram o Convento da Lapa, julgando que seu irmão, patriota inflamado e ativista político, ali estivesse abrigado. Ao tentar impedir o arrombamento da clausura, Joana Angélica é ferida a golpes de baioneta, falecendo horas depois. Piloto para uma série de televisão intitulada "Gesto Histórico". O filme contém ainda depoimentos de Cid Teixeira, Professor Calazans, Padre Elísio, Senhor Sena e Hélio Pelegrino.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MAM (Museu de Arte Moderna). RJ; FUNARTE/CTAv. RJ

Jorjamado no Cinema

50'	doc.	cor	16 mm	1977

Direção Glauber Rocha

Produção Embrafilme

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Carlos Cox

Com total irreverência estética, o filme traça momentos do escritor Jorge amado, onde ele fala de suas obras e acompanha o lançamento de filme baseado em suas obras e de seu livro "Tieta do Agreste".

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE; Cinemateca Brasileira. SP

Jubileu

40'	doc.	cor	16 mm	1981

Direção Eduardo Escorel

Produção Fund. Nacional Pró-Memória e Embrafilme

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Gilberto Santeiro

Todos os anos, em setembro, milhades de romeiros acorrem a Congonhas do Campo, em Minas Gerais, onde oram e resgatam as promessas por variadas graças alcançadas. Este documentário filtra respeitosamente o universo desses romeiros em suas esperanças e sonhos de milagres, com um resultado que transcende ao puramente religioso para obter inesperadas revelações no campo social.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE

Liberdade de Imprensa

52'	doc.	cor/pb	16 mm	1966

Direção João Batista de Andrade

Produção Grêmio da Faculdade de Filosofia

Fotografia Armando Barreto

Montagem Francisco Ramalho Jr.

O filme é uma ação transformadora criada pelo autor a partir da documentação sobre o real: a quebra do tabu no qual o documentário é um passivo registrador de uma realidade intocada. Para o crítico Jean Claude Bernardet, O filme não capta o que é, mas gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração do real e o que se filma, não é o real como seria independente da filmagem, mas justamente a alteração que ele criou. (...) O real, enquanto considerado intocável é um fetiche.

Fontes Para Consulta

Raiz Produções Cinematográficas. SP; FUNARTE/CTAv. RJ

Mato Eles?

34'	doc/fic.	cor	16 mm	1983

Direção Sérgio Bianchi

Produção Sérgio Bianchi Prod. Cinematográficas. SP

Fotografia Pedro Farkas

Montagem Eduardo Albuquerque e Sérgio Bianchi

Reconhecido pela crítica como "o melhor documentário sobre a exploração de índios" até então feito no Brasil, o filme trata do extermínio dos índios remanescentes das nações Kaigang, Guarani e Xetá, localizados na reserva de Mangueirinha, no sudoeste do Paraná. O fato acontece com a conivência daqueles que os deviam proteger. O filme estrutura sua narrativa como um teste de múltipla escolha; a resposta é: Mangueirinha não tem problema de índio, tem problema de branco.

Melhor Diretor - Festival do Cinema Brasileiro de Gramado - RS, 1983; Melhor Filme (Júri Oficial e Júri Popular), Melhor Roteiro (Sérgio Bianchi e Jacó Piccoli) Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1983; Prêmio São Saruê - Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, 1984

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ; Bahia, B. 30 Anos de Cinema e Festival; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ; Cinemateca de Curitiba. PR.

Maxixe - A Dança Perdida

32'	doc.	cor/pb	16 mm	1980

Direção Alex Viany

Produção Seac/Mec e Embrafilme

Fotografia David Neves

Montagem Jorge Bastos

Resgate do maxixe, uma forma de dançar modinhas européias popularizadas no Brasil que depois adquiriu personalidade própria impondo por quarenta anos seu predomínio no teatro de revista, bailes e carnaval. Ganhou fama e se popularizou pelo Brasil, Europa e Estados Unidos, tendo grandes nomes brasileiros e internacionais, como seus difusores. Por fim, depois de um longo período de sucesso, o samba de salão, música mais simples e mais fácil de dançar, fez o maxixe cair no esquecimento.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE

Meninas de Outro Tempo

33'	doc.	cor	16 mm	1986

Direção Maria Inês Villares

Produção Maria Inês Villares

Fotografia Adrian Cooper

Montagem Sarah Yakhni

O filme é uma tentativa de dar espaço e palavra na velhice às mulheres que se mantiveram caladas por toda a vida. Entre anseios, receios, recusas e timidez, vão se contornando depoimentos comoventes e surpreendentes, de senhoras que um dia foram meninas, moças e ainda são mulheres.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ

Minha Vida, Nossa Luta

32'	doc.	cor	16 mm	1979

Direção Suzana Amaral

Produção TV Cultura

Fotografia Suzana Amaral / Equipe da TV Cultura

Montagem Equipe da TV Cultura

Premiado no Festival de Cinema de Brasília, o filme é parte de uma programação da TV Cultura especial para o Ano Internacional da Criança. Numa pequena comunidade da periferia de São Paulo, o filme fala da criança e do seu contexto com a família, comunidade, e de um grupo de mulheres que se preocupa em como resolver os problemas comuns. Mostra que até na pobreza somos mais brasileiros do que nunca. A pobreza brasileira, abordada aqui de um modo geral, é "sui generis", sendo único esse ""jeitinho"" que o brasileiro dá para a infelicidade: um samba, uma pinguinha...

Melhor Filme 16 mm, Melhor Trilha Sonora (Pachá) - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1979.

Fontes Para Consulta

Bahia, B. 30 Anos de Cinema e Festival

Missa da Terra Sem Males

35'	doc.	cor	16 mm	1980

Direção Conrado Berning

Produção Verbo Filmes

Fotografia Conrado Berning

Montagem Conrado Berning

A 22 de abril de 1979, na Catedral de São Paulo, 7 mil pessoas assistiram a um memorável evento: uma missa de memória, remorso, denúncia e compromisso. As imagens da missa se mesclam com cenas filmadas nas aldeias Guaranis do Paraguai. Na mística guarani, a Terra Sem Males é a Terra Nova, que Deus jurou dar a seus filhos, a utopia possível, que será construída pela luta de todos os oprimidos.

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuiçao Independente. SP

Mulheres de Cinema

38'	doc.	cor/pb	16 mm	1976

Direção Ana Maria Magalhães

Produção Embrafilme

Fotografia José Antonio Ventura

Montagem Gustavo Dahl

Documentário sobre a participação da mulher ao longo da história do cinema brasileiro, destacando-se a atuação das atrizes Aurora Fúlgida, Eva Nil, Carmen Santos, Carmem Miranda, Gilda de Abreu, Eliana, Norma Bengell e Leila Diniz. Através de sua obra a mulher se advinha, se discute e se libera, hoje já circulando mais livremente pelo processo de produção de um filme - do roteiro à montagem, da fotografia à produção, da continuidade à direção artística. Com a participação especial do cineasta Humberto Mauro e das atrizes Dina Sfat e Isabel Ribeiro, o documentário traz ainda trechos de filmes "Despedidos do 19o.Batalhão", "Inconfidência Mineira", "Argila", "Sangue Mineiro", "O Érbio", "Banana da Terra", "Dip in Getúlio Vargas", "Os Cafajestes", "O Padre e a Moça" e "Todas as mulheres do Mundo".

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; CDI (Cinema de Distribuição Independente); FUNARTE/CTAv, RJ; Souza, A. Catálogo da FUNARTE, 1996.

Mulheres de Uma Outra História

38'	doc.	cor	16 mm	1988

Direção Eunice Gutman

Produção Eunice Gutman

Fotografia Fernando Duarte, Brian Sewell, Carlos Azambuja e M. Inês Villares

Montagem Eunice Gutman

O Filme aborda alguns aspectos da participação feminina no cenário político brasileiro na segunda metade da década de 80 - na Assembléia Constituinte, no movimento de mulheres e em outras áreas do poder público - além de relembrar, através do depoimento da Sufragista Carmem Portinho, a conquista do voto feminino. Outra participação de destaque é a opinião da deputada Benedita da Silva, ora no tumulto das sessões de Brasília, ora em seu modesto cotidiano no Rio de Janeiro. Na qualidade de militante feminista integrada ao Coletivo de Mulheres de Cinema e vídeo, a diretora consegue através deste filme produzir sob a ótica feminista, militantes e, sobretudo, feminina.

Melhor fotografia - Festival De Brasília Do Cinema Brasileiro, 1989

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Eunice Gutman

Nada Será Como Antes, Nada

43'	doc.	cor	16 mm	1986

Direção Renato Tapajós

Produção Lente Filmes

Fotografia César Charlone, Zetas Malzoni

Montagem Maria Inês Villares

Documentário sobre as eleições de 1982 e diversos movimentos populares, colocando em discussão a permanência e a validade do sonho político que começou em 1968, ressaltando a importância de um cinema político brasileiro; as campanhas em prol da anistia de presos políticos e exilados políticos brasileiros, desenvolvidas durante o ano de 1979. Depoimentos de Personalidades da vida política ou civil e de familiares das vítimas de repressão militar vigente no país desde o golpe de 1964 e imagens de arquivo, que reconstituem parcialmente alguns acontecimentos políticos de grande relevância para a compreensão da história brasileira.

Fontes Para Consulta

MIS (Museu da Imagem e do Som). SP; FUNARTE/CTAv. RJ; Cinemateca Brasileira. SP

Nau Catarineta

55'	doc.	cor	16 mm	1987

Direção Manfredo Caldas

Produção Hilton Kaufman

Fotografia Manuel Clemente

Montagem Francisco Sérgio Moreira

Epopéia da viagem de Jorge de Albuquerque Coelho, em 1565, de Olinda para Lisboa em sua Nau Santo Agostinho. Bento Teixeira, um dos tripulantes da Nau, descreveu peripécias incríveis pelas quais passaram e, depois de naufragar, ainda lograram Milagrosamente ter com o Navio às costas de Portugal. O Documentário sobre a Nau Catarineta fio realizado em Capabelo, cidade portuária da Paraíba, palco de lutas encarniçadas no tempo das invasões holandesas.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ

Nordeste, Cordel, Repente, Canção

68'	doc.	cor	35 mm	1975

Direção Tânia Quaresma

Produção Filmcenter Cinematográfica

Fotografia Lúcio Kodato eTânia Quaresma

Montagem Walter Goulart

Realizado no Interior da Paraíba e Pernambuco, o filme acompanha a literatura de cordel desde a sua criação, a impressão nas gráficas, até a transformação em letra musicada. Mostra o significativo consumo popular e apresenta alguns de seus artistas mais expressivos, como o cego Oliveira, que canta nas feiras acompanhado de Meu Mano, fabricante de instrumentos musicais em Juazeiro; os meninos Caju e Castanha, que cria, ilustra e imprime seus folhetos, formam um painel que contribui para a preservação da arte popular da região.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ

O Que Eu Conto do Sertão é Isso

35'	doc.	p/b	16 mm	1979

Direção Romero Azevedo e outros

Produção Universidade Federal da Paraíba

Fotografia vários

Montagem vários

O documentário retrata as relações de trabalho na visão de patrões e empregados do sertão algodoeiro do Estado da Paraíba. Este filme se realizou a partir de um projeto de pesquisas da Universidade Federal da Paraíba (Campina Grande) e marcou o início da implantação do núcleo de cinema da Universidade.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico - 1993; José Roberto Novaes

Pankararu - Brejo dos Padres

35'	doc.	cor	35 mm	1977

Direção Vladimir Carvalho

Produção Walter Lima Jr. Prod. Cinematográficas e Embrafilme. RJ

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Manfredo Caldas

Com uma narração documentarista "clássica" acompanhado de uma rica dinâmica nas imagens, o filme acompanha o ritual da "Festa do Umbu" e as atividades diárias de índios Pankararu na lavoura, produção de rapadura e artesanato, num vale a 100Km de Paulo Afonso, no sertão de Pernambuco, num esforço para manter a identidade cultural e étnica. O documentário também registra a difícil situação em que vivem e os dissabores na cidade, onde buscam comercializar seus produtos. Um filme etnográfico-antropológico co-produzido e orientado pela antropóloga Cláudia Menezes, diretora do Mudeu do Índio.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE; Cinemateca Brasileira. SP

Paulo Emílio Salles Gomes

35'	doc.	cor/pb	16 mm	1979

Direção David Neves

Produção Embrafilme

Fotografia David Neves e Nonato Estrela

Montagem Carlos Cox e Aída Marques

Apresentação de trechos de obras de diretores nacionais e estrangeiros, ilustrados com comentários selecionados do professor, pensador e crítico Paulo Emílio Sales Gomes sobre filmes como "Noites de Cabíria", "O Encouraçado Potenkim", "Outubro", "Hiroshima meu Amor", "Cidadão Kane", "Ouro e Maldição", e também trechos desses filmes e de outros em que Paulo Emílio atuou como ator, narrador e roteirista. Entrevistas com Almeida Salles, Antonio Cândido, Jean Claude Bernardet e Carlos Alberto Calil. Há também trechos de filmes em que Paulo Emílio participou como ator, narrador e roteirista.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embraflme; FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE, 1996

Pena Prisão

35'	doc.	cor	16 mm	1983

Direção Sandra Werneck

Produção Lumiar Prod. Audiovisuais. RJ

Fotografia Antonio L. Mendes Soares

Montagem Aída Marques

O documentário registra o cotidiano das presidiárias do Instituo Penal Talavera Bruce, no Rio de Janeiro, que mostra , além dos trabalhos, o laser, o ócio, as relações afetivas e a luta pela sobrevivência nessa micro-sociedade que se forma por trás dos muros do presídio. Além dos depoimentos das detentas, o filme ainda trás uma dramatização feita pelas próprias presidiárias, de uma "batida" policial que as leva presas, num questionamento da instituição penal, da justiça e do mundo do lado de fora.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; Bahia, B. 30 Anos de Cinema e Festival; FUNARTE/CTAv

PHD da Selva

40'	doc.	cor	16 mm	1977

Direção Marco Antonio Altberg

Produção Embrafilme/Convênio UFMT

Fotografia João Carlos Horta

Montagem Carlos Blajsblat

O filme é uma abordagem da proposta e do funcionamento da Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá, através de depoimentos de professores e alunos. Mostra o esforço de lavar ao interior o projeto tecnológico e científico, formando técnicos locais para a área amazônica, utilizando os recursos da região e fazendo o aluno pesquisar o meio.. Ao lado das atividades curriculares, o incentivo às artes e culturas locais.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE

Podes Crê

40'	doc.	cor	16 mm	

Direção Eliana Calheiros

Produção Beto Tessinari; Ricardo C da Silva

Fotografia Lua da Silva

Montagem Dominique Paris; Guel Alencar

Documentário sobre o drama dos menores (infratores, trombadinhas ou carentes desamparados) nas ruas de São Paulo, narrado através de imagens da periferia e do centro da cidade com depoimentos de ex-menores, de autoridades e dos próprios menores, qua falam de suas didifuldades, anseios e sonhos.

Fontes Para Consulta

MIS (Museu da Imagem e do Som). SP

Porta do Céu ou Santuário

45'	doc.	cor	35 mm	1973

Direção Djalma Limonji Batista

Produção Vera Roquette Pinto

Fotografia Gualter Batista

Montagem Benedito Oliveira

O filme é uma reconstituição dos fatos que deram origem, a partir do Vale do Paraíba, em São Paulo, à devoção à Nossa Senhora Aparecida: da "Pesca Milagrosa" da estátua negra de Nossa Senhora, em fins do Sec.. XVIII, até os dias de hoje, onde a fé e a devoção vem se sujeitando cada vez mais à comercialização e degradação pela sociedade de consumo.

Prêmio Estímulo (Secretaria de Estado da Cultura de SP) - 1993.

Fontes Para Consulta

MIS (Museu da Imagem e do Som). SP

Profissão Travesti

40'	doc.	cor	16 mm	1982

Direção Olívio Tavares de Araújo

Produção Ver & Ouvir Prod. Cinematográficas Audiovisuais e Pulicitárias. SP

Fotografia Olívio Tavares de Araújo

Montagem Olívio T. Araújo

Uma incursão corajosa na intimidade dos travestis de São Paulo. Na condição de minoria social, o travesti adride permanentemente os valores objetivos impostos por um mundo que o rejeita. Em uma sucessão de depoimentos contundentes e dolorosos, o filme registra a complexa contradição psicológica da personalidade dos travestis e investiga o mundo real em que estão mergulhados. Dotados de grande habilidade na arte do transformismo, à noite eles se preparam para a batalha das ruas, exercitando seu poder de sedução sob a implacável vigilância da polícia.

Prêmio Estímulo (Sec. De Est. Da Cultura). SP, 1980: Melhor Curta-Metragem e Melhor Direção (Ovídio T. Araújo), Festival de Cinema de Gramado, 1982

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MIS (Museu da Imagem e do Som). SP; FUNARTE/CTAv. RJ; Cinemateca Brasileira. SP

Pulo do gato, O

68'	doc.	cor/pb	16 mm	1980

Direção Ney Costa Santos

Produção Embrafilme

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Carlos Cox e Aída Marques

O filme analisa a chanchada carioca a partir da atuação de Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade, que viveram nesses filmes personagens e situações muito próximas ao universo do "malandro virador", estereótipo fundamental para a compreensão do homem brasileiro nas décadas de 40 e 50. Foram utilizados trechos de comédias da época, cine-jornais e filmagens em circo e teatro de revista, além de entrevistas com Sérgio Augusto, crítico de cinema e Antonio Pedro, diretor de teatro.

Fontes Para Consulta

Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE, 1996; Cinemateca Brasileira. SP

Punks

40'	doc.	cor	16 mm	

Direção Francisco César Filho

Produção Mel Filmes

Fotografia José Roberto Eliezer

Montagem Vânia Debs

O documentário procura desvendar os subterrâneos por trás dos guetos do movimento punk na cidade de São Paulo, acompanhando a trajetória destes jovens, desvendando seu modo de pensar, idéias, artes e, principalmente a música, que é o baluarte principal dessa corrente, muito mais cultural do que social.

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuição Independente. SP; MIS (Museu de Imagem e do Som). SP

Rastejador, O

31'	doc.	cor/pb	35 mm	1970

Direção Sérgio Muniz

Produção Thomas Farkas

Fotografia Thomas Farkas

Montagem Sérgio Muniz

Rastejador é, geralmente, um bom caçador que, exercendo sua capacidade de observar a caça, foi somando uma série de indícios, pistas, informações e rastros que a caça vai "deixando" ou a natureza vai lhe dando. É assim, pois, o nosso rastejador, homem em diálogo com a natureza, vendo o que o olhar já não consegue ver.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE

Resistência da Lua, A

35'	doc.	cor	16 mm	1985

Direção Octávio Bezerra

Produção F.Drummond, J. Goure, L. de Oxum, Cuca, J. Cardoso. M. Reis

Fotografia Miguel Rio Branco

Montagem Severino Dadá

"A Resistência da Lua" aborda de forma político-poética, a resistência cultural feita pelo povo, e em particular os negros marginalizados e discriminados. Toma como exemplo ao habitantes do maior conjunto arquitetônico da América Latina no centro histórico de salvador, em ruínas na época. Seus fantásticos personagens, a partir de gestos e da história oral, são passados de pai para filho, mantendo viva uma cultura que resistiu a todos esses anos de dominação. Através de depoimentos, músicas, poemas e figuras importantes, desconhecidas pela maioria do povo brasileiro, o filme afirma a necessidade da preservação da memória e de uma identidade, sem a qual, torna qualquer cultura sujeita à influência dos meios de comunicação que atuam sobre ela de forma devastadora.

1o. Prêmio - Documentário - 7o. Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-americano - Havana, Cuba - 1985; 1o. Prêmio - Tatu de Ouro - XV Jornada da Bahia - 1986

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ; Octávio Bezerra

Rio de Memórias

32'	doc.	p/b	35 mm	1987

Direção José Inácio Parente

Produção Interior Produções e Embrafilme

Fotografia José Inácio Parentre

Montagem Luelane Correa

Conjunto de fotos antigas que resgatam a paisagem urbana carioca do final do século XIX e começo do século XX. Narrado quase que didaticamente, o filme é um documentário sobre o início da fotografia no Brasil, que mostra também as alterações arquitetônicas que viriam posteriormente mudar para sempre a fachada da Cidade Maravilhosa.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ

Rocinha Tem Histórias, A

35'	doc.	cor	16 mm	1985

Direção Eunice Gutman

Produção Cine Qua Non e Eunice Gutman

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Aída Marques e Eunice Gutman

Uma visão realista do processo educacional adotado pelas escolas comunitárias apresentando o exemplo da Favela da Rocinha, Rio de Janeiro, onde crianças e educadoras se empenham na luta pela conquista e valorização social. Nessa perspectiva, foram elaborados e editados livros infantis mais adequados à realidade local. Em seus depoimentos, crianças, mães e educadoras expõem suas idéias sobre os problemas que ainda existem e as conquistas já incorporadas ao universo da favela.

Melhor Direção e Melhor fotografia - I Rio Cine Festival, Rio de Janeiro 1985; Melhor Direção, na categoria 16mm - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Brasília 1985; Prêmio Margarida de Prata, 1986; Melhor Direção - Festival de Gramado, 1987

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ; Eunice Gutman.

Salve a Mocidade

31'	doc.	cor	16 mm	1984

Direção Jorge Laclette

Produção Sec/Mec

Fotografia Flávio Ferreira e Marco Antonio Cury

Montagem Ricardo Miranda

Realização de um filme experimental com adolescentes da sétima série da Escola Municipal Roberto Simonsen, na zona rural do Rio de Janeiro, refletindo experiências pessoais e da comunidade em que vivem, registradas em filme super-8.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE

Santo e Jesus Metalúrgicos

56'	doc.	cor	16 mm	1983

Direção Antonio P. Ferraz e Cláudio Khans

Produção Tatu Filmes

Fotografia Adrian Cooper, Pedro Farkas, Zetas Malzoni

Montagem Adrian Cooper, Danilo Tadeu

Documentário sobre as condições de Vida e de trabalho dos operários metalúrgicos de São Paulo e do ABC paulista, suas reivindicações, organizações, e mobilizações. Registram-se também as diversas formas de repressão sofridas por eles através de perseguições e assassinatos de alguns líderes e militantes.

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuiçao Independente. SP

Se Essa Terra Fosse Minha

38'	doc.	cor	16 mm	1985

Direção Renato Newman

Produção Renato Newman Prod. Cinematográficas, Cláudio Mendes

Fotografia Tião Fonseca

Montagem Renato Newman

Nos espaços supostamente vazios da Região Amazônica foram implantados programas de assentamentos, desconsiderando intencionalmente a presença de pequenos agricultores cuja produção voltava para o autoconsumo, articulada para o mercado local em sociedades indígenas. Milhares de parceiros, minifundistas, meeiros e assalariados vindo do nordeste e centro-sul para tal projeto, foram por sua vez posteriormente abandonados e entregues à própria sorte.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ

Sexo Primitivo

60'	fic.	cor	16 mm	1981

Direção Fernando Zaillo

Produção Fernando Zaillo

Fotografia Fernando Zaillo

Montagem Fernando Zaillo

História de um sádico de criminoso que, após uma temporada de crimes fora de casa, retorna e encontra sua esposa, Olga, grávida de seus bandidos. Começa sua vingança contra a mulher, torturando-a de todas as maneiras físicas e psíquicas, até seu assassinato. Daí, parte para novos crimes. O filme contém trecho do filme "Parceiros da Noite", com Al Pacino.

Fontes Para Consulta

Galdino, M. "Minas Gerais, Ensaio de Uma Filmografia", 1983

Só

34'	doc.	cor	16 mm	1981

Direção José Carone Jr.

Produção Girafilmes. SP

Fotografia Pedro Farkas; Dudu Poiano

Montagem Júnior Carone, Maria Inês Villares

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 fez questão de mostrar que é, antes de tudo, um malandro, cuja maior malandragem é a arte de sobreviver.

Prêmio Glauber Rocha - Festival de Curta e Média-Metragem de Niterói - RJ, 1982; Prêmio Especial do Júri - Festival do Cinema Brasileiro de Gramado - RS, 1982; Prêmio Glauber Rocha - Jornada Brasileira de Curta-Metragem, Salvador - BA, 1982

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ; Cinemateca Brasileira. SP; MIS (Museu da Imagem e do Som). SP

Sulanca - A Revolução Econômica das Mulheres de Santa Cruz do Capibaribe

40'	doc	cor	35 mm	1986

Direção Kátia Mezel

Produção Arrecife Produções

Fotografia Luiz Abramo

Montagem Severino Dadá

Documentário sobre a expansão das indústrias de confecções de retalhos em Santa Cruz do Capibaribe, no interior de Pernambuco, amplamente dominadas por mulheres, funcionárias das pequenas e médias malharias ou empresárias de seu próprio negócio. "Sulanca" significa tecidos "remendados" ou reaproveitados; sobras de grandes malharias e confecções, que vem produzindo peças das mais simples às mais trabalhadas, realizando profissionalmente muitas mulheres de lá e tornando aquela região um grande polo de "malharia". O filme foi posteriormente remontado em 15 minutos e esta versão foi premiada pelo CONCINE em 1988.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Kátia Mezel; www.arrecifeproduções.com.br

Superoutro

48'	fic.	cor	35 mm	1989

Direção Edgard Navarro Filho

Produção Lumbra Cinematográfica; Pola Ribeiro e Silvana Coutinho

Fotografia Lázaro Faria

Montagem Edgard Navarro Filho

Filmado nas ruas de Salvador e como personagem central a figura tragicômica de um louco de rua que, através de sua imaginação alucinada, tenta libertar-se da miséria que o assedia. Após sucessivas peripécias e malogros, nosso herói termina por subverter a própria lei da gravidade ao empreender um vôo redentor sobre a cidade em sua última fantasia - patriótica, absurda, terminal.

Fontes Para Consulta

MIS (Museu da Imagem e do Som). SP; FUNARTE/CTAv. RJ

Taim

31'	doc.	cor	35 mm	1978

Direção Lyonel Lucini

Produção Secretaria Especial do Meio Ambiente e Embrafilme

Fotografia José Mauro

Montagem Manfredo Caldas

Retrato da bela região de Taim, na costa oceânica do R. G. do Sul e seus diferentes ecossistemas, praias, dunas, bosques, gramados, numa área de 25 mil hectares, sendo cada um com suas próprias características. Por estas condições excepcionais, Taim foi escolhido pela Secretaria Especial do Meio Ambiente para implantação de uma estação ecológica que permitirá traçar diretrizes para o desenvolvimento regional integrado e implantar uma metodologia nacional de preservação e controle do meio-ambiente.

Melhor Trilha Sonora de Curta Metragem em 35 mm. (Guilherme Vaz - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1979).

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; FUNARTE/CTAv. RJ; Souza, A.Catálogo de Filmes FUNARTE

Terra Para Rose

60'	doc.	cor	35 mm	1987

Direção Tetê Moraes

Produção Vemver Comunicações e Difusão Cultural

Fotografia Walter Carvalho, F. Duarte, Peter Overbeck e Antonio Oliveira

Montagem Alzira Cohen, A. Alves, Aída Marques, D. Paris, Manfredo Caldas

Documentário sobre a reforma agrária no Brasil durante o período da Nova República e a Assembléia Nacional Constituinte, através de conflitos da Fazenda Antoni, no rio Grande do Sul. A história é contada a partir da experiência de algumas mulheres que participam daquela luta, particularmente Rose, que teve o primeiro bebê que nasceu no acampamento e que morreu atropelada por um caminhão de empresa da região.

158

Melhor Filme 16 mm, Melhor Diretor (Tetê Moraes), Melhor Fotografia (Walter Carvalho, Fernando Duarte, Peter Overbeck e Antonio Oliveira), Prêmio Especial do Júri (para a Comunidade de Agricultores Sem-Terra da Fazenda Aroni - RS)

Fontes Para Consulta

Bahia, B. 30 Anos de Cinema e Festival; FUNARTE/CTAv. RJ

Terra Para Viver

55'	doc.	cor	35 mm	1988

Direção Elizew Edward

Produção Elizew Edward

Fotografia Antonio Luiz Soares

Montagem Cristina Santeiro, Amauri Alves e Aída Marques

História de um motorista de ônibus que, cansado da vida que levava em São Paulo, se empolga com o "enriquecimento" de seu primo no sertão e resolve se aventurar com sua família no campo. Pensando em conseguir terra para plantar e lá viver, descobre que a vida no campo não era aquilo que imaginava e que, na verdade, fora vendido com sua família como "escravo branco", num regime em que só se ganha "arrancando dos homens, não da terra". Após fugirem, vão parar num acampamento de Sem-Terra e a eles se juntam na organização, mobilizações, mutirões, conflitos com fazendeiros e grileiros, mudando radical e para sempre suas vidas a partir de então.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ

Terra Queima, A

55'	doc.	cor	35 mm	1984

Direção Geraldo Sarno

Produção Saruê Filmes Ltda. E Sociedade Rádio Canadá

Fotografia Pedro Farkas e José A. Ventura

Montagem Walter Goulart e Severino Dadá

O documentário retrata os verdadeiros problemas que transformam os nordestinos em migrantes em busca de outros lugares e trabalho, mostrando, numa visão histórica e socio-econômica, que o modelo de produção e distribuição de renda influiu muito mais na miséria daquele povo do que as condições climáticas e geográficas

Prêmio Margarida de Prata, 1985.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Bahia, B. "Prêmio Margarida de Prata 1985-1994", 1995.

Teu Nome Veio da África

46'	doc.	cor	16 mm	1979

Direção Maria Luiza Aboim

Produção Maria Luiza Aboim e Sérgio Francelino

Fotografia Flávio Ferreira

Montagem Vera Freire

"Teu Nome veio da África" documenta a iniciação de uma jovem comerciaria carioca na seita religiosa de origem africana, o Candomblé. O filme acompanha durante quatro meses, cada etapa do processo de "feitura" aos quais a "Iaô" (iniciada) deve se submeter para se tornar um membro da seita e filha do pai de santo Anvulu Kwembo, numa das 3,600 casas de Candomblé existentes no Rio de Janeiro nos anos 70. Paralelamente, reflete também, sobre o significado dos rituais para aqueles que deles participam e também sobre as contradições da coexistência de uma seita profundamente ligada à natureza em proximidade do ambiente urbano. O filme não foi filmado numa casa de Candomblé de grande tradição que atinge uma minoria, mas numa das milhares de pequenas casas que havia no Rio, mostrando não o Candomblé rigorosamente tradicional mas sim como ele se inseria na prática e no cotidiano de nosso povo: não à catedral, e sim pequena paróquia de subúrbio.

Prêmio Funarte de Roteiro Cinematográfico, 1978

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Maria Luiza Aboim

Trabalhadores Presente

34'	doc.	cor	16 mm	1979

Direção João Batista de Andrade

Produção Thomas Farkas e Raiz Prod. Cinematográficas. SP

Fotografia Adilson Ruiz e Aloysio Raulino

Montagem Alain Fresnot

O filme parte das comemorações do 1 º de Maio em São Paulo onde se verificaram duas festas: Uma, oficial, num estádio de futebol completamente vazio e outra, organizada pelos trabalhadores, também num estádio de futebol na região do ABC, com mais de 150 mil participantes em luta por um Estado democrático. Foi a primeira festa independente do trabalhador brasileiro desde 1964.

Fontes Para Consulta

Raiz Produções Cinematográficas; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; Cinemateca Brasileira. SP.

Um Minuto Para Meia Noite

40'	doc/exp.	cor	16 mm	1984

Direção Flávio Del Carlo

Produção Lua Filmes. SP

Fotografia Roberto Santos Filho, Luciana Francesco

Montagem Flávio Del Carlo, Máximo Barro

Utilizando uma linguagem, ora didática, ora ficcional, o filme apresenta, por meio de uma montagem dinâmica, os efeitos desastrosos de uma guerra nuclear. "Um Minuto Para Meia-Noite" é um alerta contra a corrida armamentista. É um mosaico de imagens captadas, com colagens fotográficas, imagens de vídeo e televisão. Um louco apelo à sanidade.

Melhor Filme de Animação ou Experimental - Jornada Brasileira de Curta-Metragem, Salvador - BA, 1984; Prêmio Estímulo (Secretaria de Estado da Cultura). SP. 1983; Melhor Filme do ano - Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, 1985.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ

Vida e Sangue de Polaco

56'	doc.	cor	16 mm	1982

Direção Sylvio Back

Produção Sec. da Cultura e do Paraná e Sylvio Back Prod. Cinematográficas

Fotografia Adrian Cooper

Montagem Mário Queirós Jr.

"O Brasil aqui fomos nós que fizemos". Esta expressão dita por um imigrante polaco de 91 anos sintetiza a face oculta da crônica civilizatória desempenhada pela etnia sul do país. O documentário, através da memória e testemunhos, refaz a trajetória heróica da imigração polonesa no sul do país, principalmente no Estado do Paraná, desde os seus primórdios até a situação atual de seus descendentes. Garimpando a vivência social, afetiva, religiosa e política do imigrante, o filme desenha os contornos de sua alma cultural, tão desprezada, mas tão importante para a contribuição do Brasil etnicamente multifacetário de hoje.

Melhor Fotografia (Adrian Cooper) - Festival do Cinema Brasileiro de Gramado - RS, 1983; Melhor Fotografia (Adrian Cooper) - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1983."

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; Cinemateca Brasileira. SP; CDI (Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ;

Vinícius de Morais, Um Rapaz de Família

32'	doc.	cor	35 mm	1983

Direção Suzana Moraes

Produção Vina Filmes. RJ

Fotografia Pedro Moraes

Montagem Martha Luz

O filme foi realizado pela filha de Vinícius de Moraes, e concluído após a morte do poeta. No início, as fotos antigas e a narrativa feita por Vinícius repassam sua vida desde a infância até a época em que deixa a carreira diplomática. Segue-se a filmagem de momentos informais, recebendo amigos em casa, cantando músicas da juventude, expondo suas idéias sobre a vida e passeando pelo seu bairro, Ipanema.

Prêmio São Saruê - Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, 1984.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme; MAM RJ; FUNARTE/CTAv. RJ

Vila dos Morrinhos

37'	doc.	p/b	16 mm	1973

Direção Norberto Amorim

Produção FAU E ECA / USP

Fotografia Laércio Santana e N. Amorim

Montagem Clodomiro e Benê

Documentário sobre os costumes, o folclore, a cultura, a religiosidade, as tradições e o cotidiano dos moradores da Vila dos Morrinhos, Arimos - MG. O filme mostra principalmente a festa de Nossa Senhora da Conceição, tradição há mais de 100 anos na região. A narrativa do documentário é feita de depoimentos dos próprios moradores dos Morrinhos.

Fontes Para Consulta

MIS (Museu da Imagem e do Som). SP

Viramundo

40'	doc.	p/b	16 mm	1964

Direção Geraldo Sarno

Produção Thomas Farkas Filmes Culturais. SP

Fotografia Thomas Farkas e Armando Barreto

Montagem Silvio Renoldi

"Viramundo não é um. São Muitos. Na década de 60, chagam à grande São Paulo cerca de 100 mil nordestinos por ano, 9 mil por mês, algumas centenas por dia. São migrantes que, deixando as zonas rurais do Nordeste, vem com esperanças de melhoria, à ""ilusão"", como dizem. A construção civil absorve a grande massa dessa mão-de-obra que aspira à segurança de trabalho na indústria. O que lhes é negado pelas relações de trabalho, pelo sistema industrial, vai se buscar na mística. Nas seitas protestantes e afro-brasileiras o peão gira para "espantar o diabo" ou para "baixar o santo", girando também com seu destino, já que muitos, desiludidos com o sistema, retornam de fato às terras de origem."

Menção Honrosa do Júri - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1965; Prêmio Cinema Novo - Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, 1965; Voto de Júbilo e Congratulações recebidas na Câmara Municipal de São Paulo, 1965; Grande Prêmio - Festival Internacional Amiens - França, 1966; Prix "Simone Dubreuilh"- Alemanha, 1966.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme, CDI, Cinema de Distribuição Independente). SP; FUNARTE/CTAv. RJ

Visão de Ipanema

34'	doc.	cor	16 mm	1979

Direção Haroldo Marinho Barbosa

Produção Embrafilme

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Carlos Cox e Fátima Costa

O documentário é um passeio nostálgico pelas ruas do mais famoso bairro do Rio de Janeiro, da Praça Gal. Osório ao Jardim de Alah, mostrando as ruas residenciais, e os velhos casarões, os bares famosos, a vida provinciana, os personagens ilustres, a origem do bairro e as transformações que mudaram a sua fisionomia nos últimos anos. Paulo Mendes Campos conta como os intelectuais passaram a freqüentar Ipanema a partir de encontros na casa de Aníbal Machado.

Fontes Para Consulta

Catálogo da Embrafilme, FUNARTE/CTAv. RJ

Viva Cariri

37'	doc.	cor	35 mm	1970

Direção Geraldo Sarno

Produção Thomas Farkas

Fotografia Afonso Beato, Lauro Escorel

Montagem Geraldo Sarno, Amauri Alves e Rose Lacleta

O vale do Cariri é considerado por muitos como um verdadeiro oásis. Situado na confluência dos sertões de cinco estados do nordeste o local ostenta certa prosperidade em relação à região, cada vez mais árida e desertificada. O filme mostra que os esforços de desenvolvimento promovidos para a região, no entanto, nem sempre logra superar o mito, a fome e a morte,

Prêmio "Città di Veneza" - Festival Internacional do filme etnográfico - Veneza, Itália, 1970; Prêmio OCIC (Org. Internacional Católica de Cinema) - Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1970.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ; Cinemateca Brasileira. SP

Warchavichick

43'	doc.	p/b	16 mm	1986

Direção Joatan Vilela Berbel

Produção Aída Marques, André Ervilha

Fotografia Fernando Duarte

Montagem Aída Marques e Carlos Cox

Gregori Warchavichick foi um arquiteto que, com muito ecletismo e inovação fez história na arquitetura moderna brasileira, além de grande entusiasta do movimento modernista brasileiro dos anos 20. Entre narrações e depoimentos que sonorizam as imagens resgatadas da época, a história desse arquiteto russo radicado no Brasil é contada através das transformações artísticas, culturais e políticas da primeira metade do século XX.

Fontes Para Consulta

FUNARTE/CTAv. RJ

Ylê Xoroque

34'	doc.	cor	16 mm	1981

Direção Raquel Gerber

Produção Angra Filmes

Fotografia Hermano Penna

Montagem Sérgio Marcelino

Ylê Xoroque é um terreiro de Candomblé de origem Bantu da nação de Angola Muchicongo, que fica localizado no centro urbano e industrial de São Paulo. O documentário mostra os rituais e relata a origem dos orixás que regem o terreiro, cujo nome significa "a casa de Xoroque", uma entidade que é uma mistura de Ogum e Exu. Mostra também o processo de formação da pessoa e a sua entidade dentro de uma concepção africana do mundo. O orixá, que é igual à pessoa aparece no seu desenvolvimento, na figura da "Yaô" e Exu "Ere" (espírito primordial)

Fontes Para Consulta

CDI (Cinema de Distribuição Independente. SP; FUNARTE/CTAv. RJ; Cinemateca Brasileira. SP

A relação abaixo refere-se a filmes levantados onde desconhecemos o paradeiro da maioria das cópias, cujos dados foram obtidos em tabelas da Funarte ou citados em alguma publicação sem maiores comentários, seja pela real ausência de maiores informação, seja pelo desinteresse de alguns diretores e realizadores. Temos aqui um claro exemplo de como a nossa memória cinematográfica está se esvaindo por entre nossos dedos.

Título	**ADEUS A HORA DA PARTIDA**
Duração	45'
Diretor	Francisco Henriques

Título	**AMIGO DE BAIRRO**
Gênero	doc.
Duração	33'
Ano	1982
Diretor	Hélcio Barros
Cor/PB	p/b
Fontes	FUNARTE/CTAv, RJ.

Título	**ANTÁRTIDA**
Gênero	doc.
Duração	46'
Diretor	Lyonel Lucini
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm

Título	**ANTÁRTIDA, O ÚLTIMO CONTINENTE**
Gênero	doc.
Duração	50'
Diretor	Mônica Schmedt e Alberto Paiva

Cor/PB cor

Bitola 16 mm

Título **AOS VENTOS DO FUTURO**

Gênero doc.

Duração 45'

Ano 1986

Diretor Hermano Penna

Cor/PB cor

Bitola 16 mm

Fontes CDI (Cinema de Distribuição Independente) SP

Título **BRASIL, RETRATO DE UM PAÍS**

Gênero doc.

Duração 55'

Ano 1972

Diretor Raul de Smander

Cor/PB cor

Bitola 35 mm

Fontes FUNARTE/CTAv, RJ.

Título **BRUXA DA NOITE, A**

Duração 34'

Ano 1985

Diretor Cícero Bathomarco

Cor/PB cor

Bitola 16 mm

Fontes FUNARTE/CTAv, RJ.

Título **CAMÉLIA**

Duração 35'

Ano 1979

Diretor	Carlos del Pino
Cor/PB	cor
Bitola	35 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv, RJ.

Título	**CARNAVAL, O AVAL DA CARNE**
Gênero	doc.
Duração	42'
Ano	1983
Diretor	Ralf Justino e Carlos Marques
Produtor	Tatwa Produções, RJ
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm
Fontes	Catálogo da Embrafilme
Sinopse	O outro lado do carnaval carioca, documentado nos desfiles, na polícia Militar e no Instituto Médico Legal

Título	**CHICO, OU O PAÍS DA DELICADEZA PERDIDA**
Gênero	doc.
Duração	45'
Ano	1989
Diretor	Walter Salles Jr.
Produtor	RJ
Cor/PB	cor
Fontes	Francisco César Filho

Título	**CONEXÃO INTERNACIONAL - JORGE LUIS BORGES**
Gênero	doc.
Duração	57'
Ano	1985
Diretor	Walter Salles Jr.

Título	**DEMÔNIOS E MARAVILHAS**
Gênero	doc.
Duração	65'
Ano	1987
Diretor	José Mojica Marins
Cor/PB	cor
Bitola	35 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**ENTREVISTA A PAULO EMÍLIO SALLES GOMES**
Gênero	doc.
Duração	39'
Ano	1980
Diretor	Gilda Bojunga
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**ESPECIAL WALDIR ONOFRE**
Gênero	doc.
Duração	36'
Ano	1979
Diretor	Tininho Fonseca
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm
Fonte	FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**GUERRA DO BRASIL, A**
Gênero	doc.
Duração	65'
Ano	1987

Diretor Sylvio Back

Bitola 35 mm

Fonte Cinemateca de Curitiba. PR

Título **HOMEM DOS CABELOS AZUIS, O**

Duração 50'

Ano 1989

Diretor Sylvie Pierre

Cor/PB cor

Bitola 16 mm

Fontes FUNARTE/CTAv. RJ

Título **I AÍ?**

Duração 38'

Diretor Rafael Camargo

Cor/PB cor

Bitola 16 mm

Título **INDEPENDÊNCIA FESTA CAB.**

Duração 35'

Ano 1980

Diretor André Luiz Oliveira

Cor/PB cor

Bitola 35 mm

Fontes FUNARTE/CTAv. RJ

Título **INDIOS, NADA SERÁ COMO ANTES**

Gênero doc.

Duração 45'

Ano 1985

Diretor Hermano Penna

Cor/PB cor

Bitola 16 mm

Fontes FUNARTE/CTAv. RJ

Título **JAPÃO, UMA VIAGEM NO TEMPO**

Gênero doc.

Duração 58'

Ano 1985

Diretor Walter Salles Jr.

Título **MOÇAMBIQUE: PLANTAR NAS ESTRELAS**

Gênero doc.

Duração 40'

Diretor Geraldo Sarno

Título **NONA OLIMPÍADA DO EXÉRCITO**

Gênero doc.

Duração 42'

Ano 1979

Diretor Júlio Adolfo Mendes

Cor/PB cor

Bitola 16 mm

Fontes FUNARTE/CTAv. RJ

Título **NOSSO SENHOR OXALÁ**

Gênero doc.

Duração 38'

Ano 1972

Diretor Paulo César Saraceni

Cor/PB p/b

Bitola 16 mm

Fontes FUNARTE/CTAv. RJ

Título **PADIN CIÇO - PADRINHO DO NORDESTE**
Gênero doc.
Duração 46'
Diretor Marcos Matraga
Cor/PB cor
Bitola 16 mm
Fontes FUNARTE/CTAv. RJ

Título **PARTO, O**
Duração 36'
Ano 1975
Diretor José Celso Martinês Correa
Fontes FUNARTE/CTAv. RJ

Título **PEQUENO EXÉRCITO LOUCO, O**
Duração 52'
Diretor Lúcia Murat, Paulo Adário
Cor/PB cor
Bitola 16 mm
Fontes FUNARTE/CTAv. RJ (não tem mais)

Título **PHILARMÔNICAS, AS**
Gênero doc.
Duração 37'
Diretor Arnaldo Siri Azevedo
Cor/PB cor
Bitola 16 mm
Fontes FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**PSW – UMA CRÔNICA SUBVERSIVA**
Duração	54'
Diretor	Paulo Halm
Produção	Consuelo Pamplona (Dir.); José Joffily
Fotografia	Sergio Vilela
Montagem	Zeca Nobre Porto
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ, Paulo Halm
Premiações	Melhor Roteiro (Fest. De Gramado), 1988; Melhor Roteiro e Ator (RioCine), 1988; Prêmio Macunaíma de Melhor Filme (Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro), 1988; Melhor filme de Média-Metragem (Jornada Internacional de Cinema da Bahia), 1988; Prêmio OCIC (Organização Católica Internacional de Cinema), 1988; Melhor Ator – Antonio Fagundes(Festival de Brasília), 1988; Melhor Filme (Júri Popular e Prêmio Especial do Júri no Festival Guarnicê de Cinema do Maranhão.

Título	**QUE FILME TU VAI FAZER?**
Gênero	doc.
Duração	40'
Diretor	Denoy de Oliveira
Fontes	MIS (Museu da Imagem e do Som). SP

Título	**RESISTÊNCIA, A**
Duração	36'
Ano	1980
Diretor	Leon Cassidy
Bitola	16 mm

Título	**RIO - PLANO POLÍTICO E ADMINISTRATIVO DO MUNICÍPIO**
Gênero	doc.
Duração	40'
Ano	1984

Diretor	Sérgio Wladimir Bernardes
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**SEM TERRA**
Gênero	doc.
Duração	40'
Ano	1985
Diretor	Berenice Mendes
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**SERTÃO DO RIO PEIXE**
Gênero	doc.
Duração	40'
Ano	1967
Diretor	Vladimir Carvalho
Cor/PB	p/b
Bitola	35 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**TERRA SEM SOMBRA**
Duração	32'
Ano	1984
Diretor	Neide Guidon
Bitola	16 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**TRAMA FAMILIAR**
Duração	64'
Ano	1987
Diretor	Emiliano Ribeiro
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**UM DESAFIO**
Gênero	doc.
Duração	39'
Ano	1984
Diretor	Wolfgang Gahbauer
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ

Título	**VIANINHA**
Duração	34'
Ano	1985
Diretor	José Achoa
Cor/PB	cor
Bitola	16 mm
Fontes	FUNARTE/CTAv. RJ

6. ABANDONADOS NO TEMPO?

Após resgatar, catalogar e assistir a grande parte desta produção aqui destacada encontraremos muitas semelhanças temáticas entre elas. No entanto, não podemos afirmar que existe um formato pré-estabelecido de fato para um filme de média-metragem, como não os definimos para as produções de curta nem de longa-metragem. Evidentemente, encontramos várias "tendências narrativas" diferenciadas tanto para as produções de curta, média e longa-metragem.

As definições de curtas, médias e longas-metragens foram criadas pelas diferentes políticas dos exibidores desde o início da história da distribuição cinematográfica para um filme: é o que todos são a princípio. Essa diferenciação e "classificação" não deveria fazer o menor sentido do ponto de vista artístico. Porque um filme deve ter até um determinado número de minutos para ser "exibível" ou não? São barreiras que em muitos casos distorcem o sentido artístico de uma produção. Com isso, questões como "qual a verdadeira duração de um curta ou um média-metragem" não passam de divagações eternamente irresolutas de cineastas e exibidores, inseridas em códigos e regulamentos por aí afora. Tais definições, como vimos, são hoje diversificadas e nunca vão ser definidas em definitivos. Quando optamos como "marcador" para definir os filmes de média-metragem a Lei do Curta de 1975, além do fato de ela não citar os filmes com durações diferentes da estabelecidas nem o que fazer com estes filmes, de compararmos com as diversas definições levantadas para isto, veremos que este "vácuo" entre 31 e 69 minutos se aproxima inclusive da média aritmética entre elas. A partir daí, pode-se definir dois tipos de cineastas média-metragistas: aquele que de fato não está nem aí para a duração da obra, como no caso do Carlos Calil em "Blaise Cendrans" e vários outros que, com muita coragem cinematográfica produz um filme consciente de que sua duração final pode ser a mais abnegada de todas, no caso do média-metragem, e com isso ser o menos visto

ou visto por um público altamente segmentado. Este é o média-metragista pragmático: ao contrário da maioria dos curtas e longas-metragistas, que primeiro desejam realizar um filme e a partir daí buscam temáticas e porquês, o objetivo é desenvolver uma história; o filme é uma conseqüência de um processo mais amplo de entendimento. O segundo grupo são o dos oportunistas que tentam se aproveitas das duas situações, chamando seus filmes hora de curta-metragens, hora de média.

O espaço institucional foi de fato o maior ecossistema para os média-metragens. No âmbito da produção, onde grande parte dos médias produzidos nesses 30 anos foram produzidos "sob encomenda". Além dos filmes aqui citados de Renato Tapajós, vários foram produzidos para instituições governamentais e não governamentais, como "Pankararu ..." de Wladimir Carvalho (Produzido para a Fundação Nacional do Índio), ou "Joana Angélica", de Walter Lima Jr. um piloto para um projeto de seriado de TV. Entretanto, seja "institucional" ou "independente", o conjunto dessa diversidade temática e estilística desamparada por qualquer lei ou código nos trás, não só um cinema diferente, mas também nos mostra um Brasil diferente e muito mais próximo da nossa realidade material do que qualquer outra cinematografia.

No sentido narrativo, sem maiores aprofundamento nesta questão por hora, podemos perceber de um modo geral que os curtas mantém uma linha acadêmico-experimental, próximo à um mosaico que remete muito as artas plásticas, ou a crônicas que se assemelham a introduções a uma estória mais "longa". É uma categoria presente em todos os festivais nacionais e hoje em dia é a mais promissora "ponte" para os aspirantes a alcunha de "cineasta", cuja maioria hoje em dia é constituída de estudantes de cinema e publicitários. Os longas-metragens, por sua vez, mantém sua dinâmica muito próxima da literatura, em narrativas de começo-meio-fim. Hoje a produção de longas no país não passa, com raríssimas exceções, de aventuras de poucas famílias com

tradição no ramo e detentoras do "modo de produção à brasileira". Os médias, por sua vez, salvo um ou outro filme de ficção, encontrou no documentário seu nicho narrativo, adotando diversos formatos mesclando a dinâmica e a plástica características dos curtas-metragens com um "contar" que "fecha" o enredo, próprio dos longas-metragens. Fatores que muitas vezes o torna de "digestão difícil" como diz Martins, podem ser encontrados tanto na falta de costume do cineasta em produzir médias-metragens quanto na do espectador em geral de assisti-los, daí uma quantidade considerável de médias-metragens "arrastados" e sem qualquer preocupação com a dinâmica e o ritmo de suas estruturas narrativas; outros, feitos apenas para "cumprir tabela" com um determinado tema ou instituição. Entretanto, entre eles encontramos verdadeiras "jóias" cinematográficas cujos temas e enredos, além de nos trazer épocas e lugares documentados de maneira "sui generis", trazem em suas estruturas subversivamente elaboradas uma visão de um cinema de maneira diametralmente oposta ao da indústria cinematográfica de "entretenimento".

Hoje em dia o conjunto de filmes de média-metragem, produzidos a partir da "retomada" do início dos anos 90, deixou de constituir um cinema que, entre 1960 a 1990, "nadou contra a corrente" do cinema e da realidade maquiada através da mídia pelas elites do momento, encontrando seus espaços a margem do circuito comercial, para se transformar definitivamente em produção em película (quando usada) para a TV, buscando hoje seus espaços no nickelodeon tele-digital do início do século XXI. Os filmes de média-metragem, que atuaram de modo realmente transformador junto às suas platéias, seja num lençol branco, num salão improvisado ou em salas de projeções, mais do que homenagem, merecem ser lembrados como uma negação à estética plástica, fotográfica, sonora e, sobretudo, temporal do cinema massificado de realidades e desejos industrializados. Eles sintetizaram uma realidade cinematográfica amplamente heterogênea, com montagens estruturadas na diversidade dos elementos de significação, indo do

"didático maureano" ao icônico "non sense glauberiano", passando por inúmeras correntes estéticas, sociais, antropológicas, entre outras. Por outro lado, formaram um conjunto de referências – uma mídia própria, tão diferente dos longas comerciais quanto dos curtas publicitários e do jornalismo televisivo – que nos apresentam um mundo mais real e mais próximo de nossas vidas na época de suas realizações.

Grande parte dos filmes de média-metragem daquela época somente será vista pelo espectador comum nas principais cinematecas (mediante acerto de datas), em alguns festivais de cinema, nas raras mostras temáticas ou através do contato direto com o diretor ou detentor da cópia, (que se for em vídeo, será menos difícil de se assistir, pois são raríssimas hoje, salas de exibição com projetor em 16 mm). Os cineclubes deram lugar aos Centros Culturais e à proliferação dos festivais. Salvo algumas aventuras românticas pontuais como o cinema itinerante de Lais Bodanski, os espaços institucionais adotaram há muito tempo o vídeo como suporte audiovisual e não há um só vestígio de qualquer política de distribuição cinematográfica para estes filmes por parte de qualquer órgão de cultura do Brasil. A maioria deles se encontra, após uma saga de muita discussão socio-política, militância, formação de "sensos críticos", muitos prêmios e polêmicas, de fato abandonada no tempo, nas prateleiras das cinematecas, no canto da prateleira de um ou outro diretor ou um colecionador, aguardando algum resgate por um festival, ou por algumas mostras temáticas, de um diretor ou qualquer outro "revival". O futuro do média-metragem parece ser tão nebuloso e promissor quanto ao das outras categorias cinematográficas em função da transformação tecnológica que presenciamos nesta virada de milênio. Ao mesmo tempo que os DVDs, as telas de plasma (cada vez maiores com formatos em 16 X 9 como as telas do cinema) e os "home theaters" tendenciam ao esvaziamento das salas cinematográficas, a tecnologia fotográfica continua

aprimorando o cromatismo nas películas e as filmadoras em 16 mm se tornam mais leves e sofisticadas. Talvez seja nesta fusão que encontraremos o que os "filmes médios" parecem haver circunstancialmente antecipado, salvo uma digitalização total em todas as etapas da captação à finalização: a produção na película e a transcodificação para a TV ou o que vier a lhe suceder.

7. BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Míriam. **O Cinema em Festivais e Os Caminhos do Curta no Brasil**. Rio de Janeiro, Ed. Artenova, 1978.

ALMEIDA, Cláudio A. **Cinema Moderno, Cinema Novo**. Coordenação de Flávio M. da Costa. Rio de Janeiro, Ed. José Álvaro, 1966

ARAÚJO, Guido. **XXV Jornada Internacional de Cinema da Bahia – 25 anos de sonho e luta**. Salvador, Gráfica JB, 1998.

ARAÚJO, Vicente P., **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985 (2ª edição)

ARISTARO, Guido. **Histórias das Teorias do Cinema**. Lisboa, Ed. Arcádia, 1960.

BAHIA, Berê. **30 Anos de Cinema e Festival – A História do Festival de Brasília e do Cinema Brasileiro (1965 – 1997)**. Brasília, Fundação Cultural do Distrito Federal, 1998.

_____ . **Catálogo Prêmio Margarida de Prata 1985-1994**, OCIC, 1995.

BERNARDET, Jean C. **O Autor no Cinema: a política de autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo, Edusp / Ed. Brasiliense, 1994.

_____ . **Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

_____ . **O Vôo dos Anjos – Um estudo sobre a criação cinematográfica**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.

_____ . **Propostas para uma História do Cinema no Brasil**. São Paulo, Ed. Paz e Terra.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992.

CAMINO, Jaime. **El Ofício del Director del Cine**. Madri, Ediciones Cátedra, 1997.

GALDINO, Márcio R. **Minas Gerais – Ensaio de Filmografia**. Belo Horizonte, Ed. Comunicação, 1983.

GOMES, Paulo E. S. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, ed. Paz e Terra, 1980.

GUERINI, Eliane, Jornal da Tarde – Caderno Variedades, São Paulo, 07/02/2000.

HENNEMBELE, Guy. **Cinemas Nacionais Contra Hollywood**. São Paulo, Ed. Paz e Terra.

JOHNSON, Randal. **Cinema Novo X5. Martyrs of Contemporany Brazilian Film**. Austin, Univ. Texas, 1984.

LABAKI, Almir. **Folha Conta 100 Anos de Cinema**. São Paulo, Imago Ed., 1995.

_____. **O Cinema Brasileiro**. São Paulo, Publifolha, 1998.

_____. **O Cinema dos Anos Oitenta**. São Paulo. Ed. Brasiliense.

_____. **Catálogo 3° Festival Internacional de Documentários "É Tudo Verdade"**. São Paulo, Kinoforum, 1998

LEBEL, Jean Patrick. **Cinema et Ideologie**. Paris, Ed. Sociales, 1971

MARINHO, José. **Dos Homens e das Pedras – O ciclo do cinema documentário paraibano (1959 – 1979)**. Rio de Janeiro. EdUFF, 1998.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

MARON, Alexandre, Folha de São Paulo – 5° Caderno (Ilustrada), pg. 01, Rio de Janeiro, 17/02/2000.

MOYRET, Jean-Claude. **Le Documentaire C'est la Vie**. Paris, Graphoprint, 1999.

NEVES, David. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis, Ed. Vozes. 1966.

NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70 (4 – Cinema)**. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráfico, 1979-1980.

PPORCILE, Francois. **Defense du Court Mertage Francais**. Paris, Cerf, 1965.

RIBEIRO, Wanda (Coord.) **Um Século de Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro, SESC, 2000.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968 – 1973): A representação em seu limite**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

RAMOS, José. **Cinema, Estado e Lutas Culturais (anos 50, 60 e 70)**. São Paulo, Ed. Paz e Terra.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, EMBRAFILME, 1981.

SOUZA, Angela. **Catálogo de Filmes da FUNARTE**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1996.

SADOUL, George. História do Cinema Mundial. São Paulo, Martins Ed. 1063.

TURNER, Graeme. **Cinema Como Prática Social**. São Paulo, Summus Ed. 1988.

VÁRIOS. **Cinema Moderno , Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Ed. Fon-Fon, 1966.

_____. **O Filme Curto**. São Paulo, Centro de Pesquisas de Arte Brasileira, 1980.

_____. **XXV Jornada Internacional de Cinema da Bahia – 25 anos de sonho e luta**, 1998.

_____. **Revista da Semana de Curtas - 1996**. São Paulo, Ribeiro Off-Set Ltda, 1996.

_____ . **Revista USP – Dossiê do Cinema Brasileiro**. São Paulo, EdUSP, 1993.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1993.

Folha de São Paulo, 4° Caderno (Ilustrada), pg. 03, São Paulo, 19/04/1997.

Catálogos dos festivais de dinema da Bahia, de 1973 à 1999 (27 volumes)

Catálogos dos festivais de cinema de Gramado, de 1972 à 1999.

ANEXOS

IYA-MI-AGBA / MITO E METAMORFOSE DAS MAES NAGO NAC/CM
Salvador-Rio de Janeiro-BA-RJ-BR 1979
ser. ARTE SACRA NEGRA, II.
cp./p. SECNEB; Embrafilme - d. SANTOS, Juana Elbein dos - f. CRAVO NETO, Mário
Sinopse: O poder feminino nas comunidades-terreiros nagô, oriundo da capacidade de transformação e desprendimento da mulher, geradora de filhos e alimentos: a mitologia representante de variados aspectos deste poder, sua extensão no cotidiano das mulheres de Salvador e a ênfase imprimida a este poder em liturgias e ritos.
Dados orig.: 16, COR, 51'
MATERIAIS NO(s) ACERVO(s): PRE

JANIO 20 ANOS DEPOIS NAC/CM
Rio de Janeiro-RJ-BR 1981
ser. GLOBO REPORTER
cp./p. Rede Globo de Televisão. SOARES, Paulo Gil - d. BACK, Silvio - f. COOPER, Adrian - m. TINHORÃO, José Ramos - mar. CHAPELIN, Sérgio
Identidades: QUADROS, Jânio; OLIVEIRA, José Aparecido de; AFFONSO, Almino; MAGALHÃES, Rafael de Almeida; FRANCO, Afonso Arinos de Melo; BRIZOLA, Leonel; BRANCO, Carlos Castelo; SILVEIRA, José
Sinopse: A renúncia de Jânio à presidência da República em 1961. Filmes de arquivo e depoimentos recentes visam responder às dúvidas.
Dados orig.: 16, COR, 35'
MATERIAIS NO(s) ACERVO(s): PRE

*** JOGO DE LIBERDADE, O NAC/CM
Rio de Janeiro-RJ-BR 1980
cp./p. Nestodos Produções - d. BAKER, Sérgio; MELLO, Raimundo Bandeira de - m. TYGEL, David
Identidades: VALÉRIO, Angela; BAKER, Sérgio
Sinopse: Uma moça é seqüestrada e sua vida passa a ser discutida como se fosse um jogo.
Descritores não-indicados: BARROS, Paulo; CAMPOS, Rui; MENDES, José
Dados orig.: 35
MATERIAIS NO(s) ACERVO(s): PRE

JORGE AMADO NO CINEMA NAC/CM
Rio de Janeiro-RJ-BR 1977
ost. JORJAMADO NO CINEMA
cp./p. Embrafilme - d. ROCHA, Glauber - f. CARVALHO, Walter
Identidades: AMADO, Jorge; CALAZANS NETO; ROCHA, Glauber; BARRETO, Luiz Carlos; PITANGA, Antonio
Sinopse: Cine-reportagem, álbum de família ou documentário para televisão, misturados e dissimulados, recuperando o escritor Jorge Amado, o bom pai de família, os filmes baseados em sua obra literária. Depoimentos de artistas e familiares do escritor.
Dados orig.: 16, COR, 410m
MATERIAIS NO(s) ACERVO(s): PRE

Banco de dados da Cinemateca Brasileira – São Paulo

2 filmes e vídeo **SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA** MIS

1.discriminação Filme | gênero Documentário | nº de registro FM0000[illegible]

data 1985 | local São Paulo - SP | duração 36' coração: Prêmio Batimalo

2.título Infinita Tropicália

ficha técnica

direção Adilson Ruiz
roteiro Adilson Ruiz
produção O Canal Imagem e Com LTDA
prod.executiva André Rosa
dir.produção André Rosa
dir.fotografia Eduardo Peiano
ass.direção
montagem Vânia Debs
cenografia
dir.som Carone Jr.
música
figurino
distribuição CDI

elenco

Performances:
Chiquinho Brandão e seu Bambaleão
Gilberto Gil, Jards Macalé,
Jorge Salomão, Macalé, Nara Leão
(Bambaleão), Tom Zé, Sossuga Leão
(banda)

3.dados técnicos

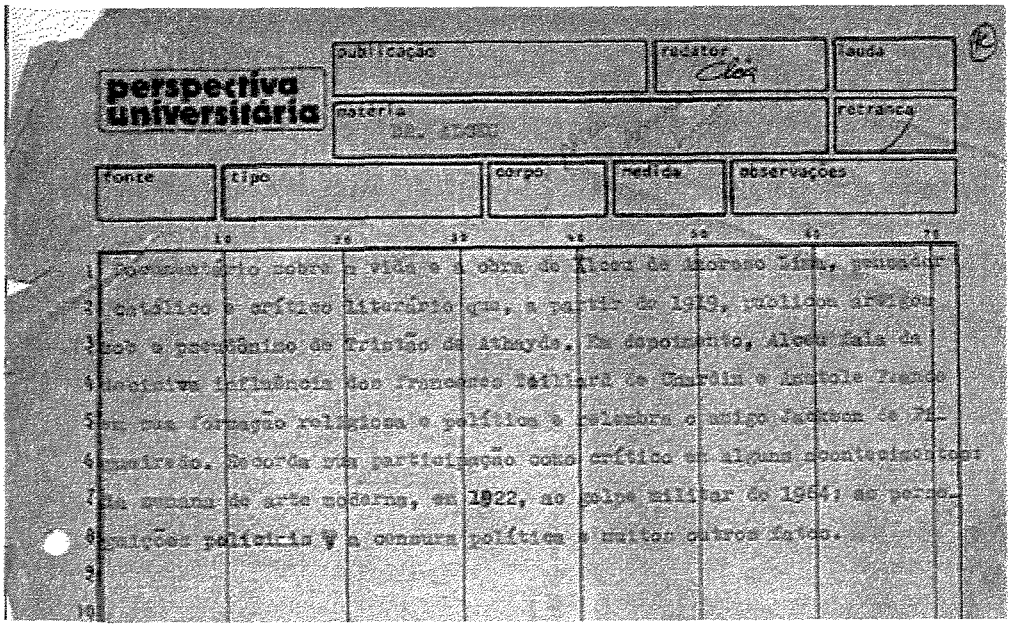
vídeo ☐ filme ☒ nº de rolos 1
sistema bitola 16 mm imagem Cor
formato som Ótico língua Por

reproduções

vídeo ☐ filme ☐ nº de rolos
sistema bitola imagem
formato som língua
nº de registro

4.sinopse Filme teórico musical. Situa o chamado movimento Tropicalista na vertente Oswaldiana do modernismo brasileiro, revelando sua assimilação e reprodução dos conceitos da "Antropofagia Cultural". Musical que representa muito das músicas geradas por esse efêmero movimento.

Ficha catalográfica de filmes do Museu da Imagem e do Som – São Paulo


perspectiva universitária

publicação | redator Cléo | fauda

matéria | retranca

fonte | tipo | corpo | medida | observações

Documentário sobre a vida e a obra de Alceu de Amoroso Lima, pensador católico e crítico literário que, a partir de 1919, publicou artigos sob o pseudônimo de Tristão de Athayde. Em depoimento, Alceu fala de decisivas influências dos franceses Maritain e Gustave Franco em sua formação religiosa e política e relembra o antigo Instituto de Filosofia. Recorda sua participação como crítico em alguns acontecimentos: a criação da arte moderna, em 1922, o golpe militar de 1964, as perseguições policiais e a censura política e muitos outros fatos.

Fragmento de documento enviado à antiga Embrafilme

ANISTIA. NADA SERÁ COMO ANTES

Pág 24

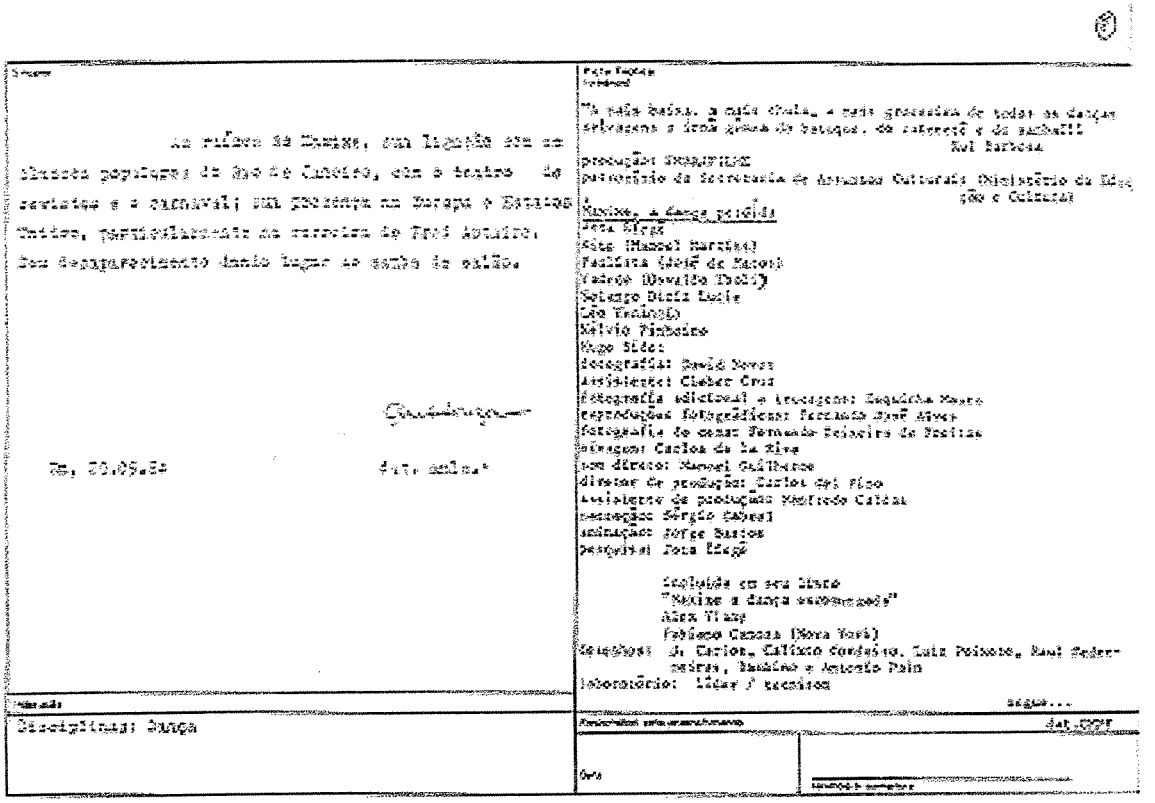
ANISTIA NADA SERÁ COMO ANTES

dir.: Maria Helena Saldanha

prod.: Leste Filmes

cor, 16mm., 40 min., 1978

Registro sócio-político dos acontecimentos que culminaram no processo de abertura e anistia no Brasil. A mobilização popular como meio eficaz na luta pela democracia. Depoimentos de participantes da passeata e ativistas políticos.



Sinopse

No prédio da Lapinha, num bairro sem as
classes populares do Rio de Janeiro, com o teatro de
revistas e o carnaval; um pesquisador na Europa e Estados
Unidos, particularmente na carreira de Fred Astaire.
Seu desaparecimento dando lugar ao sonho do ator.

Rio, 20.09.84

Data Básica

"A sala Baiana, a sala Chula, a mais grandiosa de todas as danças
selvagens e deste gênero de batuque, de sapateio e de samba!!!
Raul Barbosa

produção executiva
patrocínio da Secretaria de Assuntos Culturais (Ministério da Educação e Cultura)

Maxixe, a dança proibida
Zeca Ligiéro
Kátia (Manoel Martins)
Paulina (José de Barros)
Valdrão (Osvaldo Thalis)
Sebastião Diniz Lucio
Léo Tedinoli
Nélvio Pinheiro
Hugo Sidel
Fotografia: David Neves
Assistente: Cleber Cruz
Fotografia editorial e trucagens: Augusto Neves
reprodução fotográficas: Fernando José Alves
fotografia de cena: Fernando Teixeira de Castro
Som direto: Carlos de La Riva
Som direto: Manoel Galbiatti
Diretor de produção: Carlos del Pino
Assistente de produção: Manfredo Caldas
montagem: Sérgio Cabral
animação: Jorge Barros
pesquisa: Zeca Ligiéro

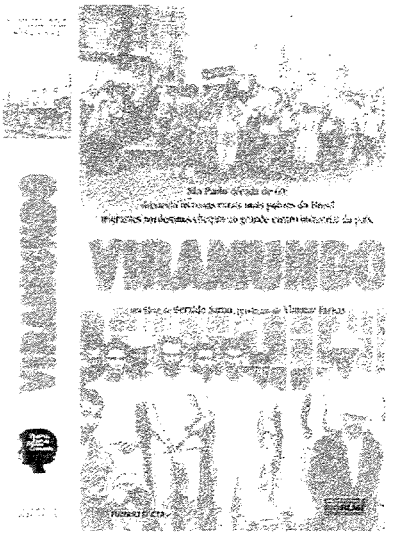
Baseado em seu livro
"Maxixe a dança escandalosa"
Alex Viany
Fabiano Canosa (Nova York)
Letreiros: J. Carlos, Calixto Cordeiro, Luiz Peixoto, Raul Pederneiras, Bandeira e Antonio Pain
Laboratório: Líder / técnicos

segue...

Disciplina: Dança

Data

Modelo de Ficha Técnica da Embrafilme (em depósito na FUNARTE)



"O Auto-Retrato de Bakun", de Sylvio Back, e "Viramundo", de Geraldo Sarno. Lançados em vídeo pela Funarte.

HEINZ FORTHMANN (Heinz Forthmann)

documentário 1990, 16mm, 55min
direção Marcos de Souza Mendes

Documentário sobre o fotógrafo e cineasta Heinz Forthmann (1915-1978) que, entre 1942 e 1957, trabalhou para o Serviço de Proteção aos Índios - SPI, onde foi fotógrafo do Marechal Rondon e realizou, ao lado de Darcy Ribeiro e Orlando Villas Boas, uma das mais importantes obras do cinema etnográfico nacional.

Documentary film about the photographer and film maker Heinz Forthmann (1915-1978) who, between 1942 and 1957, worked for the Foundation for the Protection of the Indians where he was a photographer for Marshall Rondon and took party, along with Darcy Ribeiro and Orlando Villas Boas, in one of the most important works of the ethnographic Brazilian cinema.

contato
Marcos de Souza Mendes

http://www.mantel.com.br/webzt

A quem interessar possa:

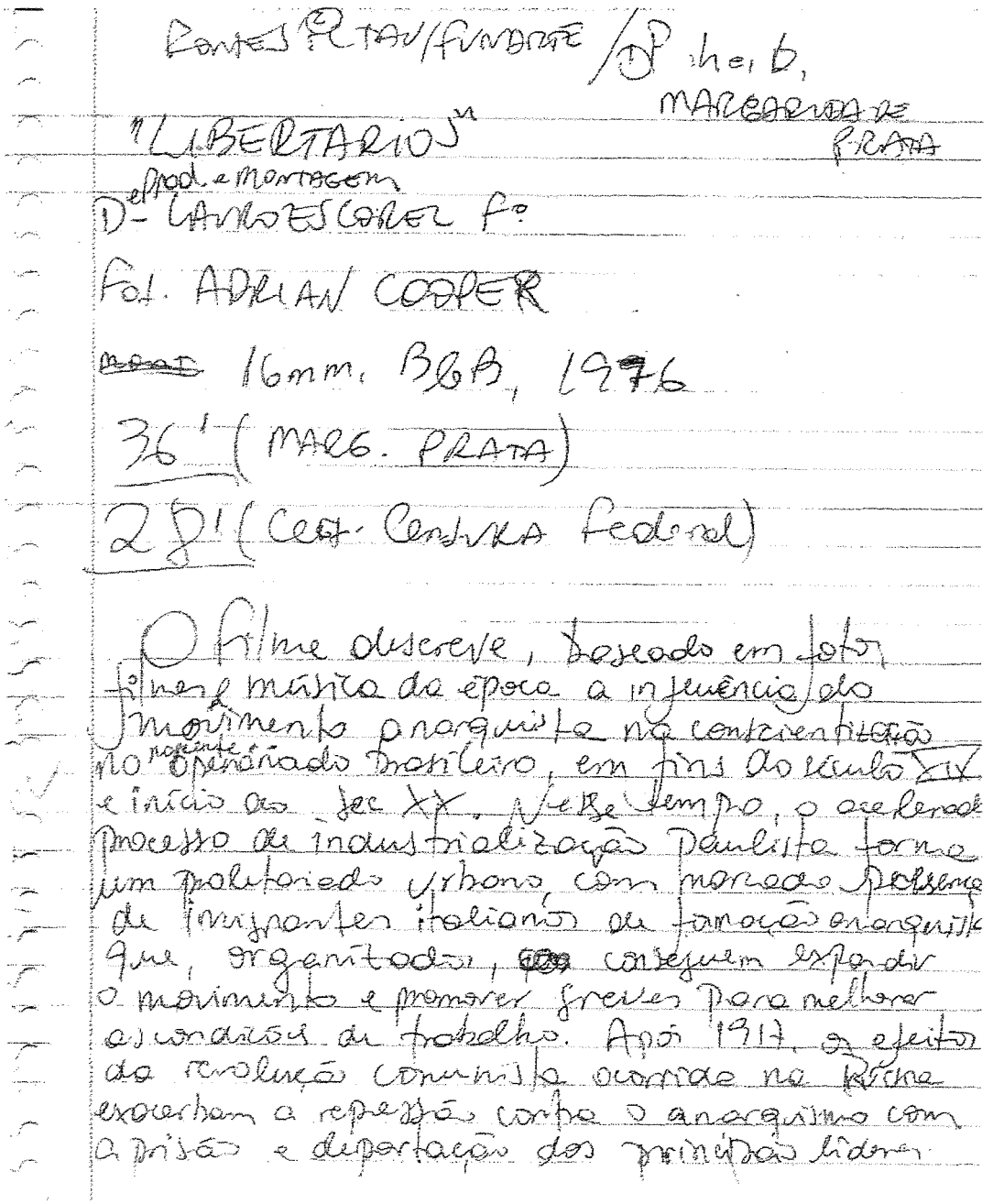
O filme BOCA DE FOGO, media, 16mm, dirigido por Marta Biavaschi, premio de fotografia para Alex Bernardi em Gramado/97 e de melhor ator para Nelson Xavier em Brasília/97, por mim roteirizado, será exibido em Porto Alegre de 03/03 a 08/03, na Semana da Mulher da Casa de Cultura Mario Quintana, juntamente com CHÃO DE ESTRELAS, de Tata Amaral, em 3 sessões diarias: 16h, 18h30m e 20h30m.
Abraços a todos

Isi
isi@pobox.com
isi@omnisite.com.br

Você conhece o CHAT CINEMABRASIL?
http://cinemabrasil.org.br/chat/ SEMPRE terças e quintas de 19:30 a 20:30hs
Critique seus pares, relaxe, e assista trailers e entrevistas "em tempo real"
TV-Net Cinemabrasil - http://cinemabrasil.org.br/tv-netbr.html

Para sair da lista envie mensagem To: Majordomo@cinemabrasil.org.br
com 1 única linha no corpo da mensagem: UNSubscribe CINEMABRASIL seuEmail.
Projeto Cultural CINEMA BRASIL NA INTERNET http://www.cinemabrasil.org.br.

E-mail de Clarisse Müller à Lista de Discussões via Internet "Cinemabrasil", coordenada pelo cineasta Marcos Manhães Marins



Bonfes PLTAV/FUNDACÃO / DP ihei b,
MARGARIDA DE PRATA

"LIBERTÁRIOS"
D- prod. e montagem LAURO ESCOREL Fº
Fot. ADRIAN COOPER
16mm, B&B, 1976
36' (MARG. PRATA)
28' (Cent. Cinema Federal)

O filme descreve, baseado em fotos, filmes e música da época a influência do movimento anarquista na conscientização do operariado brasileiro, em fins do século XIX e início do sec XX. Neste tempo, o acelerado processo de industrialização paulista forma um proletariado urbano, com marcada presença de imigrantes italianos de tradição anarquista que, organizados, conseguem expandir o movimento e promover greves para melhorar as condições de trabalho. Após 1917, os efeitos da revolução comunista ocorrida na Rússia exacerbam a repressão contra o anarquismo com a prisão e deportação dos principais líderes.

Exemplo de divergência de minutagens: aproximadamente 70 filmes dos pesquisados estavam com as minutagens inexatas, cuja diferença da escrita para a real chegou à 15 minutos.