

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

**ANA CLAUDIA CAMILA VEIGA DE FRANÇA**

**MULHERES NO CIRCUITO DE CINEMA  
EM CURITIBA ENTRE 1976 E 1989**

**TESE**

**CURITIBA**

**2021**

ANA CLAUDIA CAMILA VEIGA DE FRANÇA

**MULHERES NO CIRCUITO DE CINEMA  
EM CURITIBA ENTRE 1976 E 1989**

***WOMEN IN THE FILM CIRCUIT IN CURITIBA  
BETWEEN 1976 AND 1989***

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutora em Tecnologia e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de concentração: Mediações e Culturas.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa.

CURITIBA

2021



Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es).  
Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação**  
**Universidade Tecnológica Federal do Paraná**  
**Câmpus Curitiba**



---

ANA CLAUDIA CAMILA VEIGA DE FRANCA

**MULHERES NO CIRCUITO DE CINEMA EM CURITIBA ENTRE 1976 E 1989**

Trabalho de pesquisa de doutorado apresentado como requisito para obtenção do título de Doutora Em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia E Sociedade.

Data de aprovação: 30 de Março de 2021

Prof Ronaldo De Oliveira Correa, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Prof Gilson Leandro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof Marina Cavalcanti Tedesco, Doutorado - Universidade Federal Fluminense (Uff)

Prof Pedro Plaza Pinto, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 30/03/2021.

*Ao Gustinho.*

## AGRADECIMENTOS

Pesquisar é uma construção coletiva e esta tese é resultado de uma rede de relações, afetos e pessoas, a qual não posso deixar de inscrever nessas páginas.

Agradeço ao meu orientador, o prof. Ronaldo de Oliveira Corrêa, que me acolheu rumo ao desconhecido, quando o doutorado já estava em andamento. Suas leituras generosas, rigor analítico e paciente disposição me acompanharam pelos momentos mais bonitos e mais turbulentos da travessia. Pesquisar e escrever não precisam ser práticas solitárias, e isso também aprendi com ele.

Ao Departamento de Desenho Industrial (DADIN) e Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), que me concederam licença integral e condições privilegiadas para realização desta pesquisa.

Às pessoas que, com disposição e paciência, participaram da pesquisa como interlocutoras, compartilhando histórias e acervos pessoais, respondendo a muitas - e por vezes indiscretas - perguntas.

Às professoras e professores que compõem a banca de avaliação, pela leitura atenta e contribuições indispensáveis.

Ao grupo de pesquisa do qual esta investigação faz parte, coordenado pelo prof. Ronaldo de Oliveira Corrêa, e constituído por muitas pessoas que contribuíram compartilhando processos, impressões e análises. Encontros e trocas que mobilizaram coragem, parágrafos, procedimentos e amizades maravilhosas.

Às amigas e amigos, que fazem a vida possível, entre caminhadas, cafés, mensagens, lágrimas e abraços.

Às escritoras e professoras de literatura, Gabriela Aguerre, Joselia Aguiar, Luana Chnaiderman e Verônica Stigger, que sensibilizaram meu olhar para os modos de narrar tempo, espaço, pessoas, detalhes.

Às arquivistas, técnicas e técnicos, que mediaram meus acessos aos acervos e espaços públicos e que fazem parte das condições para que tantas pesquisas sejam feitas. Ao prof. Dr. Eloy Fassi Casagrande, meu orientador no primeiro ano de doutorado, parte das condições para embarcar nesse percurso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que possibilitou meu estágio de pesquisa na Universidade de Barcelona, pelo Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE). Às pessoas que me acolheram pelos caminhos da pesquisa em Barcelona. Ao prof. Dr. Sergio Villanueva

Baselga, supervisor do estágio de investigação no exterior. À Gloria Vilches - coordenadora do Arxiu Xcèntric, o arquivo de cinema experimental do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona -, que acolheu a proposta de incorporação dos filmes animados dos Irmãos Wagner ao acervo, agora com filmes *made in* Curitiba na coleção.

Aos meus familiares, com quem divido o peso e a leveza do tempo e do amor.

Ao Augusto Mosna Simão, meu companheiro de todos os dias, parceiro de viagem, a quem devo a formatação deste documento, com quem aprendo tudo sobre normas, amor e mapas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

mas ela ao mesmo tempo diz que tudo vai mudar  
porque ela vai ser o que quis, inventando um lugar

Tigresa, 1977  
*Caetano Veloso*

## RESUMO

Esta pesquisa é sobre a presença de mulheres no circuito de cinema de Curitiba, entre 1976 e 1989. A partir do cruzamento de documentos, narrativas biográficas e referencial teórico, minha intenção foi reconstruir experiências de mulheres na realização de filmes, organização de mostras e festivais, atividades de pesquisa, cursos de formação e crítica cinematográfica. Para tanto, mapeei pessoas, eventos e espaços; descrevendo e analisando modos como essas mulheres constituíram saberes, práticas e sociabilidades. Nesse percurso, encontrei em acervos públicos, privados e pessoais, uma variada tipologia de documentos com fragmentos e pistas sobre os usos do cinema na cidade. Argumento que, para reconhecer as experiências dessas mulheres é preciso também deslocar objetos e métodos de investigação, considerando uma variedade de práticas, documentos e narrativas. A partir desse deslocamento, no qual a noção de circuito se faz congruente, é possível narrar não apenas experiências de mulheres, mas narrativas outras, importantes para reconhecer tensões, assimetrias e a multiplicidade do campo cinematográfico brasileiro, e mais especificamente, paranaense.

**Palavras-chave:** Mulheres no Cinema. Cinema em Curitiba. Circuito de Cinema.

## **ABSTRACT**

This research is about women in the Curitiba film circuit, between 1976 and 1989. By crossing documents, biographical narratives, and theoretical frameworks, I intended to reconstruct women's experiences in several activities such as making films, organizing exhibitions and festivals, research activities, training courses, and film criticism. Therefore, I mapped people, events, and spaces, describing and analyzing ways these women constituted knowledge, practices, and sociabilities. Along this path, in public, private and personal collections, I found a varied typology of documents with fragments and clues about the uses of cinema in the city. I argue that to recognize these women's experiences, it is also necessary to shift investigation's objects and methods, considering a diversity of practices, documents, and narratives. From this perspective, the circuit notion becomes congruous. Thereby, it is possible to tell not only women's experiences, but other film narratives, which are relevant to recognize tensions, asymmetries, and the multiplicity of the Brazilian film field, and more specifically, of the Paraná state film field.

**Keywords:** Women in Film. Cinema in Curitiba. Film Circuit.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rede de interlocutoras.....	27
Figura 2 - Alguns espaços do circuito cultural de Curitiba (1976-1989).....	62
Figura 3 - Fachada do Museu Guido Viaro, na Rua São Francisco.....	67
Figura 4 - Vista do edifício do Museu Guido Viaro, pela Travessa Nestor de Castro, onde passou a funcionar a entrada da Cinemateca, a partir de 1978.....	69
Figura 5 - Vista da entrada da Cinemateca no edifício do Museu Guido Viaro, pela Travessa Nestor de Castro.....	70
Figura 6 - Sala Arnaldo Fontana, o espaço de projeção de filmes da Cinemateca do Museu Guido Viaro.....	71
Figura 7 - Encontro do Cineclube Profilms, clube de produção superoito, com encontros na Cinemateca do Museu Guido Viaro.....	74
Figura 8 - Rolo de filme superoito do acervo de Elizabeth Wagner: "42 - Fim de neve". .....	77
Figura 9 - Frames do filme Helmuth Wagner - A Alma da Imagem, sobre o fotógrafo Helmuth Wagner, com direção de Ingrid Wagner e Fernando Severo.....	78
Figura 10 - Anúncio publicitário da Fototécnica Ltda. ....	80
Figura 11 - Bastidores da produção de <i>O Último Bloco</i> , em 1977. Da esquerda para direita: Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr. ....	82
Figura 12 - Artigo no jornal sobre o <i>Curso Prático de Cinema</i> , ministrado por Noilton Nunes, na <i>Cinemateca do Museu Guido Viaro</i> , em 1979. ....	87
Figura 13 - Na programação de teatro a peça <i>Flagrantes do Rio</i> , com Dirce Thomaz e Percy Santos. ....	93
Figura 14 - Na programação de teatro, a peça <i>Flagrantes do Rio</i> , com Dirce Thomaz e Percy Santos. ....	94
Figura 15 - Fotografia das filmagens de <i>O Foguete Zé Carneiro</i> , dirigido por Berenice Mendes.....	101
Figura 16 - <i>Embarque nessas diretas!</i> Material de divulgação para <i>O Foguete Zé Carneiro</i> , dirigido por Berenice Mendes, 1984. ....	102
Figura 17 - <i>A Geração Cinemateca</i> . Da esquerda para a direita: Peter Lorenzo, Gisele Mendes, Josina Melo (agachada), Beto Carminatti, Fernando Severo, Peninha, Lu Rufalco, Homero de Carvalho, Berenice Mendes, João Knijnik e Rui Vezzano. 1985. .....	106

Figura 18 - Beto Carminatti e Josina Melo filmando no clube. Década de 1980.....	110
Figura 19 - Capa do suplemento <i>Perfil Video</i> , vinculado ao jornal <i>Correio de Notícias</i> . .....	113
Figura 20 - Cartaz para promover o <i>Curso de Filmagem em Vídeo</i> , com Fernando Severo e Beto Carminatti, e organização de Josina Melo.....	116
Figura 21 - Página do Álbum <i>Com Minha Mãe</i> . ....	124
Figura 22 – Página do Álbum <i>Com Minha Mãe</i> .....	125
Figura 23 – Fragmentos do artigo que destaca a pesquisadora de cinema Solange Stecz, na seção de <i>Filmes em Cartaz</i> , do <i>Diário do Paraná</i> , de Francisco Santos.	128
Figura 24 - Nota anunciando monografias premiadas no concurso <i>Nosso cinema - 80 anos</i> . ....	131
Figura 25 - Grupo de cineastas paranaenses em frente à <i>Cinemateca do Museu Guido Viaro</i> . Solange Stecz é a única mulher, de camisa branca, a terceira pessoa, da esquerda para direita. Entre os demais, estão Chico Terra, Cido Marques, Willy Schulmann, Anibal Orue Pozzo, Altenir Silva, Geraldo Pioli, Jonny Schreiber, Nivaldo " Palito " Lopes. ....	133
Figura 26 - Bastidores do Curso Prático de Cinema de Noilton Nunes, gravações na Rua das Flores. 1979. ....	137
Figura 27 - Capa do Programa oficial da <i>V Mostra Nacional do Filme Super 8</i> (1979). .....	157
Figura 28 - Artigo de Francisco Santos no jornal <i>Correio de Notícias</i> , um balanço sobre o cinema brasileiro de 1985, com destaque para uma fotografia de Berenice Mendes, frames de <i>A Classe Roceira</i> e <i>A Hora da Estrela</i> . ....	171
Figura 29 - Berenice Mendes na <i>Cinemateca do Museu Guido Viaro</i> . ....	171
Figura 30 - Rafael Greca, Dinah Ribas Pinheiro, Hector Babenco, Francisco Alves dos Santos e Marilu Silveira, durante a divulgação do filme “Pixote”, em 1980. ....	180
Figura 31 - Destaque para a participação de Regina Jehá na <i>1a Mostra Nacional do Filme Documentário</i> na seção <i>Anexo</i> do <i>Diário do Paraná</i> , 1976.....	185
Figura 32 - Cartão Postal para o projeto "Antonina - em tempos de imagens".....	188
Figura 33 - Bastidores de <i>Os Desertos Dias</i> . Da esquerda para a direita: Flávio Ferreira, diretor de fotografia; Kico Westphalen, assistente de produção; Isabella Fernandes, assistente de câmera; Fernando Severo, roteirista e diretor. 1989. ....	191
Figura 34 - Bastidores de <i>Os Desertos Dias</i> . Da esquerda para a direita: Beto Carminatti, assistente de produção; Mariangela Grando, diretora de produção; Kiko	

Westephalen, assistente de produção; Fernando Severo, roteirista e diretor; Heloisa Passos, assistente de direção. Gravações na sede do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão no Estado do Paraná (SATED). 1989. ....	191
Figura 35- Bastidores de <i>Os Reinados</i> . No campo esquerdo: Fernando Severo, roteirista e diretor; e Heloisa Passos, assistente de câmera. 1992.....	194
Figura 36 - Capa e página sem numeração do livro <i>O Drama da Fazenda Fortaleza</i> , de Davi Carneiro, com edição do Dr. Dicesar Plaisant. ....	205
Figura 37 - Visita à região dos Campos Gerais, um dos cenários planejados para o filme <i>O Drama da Fazenda Fortaleza</i> . ....	211

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Quadro de elementos para análise e interpretação das entrevistas..... 40

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
1.1 Tempo, espaço, enquadramento .....	20
1.2 Essas mulheres, num circuito de cinema .....	24
1.3 Cinema: um circuito de práticas, saberes e sociabilidades .....	28
1.4 Histórias de cinema, histórias de mulheres .....	31
1.5 Os arquivos da pesquisa: entre documentos e narrativas biográficas .....	37
<b>2 UMA CINEMATECA NO CIRCUITO .....</b>	<b>50</b>
2.1 Política cultural na reforma urbana .....	50
2.2 Muitos clubes de cinema e alguns festivais de superoito .....	55
2.3 O Museu vai ter uma Cinemateca .....	60
<b>3 ENCONTROS .....</b>	<b>76</b>
3.1 As imagens da família Wagner .....	76
3.2 Berenice e Lu: do cineclube para a associação .....	85
3.3 Dirce: teatro e tesouraria .....	90
3.4 Gisele e Fernanda embarcam no Foguete .....	97
3.5 Josina, cineastas e videomakers .....	105
3.6 Helo, os álbuns de fotografia, a luz do teatro .....	117
3.7 Cinema para ler, Solange e Elizabeth .....	126
3.8 Vilma, da escola para a Cinemateca .....	136
<b>4 PERCURSOS.....</b>	<b>147</b>
4.1 A Cidade dos Executivos, do boqueirão para Califórnia.....	147
4.2 Ingredientes de um pudim censurado.....	153
4.3 A Classe Roceira, cinema e política .....	164
4.4 Fernanda, Jussara e uma Loira Fantasma .....	172
4.5 Dinah, fazendo filmes circular.....	178
4.6 Helo e a cachoeira de 1989.....	186
<b>5 DESVIOS .....</b>	<b>198</b>
5.1 Cinejornal e propaganda.....	198
5.2 Os filmes que não fizemos.....	202
<b>6 ESSAS MULHERES, NOS AVESSOS DAS IMAGENS .....</b>	<b>216</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>228</b>

<b>APÊNDICE A - QUADROS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>239</b>
<b>APÊNDICE B - INTERLOCUTORES E INTERLOCUTORAS.....</b>	<b>240</b>
<b>APÊNDICE C - FILMOGRAFIAS.....</b>	<b>242</b>
<b>APÊNDICE D – FILMOGRAFIA DE HELOISA PASSOS .....</b>	<b>244</b>
<b>APÊNDICE E - LINHA DO TEMPO .....</b>	<b>248</b>
<b>APÊNDICE F - FICHAS FILMOGRÁFICAS .....</b>	<b>253</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em uma nota de coluna social de 1969 no *Diário do Paraná*<sup>1</sup>, um dos jornais de maior circulação da época em Curitiba, há seis linhas para um anúncio inusitado: a cineasta Agnès Varda<sup>2</sup> estaria prestes a visitar o Paraná. Queria conhecer de perto Vila Velha e Foz do Iguaçu.

O texto me encheu de esperança, "não duvidem, pois a famosa diretora de cinema Agnès Varda pretende nos visitar ainda esta semana"<sup>3</sup>. Naquele ano, Agnès já tinha dirigido filmes como *La Pointe Courte*, *Cleo das 5 às 7* e *As Duas Faces da Felicidade*<sup>4</sup>, e estabelecido uma considerável reputação como cineasta, sendo conhecida como a única mulher da *Nouvelle Vague*, o celebrado movimento francês de cinema de vanguarda. Se a visita de Agnès ao Paraná aconteceu, não pude confirmar em fonte alguma, é muito provável que não. Mas uma imagem me perseguiu por dias. Agnès de óculos escuros, caminhando pela cinelândia da *Rua das Flores*, parando curiosa para ver os filmes que estariam em cartaz no *Cine Palácio* ou no *Cine Avenida*, para em seguida encontrar alguém que a levaria conhecer um pouco do moderno centro da cidade e depois, cair na estrada para uma tarde de passeios, entre colunas e muralhas de pedra de Vila Velha, o famoso parque arqueológico de Ponta Grossa.

O rumor que foi parar no jornal, suponho, tinha relação com a passagem de Agnès pelo Brasil naquele ano. Poucas semanas antes, havia chegado à Guanabara, na companhia do marido e cineasta Jacques Demy<sup>5</sup>, para o *II Festival Internacional de Filmes* no Rio de Janeiro, onde Agnès também tomou mate na praia e tirou fotografias com uma câmera que carregava para todo lado<sup>6</sup>.

De 1969 em diante Agnès Varda trabalhou em muitos filmes, e chegaria ao século XXI com uma trajetória de trabalho extensa e plural. Filmes curtos, longos, ficcionais, documentais, experimentais, ensaísticos, híbridos, instalações artísticas, exposições fotográficas, filmes em película, vídeo ou digital, filmes projetados nos

---

<sup>1</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (09/04/1969).

<sup>2</sup> Agnès Varda foi cineasta e fotógrafa (Ixelles, Bélgica, 1928 - Paris, França, 2019).

<sup>3</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (09/04/1969).

<sup>4</sup> LA POINTE-COURTE. Direção: Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 1955. (86 min.). CLÉO DE 5 À 7. Direção: Agnès Varda. França, Itália: Athos Films, Ciné-Tamaris, 1962. (90 min.). AS DUAS FACES DA FELICIDADE. Direção: Agnès Varda. França: Columbia, 1965. (80 min.).

<sup>5</sup> Jacques Demy foi diretor e roteirista de cinema (Pontchâteau, França, 1931 - Paris, França, 1990).

<sup>6</sup> O GLOBO (29/03/2019).

cinemas, na televisão ou nas plataformas de *streaming*. Uma fazedora de filmes que passou pelos múltiplos modos de produzir imagens e de fazê-las circular, experimentando as vertiginosas possibilidades que surgiram entre a década de 1950 e os primeiros anos do século XXI.

Possibilidades que, certamente, nos mais diferentes lugares do mundo, não estiveram disponíveis da mesma maneira. Para mim, por exemplo, a oportunidade de assistir *La Pointe Courte* chegou somente no final de 2018, em uma projeção no *Cineclube Solax*<sup>7</sup> - uma iniciativa em Curitiba dedicada à exibição de filmes realizados por mulheres - que costumava realizar as sessões em uma pequena sala do *Centro Cultural Sesi Heitor Stockler de França*. Mas, o caminho para chegar até *La Pointe Courte* se iniciara alguns anos antes, enquanto eu cursava a graduação em Artes Gráficas<sup>8</sup>. Desviando do trajeto para a universidade, fiz inscrição para um curso de roteiro de cinema, com duração de três meses, num espaço chamado *Projeto Olho Vivo*<sup>9</sup>. O encantamento se estendeu por oficinas de produção e edição, com a produção de curtas documentais e ficcionais. Mas, entre tantas aulas de cinema, demorei muito para descobrir que a Agnès Varda existia. E, veja só, naquele ano em que eu descobria o cinema por trás das câmeras, a cineasta franco-belga já havia dirigido cerca de 44 filmes. Foi ainda depois, na oportunidade desta pesquisa que finalmente formulei a pergunta: quem eram as mulheres que fizeram cinema neste território em que/ no qual eu habito, a cidade de Curitiba? O que faziam? Como faziam? Continuam fazendo? Também se encantaram com Agnès Varda? Será que aceitariam o meu convite para tomar um café?

Mas, antes de seguir a introdução, há mais alguns aspectos do meu percurso pelo doutorado que me parecem importantes apresentar, pois de algum modo

---

<sup>7</sup> O Sesi Cineclube Solax apresenta filmes realizados por mulheres em sessões gratuitas. A curadoria é de Camila Macedo e Débora Zanatta. Camila Macedo Ferreira Mikos é graduada em *Cinema e Vídeo* pela *Faculdade de Artes do Paraná*, na *Universidade Estadual do Paraná* (FAP-UNESPAR), mestra e doutoranda em Educação pela *Universidade Federal do Paraná* (PPGE-UFPR). Junto à Débora Zanatta, Camila Macedo coordenou o *Núcleo Audiovisual Sesi/PR de Videoarte e Cinema Experimental* (2019) e a programação do *Sesi Cineclube Solax* (2018-). Débora Zanatta Borgonovo também é graduada em *Cinema e Vídeo* pela *Faculdade de Artes do Paraná*, na *Universidade Estadual do Paraná* (FAP-UNESPAR), e mestranda em *Cinema e Artes do Vídeo*, na mesma instituição (UNESPAR).

<sup>8</sup> Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Na década de 2010, o curso de Tecnologia em Artes Gráficas atravessou uma série de transições, passando a se chamar Tecnologia em Design Gráfico.

<sup>9</sup> O *Projeto Olho Vivo* foi coordenado por Luciano Coelho e Marcelo Munhoz, em Curitiba, com duração entre 2003 e 2012. Das oficinas promovidas pelo projeto resultaram diversos curtas ficcionais e documentais.

constituem as condições para o desenvolvimento desta pesquisa. Meu trajeto no doutorado do *Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE)*, teve início em 2017. Naquele momento, eu tinha um orientador e uma proposta de investigação bastante diferente, com o tema *práticas de descarte na cultura material*<sup>10</sup>. Então, em dezembro de 2017, em diálogo com o professor Ronaldo de Oliveira Corrêa, solicitei a mudança de linha de pesquisa e de orientador. Do nosso encontro e interlocução, resultou um novo tema, universo e problema de pesquisa, delineado a partir do início do segundo ano de doutorado. Apesar da mudança contundente, tive neste percurso condições privilegiadas de trabalho, usufruindo de uma licença integral concedida pela *Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)* e pelo *Departamento de Desenho Industrial (DADIN)*, onde sou professora nas áreas de *Produção da Imagem e Narrativas Visuais*, desde 2012. Destaco ainda a oportunidade de participar do grupo de estudos e orientação coordenado pelo professor Ronaldo de Oliveira Corrêa, um círculo de leitura crítica, no qual debatemos textos, procedimentos e estratégias de pesquisa, compartilhamos minuciosos projetos de investigação e discutimos os processos em curso. Estas trocas e afetos também atravessam os procedimentos adotados para esta pesquisa, que pôde se apoiar amplamente na trajetória e experiência do grupo, com encontros que mobilizaram coragem, perguntas, protocolos, parágrafos e amizades<sup>11</sup>.

Quase no último ano da pesquisa, entre agosto de 2019 e junho de 2020, tive a oportunidade de realizar um estágio de investigação no exterior na *Universidade de Barcelona*, subsidiado pela *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)*<sup>12</sup>. Um período que teve os últimos três meses tomados pela pandemia mundial de COVID-19. Mas, antes do caos e do meu longo confinamento em terras barcelonesas, conheci o *Arxiu Xcèntric*, o arquivo de cinema experimental do *Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB)*. Em geral, constituem o

---

<sup>10</sup> No primeiro ano do doutorado, estive sob a orientação do Prof. Dr. Eloy Fassi Casagrande Júnior, da linha de *Tecnologia e Desenvolvimento* do PPGTE.

<sup>11</sup> Ronaldo de Oliveira Corrêa (2008), Valéria Faria dos Santos Tessari (2014), Rodrigo Mateus Pereira (2019), Juarez Bergmann Filho (2014), Yasmin Fabris (2017), Aline Souza Xavier (2019), Bruna Carmona Bonifácio (2019) e Caroline Müller (2021); ainda, com as pesquisas em andamento, Heloisa Nichele de Oliveira, Ariadne Fernanda de Souza Grabowski e Alexandre Oliveira.

<sup>12</sup> O estágio de pesquisa aconteceu na *Universidade Barcelona (UB)*, na *Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisual*, com supervisão do professor Dr. Sergio Villanuevas. Os dois primeiros meses de atividades na instituição foram supervisionados pela profa. Dra. Helena González Fernández, no *ADHUC – Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat*.

catálogo do *Arxiu Xcèntric* filmes artísticos, experimentais, ensaísticos, documentais ou híbridos. Nesse contexto, às vezes identificado como "vanguardista", estão filmes de variadas épocas, localidades e durações. "Buscamos variedade, o diferente e o inesperado, dentro de uma área comum, periférica e marginal, com relação aos circuitos oficiais e centrais de transmissão"<sup>13</sup>, é como Lucas (2018, p. 10) descreve o acervo. Informa ainda, são filmes muitas vezes em "primeira pessoa", feitos à mão, em locação própria, não sendo por acaso a existência de tantos filmes de mulheres.

O *Arxiu Xcèntric* é descrito também como uma constelação fílmica, por assim dizer, na qual é possível "realizar diversos itinerários entre os filmes, sendo o espectador uma espécie de programador que ensaia essas relações segundo sua intuição e curiosidade"<sup>14</sup>. O arquivo pode ser acessado a partir de dois espaços: uma sala de projeção coletiva ou, uma sala com três telas menores de projeção, cada uma para uso de até duas pessoas com fones de ouvido. Em qualquer uma das opções, existe um *tablet* com tela *touchscreen* para acessar o catálogo de filmes. É possível fazer buscas por título do filme, artista ou por temas ou técnicas associadas à produção (que se encontram na categoria de busca *tag*). Há também *playlists* temáticas<sup>15</sup>, sendo algumas relativas a exposições passadas ou vigentes no CCCB. Além dos filmes, também estão disponíveis entrevistas com artistas, em uma série intitulada *Paraula d'autor*<sup>16</sup>, na qual contam sobre suas trajetórias e processos de criação.

Por fim, a minha aproximação com o *Arxiu Xcèntric* resultou na mediação da doação dos direitos de exibição de alguns dos filmes produzidos pelos *Irmãos Wagner* - grupo do qual fazem parte Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr. – interlocutoras e interlocutor desta pesquisa, e que tem agora uma parte da sua produção disponível

---

<sup>13</sup> Tradução do original em espanhol: Buscamos la variedad, lo diferente y lo inesperado, dentro de una zona común, periférica y marginal, respecto a los circuitos oficiales y centrales de difusión (LUCAS, 2018, p. 10).

<sup>14</sup> Tradução livre do original em espanhol: podemos realizar diversos itinerarios entre las películas, siendo el espectador una especie de programador que ensaya esas relaciones según su intuición y curiosidad (LUCAS, 2015, p. 7).

<sup>15</sup> Algumas das *playlists* temáticas: *Mujeres cineastas*, elaborada em 2016 em função das comemorações do dia 8 de março; *El Espacio de Deseo*, elaborada em 2016 na ocasião da exposição 1.000m<sup>2</sup> de deseo; *Nuestro Tiempo*, elaborada em 2016 para discutir o conceito de tempo a partir da linguagem cinematográfica experimental; *Primera Persona*, elaborada em 2018 na ocasião do Festival *Primera Persona*; *Archivo Xcèntric: La Luz Negra*, elaborada em 2018 em função da exposição *La luz negra. Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta*; *Miradas inquietas*, elaborada em 2019 na ocasião do Festival *Docs Barcelona*.

<sup>16</sup> Original em catalão, tradução livre para o português: *Palavra de autor*.

para visionamento nas salas do *Arxiu Xcèntric*<sup>17</sup>. Vinculado ao processo de incorporação dos filmes ao acervo, em diálogo com Ingrid Wagner e com os documentos levantados para esta tese, elaborei sinopses, fichas técnicas e um texto que apresenta os *Irmãos Wagner* e os seus filmes<sup>18</sup>, que passaram então a fazer parte desta constelação excêntrica<sup>19</sup>, ainda com poucos filmes brasileiros na coleção<sup>20</sup>.

Finalmente, neste capítulo introdutório, apresento os tempos e os espaços da pesquisa, e quem são as mulheres do circuito de cinema da cidade. Apresento também as perspectivas teóricas que alicerçam o trabalho, minha compreensão sobre o cinema como um circuito de práticas, saberes e sociabilidades e a noção de história das mulheres, memória, escrita de si e trajetória que orienta a investigação. Esta é uma pesquisa construída a partir de dados empíricos: narrativas biográficas e documentos. No último tópico introdutório estão os bastidores da investigação, não apenas minhas adesões metodológicas, mas também a descrição dos principais procedimentos para coleta, sistematização e análise dos dados, além da estrutura da tese a partir de cada capítulo e seus objetivos.

No tópico seguinte, apresento o enquadramento da investigação, delimitando os objetivos, o tempo e o espaço da pesquisa e minha justificativa para estas escolhas.

## 1.1 TEMPO, ESPAÇO, ENQUADRAMENTO

Minha proposta foi investigar como se deu a participação de mulheres no circuito de cinema, entre 1976 e 1989, em Curitiba, focalizando a realização de filmes, organização de mostras e festivais, atividades de pesquisa, cursos de formação e crítica cinematográfica. Por meio da revisão teórica, pude verificar que existem escassos estudos sobre o cinema realizado na cidade<sup>21</sup>. Além do *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005), a *Fundação Cultura de Curitiba* é responsável ainda por três publicações, todos boletins da *Casa Romário Martins: Cinema no Paraná – Nova*

---

<sup>17</sup> XCÈNTRIC (2020a); XCÈNTRIC (2020b).

<sup>18</sup> Los Hermanos Wagner, Brasil em películas animadas. Disponível em: <<http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/los-hermanos-wagner-brasil-en-peliculas-animadas/234297>> Acesso em 14 dez. 2020.

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://xcentric.cccb.org/es/participantes/fitxa/los-hermanos-wagner/234287>> Acesso em 14 dez. 2020.

<sup>20</sup> *Fome* (1972), de Carlos Vergara (Santa Maria, RS, 1941) e *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado (Porto Alegre, RS, 1959).

<sup>21</sup> CARVALHO (2018); RUPP (2007); SANTOS (2005); TAVARES (2011, 2014).

*Geração* (1996), *Cinema Paranaense – Anos Noventa* (2001) e *Cinemateca de Curitiba - 30 anos* (2005). São publicações fundamentais para esta pesquisa, mas que considerarei levando em conta as relações institucionais e políticas implicadas, uma vez que são vinculadas à *Prefeitura Municipal*, e em muitos momentos assumem um tom celebrativo e apaziguador.

Sobre a experiência de mulheres no cinema brasileiro, o recorte privilegiado tem sido cineastas que ocuparam, em geral, as funções de diretora e roteirista, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, na produção de longas-metragens<sup>22</sup>. Desse modo, a história do cinema brasileiro é, muitas vezes, a história do cinema produzido em São Paulo e Rio de Janeiro, centrada na filmografia e na atuação de diretores, estabelecendo uma narrativa totalizante sobre uma produção supostamente “nacional”<sup>23</sup>. Conforme explica Schvarzman (2017a, p. 144), ao assumirmos a pluralidade que circunscreve as histórias sobre o cinema brasileiro, “o foco em filmes ou diretores cede espaço também para outros personagens. Técnicos, produtores, cenógrafos, fotógrafos, atores e roteiristas emergem em testemunhos de relevante valor documental”, a partir de novos objetos, métodos e documentação de pesquisa<sup>24</sup>. É nesta perspectiva que localizo esta investigação.

Tive à disposição muitas fontes, entre documentos e narrativas orais, que permitiram acessar e articular informações, histórias e experiências. Assim, entendo que a pesquisa, além de reparar algumas omissões sobre o cinema em Curitiba, pode

---

<sup>22</sup> HOLANDA e TEDESCO (2017); PESSOA (2002); TAVARES (2011, 2014); VEIGA (2013); LUSVARGHI e SILVA, (2019); SCHVARZMAN (2017a).

<sup>23</sup> SCHVARZMAN (2017a).

<sup>24</sup> No contexto dos estudos de cinema, destaco algumas investigações que tem mobilizado outros espaços, documentos, sujeitos e narrativas para pensar o campo cinematográfico brasileiro. Schettino (2007), a partir de procedimentos da história oral, apresenta experiências de pessoas que trabalharam com fotografia, edição, roteiro e produção. Práticas institucionais cinematográficas tem centralidade nos estudos de Souza (2009), sobre a Cinemateca Brasileira; de Núñez (2018), sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna e de Carvalho (2018), sobre a programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro, entre 1975 e 1985. No contexto dos acervos fílmicos, Foster (2010) propôs métodos de estudo para a coleção de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira, enquanto Blank (2015) dedicou-se à análise deste tipo de produção, analisando filmes domésticos produzidos no Brasil, entre 1920 e 1965. No âmbito das práticas cinematográficas de associação e exibição, Melo (2018) tomou como objeto de investigação o Clube de Cinema da Bahia (CCB), o Grupo Experimental de Cinema (GEC) e as Jornadas de Cinema da Bahia, Rocha (2015), o Festival do GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais); e Pereira (2017), o Clube de Cinema de Fortaleza.

contribuir para um cenário mais amplo de investigações, que tem mapeado a presença e o protagonismo de mulheres na produção cinematográfica e audiovisual brasileira.<sup>25</sup>

O recorte temporal proposto foi delineado no decorrer da pesquisa, a partir dos espaços e dos eventos mapeados, de escolhas e possibilidades de investigação, chegando ao período que vai de 1976 a 1989. Não apenas o *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005), mas outros documentos consultados<sup>26</sup> indicam que, em Curitiba, os primeiros registros de participação de mulheres em atividades de produção e circulação ocorreram no final da década de 1970, com a organização de cineclubes, como é o caso de Berenice Mendes e Lu Rufalco, ou na produção de filmes em superoito, como é o caso de Elizabeth, Ingrid e Rosane Wagner. Determinei como limite o ano de 1989 por conta das vicissitudes da própria pesquisa de campo. Trabalhei, como será possível verificar adiante, com muitas entrevistas e uma documentação dispersa e de tipologia variada, entre arquivos públicos, privados e pessoais, tendo nas margens temporais estabelecidas, trabalho suficiente de organização, sistematização e análise.

Não acredito, no entanto, que seja possível rastrear de forma definitiva quem foram as primeiras mulheres a participar de atividades de produção cinematográfica em Curitiba, parece-me demasiado arriscado aderir a ideia de "pioneirismos". Schvarzman (2017b) lembra, por exemplo, o caso de Beatriz Roquette Pinto Bojunga, figurinista e secretária dos filmes do *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (INCE)<sup>27</sup> que, na década de 1950, trabalhou em filmes da instituição sem jamais ser creditada, “é só nos anos 1970 – com raras exceções – que vamos ver nomes de mulheres aparecerem nos créditos técnicos, para além de atrizes e escritoras adaptadas”<sup>28</sup>.

Durante o estágio de pesquisa em Barcelona, pude me aproximar da trajetória de Pepita Pardell<sup>29</sup>, uma artista e animadora catalã destacada pela sua passagem

---

<sup>25</sup> HOLANDA e TEDESCO (2017); PESSOA (2002); TAVARES (2011, 2014); VEIGA (2013); LUSVARGHI e SILVA (2019); HOLANDA (2019).

<sup>26</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (07/08/1976); DIÁRIO DO PARANÁ (24/12/1976); (DIÁRIO DO PARANÁ, 05/07/1977); REVISTA PANORAMA n. 249 (09/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979); DIÁRIO DA TARDE (15/09/1979); Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988), da Cinemateca de Curitiba.

<sup>27</sup> O *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (INCE) foi criado em 1936, localizado no Rio de Janeiro, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, sob o governo de Getúlio Vargas, durante o Estado Novo (1937-1945). O INCE teve como primeiro diretor o antropólogo Roquette-Pinto (Rio de Janeiro, RJ, 1884-1954) e é considerado a primeira estatal de incentivo ao cinema no Brasil. Foi extinto em 1966.

<sup>28</sup> SCHVARZMAN (2017b, p. 33).

<sup>29</sup> Pepita Pardell Terrade foi uma artista e animadora catalã (Barcelona, Espanha, 1928-2019).

pela produtora *Balet y Blay*, responsável pela realização do filme *Garbancito de La Mancha* (1945)<sup>30</sup>, o primeiro longa-metragem de animação em cores produzido na Espanha, bastante celebrado, portanto, pela sua importância no cinema de animação espanhol. Nesta aproximação, conduzida por registros biográficos de Pepita Pardell e documentos da *Balet y Blay* disponíveis no acervo do *Museu del Cinema de Girona*, foi possível reconhecer a existência de outras mulheres que também trabalharam na produtora, com animação, desenho, pintura, fotografia e a organização dos arquivos da empresa. Portanto, a ideia de pioneirismo muitas vezes acaba por invisibilizar a experiência de outras mulheres, e de outras possibilidades de investigação.

Dentro do enquadramento proposto nesta pesquisa, interessa-me saber como, em Curitiba, estas mulheres iniciaram suas atividades no cinema, por quais espaços circularam, que filmes gostavam de assistir, como acessaram saberes e técnicas, quais eram suas expectativas, que práticas e materialidades constituíram suas experiências, como se reconheciam no contexto de realização cinematográfica do período, como seus filmes eram feitos e como circulavam, quais as motivações para seguir ou não no cinema, possíveis constrangimentos e interdições.

Ao passo que busco a presença de mulheres, entendo, apoiada pela noção de circuito, que fazer cinema extrapola fazer filmes, incluindo atividades de produção, difusão e preservação cinematográfica, dentre uma pluralidade de práticas que vem sendo consideradas nos estudos cinematográficos. Sobretudo, argumento que esta compreensão é indispensável para reconhecer a participação de mulheres no cinema. A partir dessas considerações, proponho a seguinte questão: *Como se deu a participação de mulheres no circuito cinematográfico de Curitiba, entre 1976 e 1989?*

Desse modo, meu objetivo é reconstruir - a partir de documentos, narrativas biográficas e referencial teórico - experiências de mulheres no circuito cinematográfico em Curitiba, e em alguns momentos, em outros estados, entre 1976 e 1989 – em especial, em atividades de produção e circulação. Para cumprir o objetivo geral, considerando o recorte temporal e espacial proposto, estabeleci dois objetivos específicos:

---

<sup>30</sup> GARBANCITO DE LA MANCHA. Direção: José María Blay e Arturo Moreno. Espanha: Balet y Blay, 1945. (98 min.).

1. Mapear o circuito cinematográfico de Curitiba, descrevendo pessoas, espaços e materialidades, considerando as seguintes práticas: realização de filmes, organização de mostras e festivais, atividades de pesquisa, cursos de formação e crítica cinematográfica.
2. Explicitar e analisar como essas mulheres constituíram saberes, práticas e sociabilidades.

A seguir, apresento as interlocutoras da pesquisa.

## 1.2 ESSAS MULHERES, NUM CIRCUITO DE CINEMA

Afinal, quem eram essas mulheres e que espaços ocuparam no circuito de cinema da cidade? Apresento, então, as interlocutoras que tive a oportunidade de entrevistar. No final dos anos 1970 e início da década de 1980, essas mulheres eram jovens estudantes ou universitárias. São elas: Berenice Mendes; Dinah Pinheiro; Dirce Thomaz; Elisabeth Karam; Fernanda Morini; Gisele Mendes; Heloisa Passos, Josina Melo; Jussara Locatelli; Maria de Lourdes Rufalco; Elizabeth, Ingrid e Rosane Wagner; Solange Stecz e Vilma Nogueira. Essas mulheres ocuparam, cada qual a seu modo, espaços de produção e circulação de filmes em Curitiba. No cinema e em outros campos das produções culturais, trilharam caminhos próprios, entre parcerias, rupturas, dissidências, conquistas, frustrações. Nascidas entre as décadas de 1940 e 1960, participaram do circuito de cinema curitibano com intensidades e durações variáveis. Berenice Mendes e Lu Rufalco articularam uma parceria de longa data, entre direção e produção, partindo de cursos e curtas-metragens realizados na *Cinemateca do Museu Guido Viaro*. Além delas, Gisele Mendes e Josina Melo também participaram desse tempo de formação no cinema, que orbitava em torno da *Cinemateca*, onde, no setor de pesquisas, Solange Stecz e Elisabeth Karam conduziram investigações sobre os primeiros filmes paranaenses de que se tem notícia.

Vilma Nogueira não só participou de projetos da *Cinematoteca*, como também trabalhou na programação de um outro cinema municipal, o *Cine Groff*<sup>31</sup>. Dirce Thomaz foi tesoureira da *Associação Brasileira de Documentaristas*, que tinha Berenice Mendes na presidência da primeira gestão. Fernanda Morini e Jussara Locatelli fortaleceram a parceria nos bastidores de produção do curta *A Loira Fantasma* e abriram nos anos 1990, uma produtora própria. Ainda adolescentes, o grupo *Irmãos Wagner*<sup>32</sup> - Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr. - deu início à produção de muitas animações em superoito, e mais tarde, em 16 e 35 mm. No final dos anos 1980, Heloisa Passos percorreu não apenas a *Cinematoteca do Museu Guido Viaro*, mas também o *Museu de Imagem e do Som do Paraná* (MIS-PR), para em 1989 seguir rumo à São Paulo, como alguns anos antes também fizera Dirce Thomaz.

Essas mulheres não formavam um coletivo à parte, e ao reconstruir suas experiências também encontrei Aramis Millarch<sup>33</sup>, Beto Carminatti<sup>34</sup>, Fernando Severo<sup>35</sup>, Francisco Santos<sup>36</sup>, Helmuth Wagner Jr.<sup>37</sup>, Valêncio Xavier<sup>38</sup> e tantas outras pessoas que participaram daquele momento e estabeleceram relações de trabalho e afeto com as interlocutoras da investigação. Desse modo, de um ponto de vista mais amplo, na rede de pessoas que estabeleci, há pessoas vivas e falecidas, homens e mulheres, com experiências distintas no cinema, mas circunscritas pelo recorte espacial e temporal proposto: o circuito de cinema da cidade de algumas décadas atrás.

Essas mulheres têm uma relação com o cinema muito diferente uma da outra. Embora algumas, em algum momento, tenham aspirado grandes produções, outras

---

<sup>31</sup> O *Cine Groff* foi um cinema municipal de Curitiba, inaugurado em 1981, localizado na *Galeria Schaffer*, na *Rua XV de Novembro*. Seu nome é uma referência à João Baptista Groff (Curitiba, PR, 1897-1970), considerado pioneiro do cinema no Paraná. Quando a *Galeria Schaffer* deixou de ser administrada pela *Fundação Cultural de Curitiba*, as atividades do *Cine Groff* também foram encerradas. Atualmente o imóvel é um shopping popular.

<sup>32</sup> Apesar de três mulheres integrarem o quarteto, o grupo é conhecido como "Irmãos Wagner", o que pode ser atribuído ao viés sexista das convenções linguísticas. De todo modo, mantive o uso do gênero masculino, uma vez que Ingrid, Elizabeth, Rosane consideram que este é mais conveniente, já que o quarteto ficou conhecido como *Irmãos Wagner*, e assim desejam se chamar.

<sup>33</sup> Aramis Millarch foi um jornalista cultural com vasta publicação sobre a produção artística em Curitiba, tratando especialmente de música e cinema, mas também de literatura, teatro e artes plásticas (Curitiba, PR, 1943-1992).

<sup>34</sup> Luiz Alberto Carminatti Gonçalves é cineasta e poeta (Rio das Antas, SC, 1958).

<sup>35</sup> Luis Fernando Severo é cineasta, professor e pesquisador (Caçador, SC, 1957).

<sup>36</sup> Francisco Alves dos Santos é jornalista cultural, dedicou-se principalmente ao cinema (Salinas, MG, 1946).

<sup>37</sup> Integrante do grupo Irmãos Wagner.

<sup>38</sup> Valêncio Xavier Niculitcheff foi escritor, cineasta, roteirista e diretor de televisão (São Paulo, SP, 1933 - Curitiba, PR, 2008).

não chegaram a vislumbrar essa possibilidade, tomaram o cinema como experimento, ou ainda, como desvio. Ocuparam outros espaços de trabalho e construíram outros modos de continuar trabalhando com imagens e narrativas. Em um olhar retrospectivo, para umas, fazer cinema em Curitiba naquele momento era uma atividade prazerosa, mas impossível de ser vivida em termos mais amplos, uma prática mobilizadora, mas insustentável financeiramente. Todas experimentaram, ainda que de modo distinto, uma variedade de funções, transitando entre uma atividade e outra, conforme tocava a música e permitiam os orçamentos e as circunstâncias. Essas mulheres contemplaram uma certa diversidade de práticas cinematográficas, como direção, produção, fotografia, edição, montagem, pesquisa, difusão e crítica. Embora tivessem um território em comum, o cinema teve para cada uma caminhos e sentidos distintos, e compõe aqui um conjunto contíguo, mas heterogêneo.

Nas histórias que reconstruo, essa multiplicidade de atuações também permite tensionar a centralidade da direção cinematográfica na história do cinema<sup>39</sup>. Se há lacunas históricas a respeito de diretoras, quando se trata de outras funções, as ausências são ainda maiores<sup>40</sup>. Também se trata de uma perspectiva necessária para reconhecer experiências que, por constituírem práticas por muito tempo desprezadas, passaram por ocultamentos sistemáticos e estão ainda pouco presentes nas narrativas sobre o cinema paranaense e brasileiro. São, portanto, experiências que revelam uma presença ampla de mulheres em um campo cinematográfico diverso. O que não significa que encontramos nessa abordagem uma pluralidade harmoniosa, mas sim, um terreno também de desigualdades, tensões e disputas.

Para me aproximar da teia de relações que circunscreve a rede de interlocutoras da pesquisa (Figura 1), apoio-me no modelo sugerido por Barnes (1987), onde pontos, junções, linhas e ângulos representam pessoas e suas respectivas relações interpessoais, entrecruzando-se e formando uma malha intrincada chamada de rede. Barnes (1987) propõe partir de uma figura alfa, uma pessoa central para o conjunto e da qual se desenrolam diversas conexões. Entendo como sendo essa figura chave Valêncio Xavier, articulador de diversos projetos de

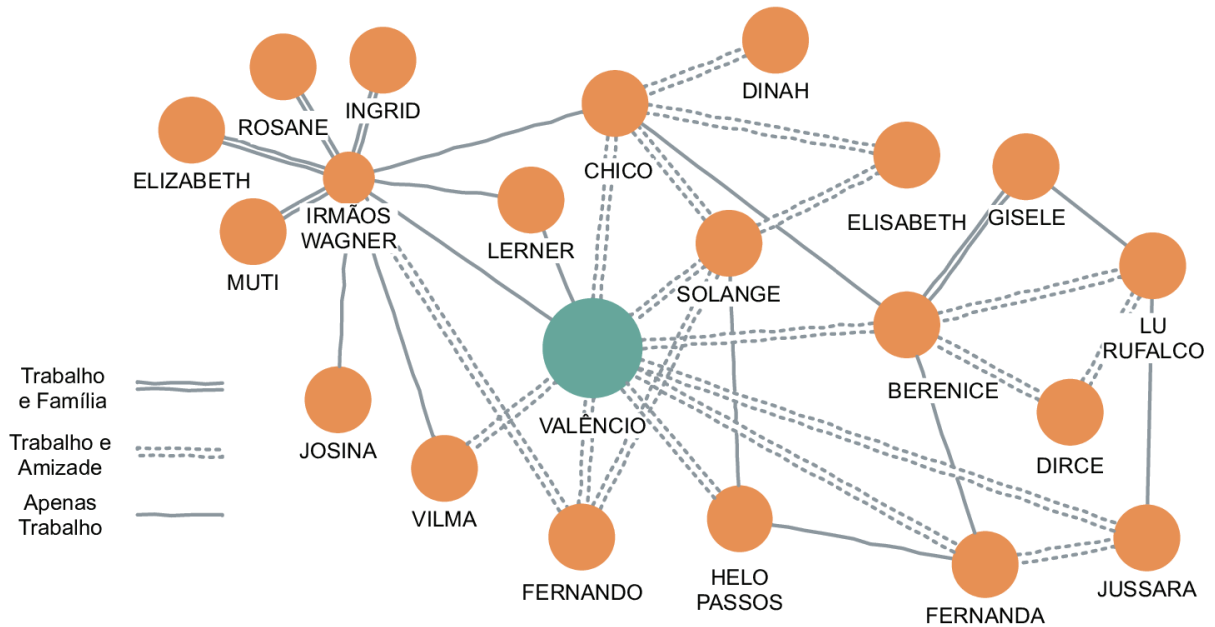
---

<sup>39</sup> SCHVARZMAN (2017a).

<sup>40</sup> HOLANDA e TEDESCO (2017).

televisão, cinema e vídeo na cidade, e que, não apenas nos documentos, mas principalmente nas narrativas biográficas, costuma ter a presença destacada.

Figura 1 - Rede de interlocutoras.



Fonte: Autoria própria, com base em Barnes (2018).

Esta representação gráfica, apesar de um importante instrumento analítico, é também marcada pelo que não pode representar, e nela estão apenas uma parte das informações investigadas. Existem aspectos das relações que foram compartilhadas comigo de modo privado, ou que não puderam ser identificadas e, portanto, não exponho na pesquisa. De todo modo, a Figura 1 permite acessar algumas das conexões que essas pessoas estabeleceram<sup>41</sup>.

Por fim, reconhecer as múltiplas maneiras como essas mulheres produziram filmes e os fizeram circular, fez não apenas com que a participação de mais pessoas se tornasse pertinente à pesquisa, mas também me levou a pensar o cinema como um circuito de práticas, saberes e sociabilidades, tema sobre o qual discorro na próxima seção.

<sup>41</sup> Informações biográficas sobre as interlocutoras e interlocutores e sua relação com a pesquisa estão no apêndice deste documento.

### 1.3 CINEMA: UM CIRCUITO DE PRÁTICAS, SABERES E SOCIABILIDADES

A primeira pista que encontrei para pensar o cinema como um circuito foi em *Television*, o estudo de Raymond Williams (2005) sobre televisão, publicado pela primeira vez em 1974. Williams fez parte do *Centro de Estudos Culturais Contemporâneos* (CCCS) na *Universidade de Birmingham* (Inglaterra), um espaço que teve papel importante nas análises socioculturais das produções midiáticas contemporâneas. Para Williams (2005), estudar televisão pode incluir muitos aspectos. Implica, por exemplo, em considerar as sociabilidades mediadas pela radiodifusão, sua história de distribuição, institucionalização e uso, além dos interesses, intenções e valores que constituem as práticas televisivas. Entendo que a percepção de Williams sobre a televisão como forma e experiência cultural, é uma chave analítica para reconhecer outros sistemas e redes de comunicação contemporâneos, que passam por processos e disputas semelhantes às descritas por Williams (2005).

Ao contar uma história social da televisão, Williams (2005) descreve uma complexa interação entre demandas, mudanças, possibilidades tecnológicas, conjuntos de invenções, sistemas e instituições, elementos que possibilitaram e constituíram a radiodifusão. Desse modo, pode-se dizer que “a invenção da televisão não foi um evento isolado ou uma série de eventos. Mas dependeu de uma complexidade de invenções e desenvolvimentos em eletricidade, telegrafia, fotografia, imagens em movimento e rádio.”<sup>42</sup> Mais especificamente, foram importantes a telegrafia elétrica, a fixação das imagens na fotografia, a lanterna mágica, os dispositivos mecânicos cinematográficos, a transmissão de imagens por fios elétricos, os sistemas de varredura eletrônica<sup>43</sup>. Há ainda fatores sociais como as novas organizações industriais, a curiosidade em conhecer novos lugares, o desejo por notícias e entretenimento e a dispersão de famílias extensas. A fotografia, por exemplo, tornou-se importante para a manutenção de conexões sociais de pessoas distantes no espaço e no tempo<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Traduzido pela autora do original em inglês: "The invention of television was no single event or series of events. It depended on a complex of inventions and developments in electricity, telegraphy, photography and motion pictures, and radio." (WILLIAMS, 2005, p. 7).

<sup>43</sup> WILLIAMS (2005).

<sup>44</sup> WILLIAMS (2005).

O cinema, embora tenha questões específicas e distintas da televisão, também é constituído por um circuito de produção, circulação e consumo, que integra pessoas, espaços e materialidades, com intencionalidades e usos variados. É esse modo amplo de investigar o cinema, considerando, inclusive, suas relações com outras artes, com a publicidade, a imprensa e a própria televisão, que estabeleço nesta pesquisa.

Em um outro campo de conhecimento, a partir de estudos da antropologia urbana, Magnani (2005; 2014) define circuito como um complexo de práticas ou serviços dispostos em espaços sem relação de contiguidade espacial, mas que a partir de uma convenção formam um conjunto, que pode ser ampliado, conforme seu grau de pertinência. Por exemplo, se pensarmos no "mundo dos skatistas", Magnani (2014, p. 4) explica que "não fazem parte apenas os atletas reconhecidos dessa modalidade, mas os iniciantes, os fabricantes dos equipamentos, os editores de revistas especializadas, os donos de lojas, os promotores de feiras, os espectadores nos locais de treino e nos momentos de encontro, etc."

A partir da categoria circuito proposta por Magnani (2014)<sup>45</sup> e das noções de convenção e grau de pertinência, penso no cinema em Curitiba nas décadas de 1970 e 1980 como um circuito formado não apenas por diretores de cinema ou por filmes. Também estão nesse circuito pessoas escrevendo sobre cinema nos jornais, realizando pesquisas na *Cinemateca do Museu Guido Viaro*, organizando projeções nos mais variados espaços da cidade, oferecendo cursos de formação e desempenhando funções amplamente variadas. Assim, nesse conjunto, para além da *Cinemateca*, estão universidades, embaixadas, escolas de idiomas, instituições culturais, produtoras de cinema e vídeo, agências de publicidade, lojas de equipamentos eletrônicos, espaços públicos, jornais da cidade. São espaços que passam então a ter grau de pertinência para compor o circuito, na medida em que podem ser identificados e se repetem nos documentos e nas narrativas biográficas. São lugares concretos no mapa da cidade e que permitem também narrar trajetos não apenas de pessoas, mas de filmes, de equipamentos e rolos de negativo. Como explica Magnani (2005, p. 179), o circuito tem "existência objetiva e observável: pode ser identificado, descrito e localizado".

---

<sup>45</sup> Magnani articula outras categorias à circuito, como pedaço, mancha e pórtico (MAGNANI, 2014).

A ênfase em *práticas* e *usos* se dá pelo contexto das discussões interdisciplinares sobre tecnologia e sociedade no programa de pós-graduação ao qual estou vinculada. Em acordo com Edgerton (2004), reconheço necessário investigar os contextos de uso, dado que a historiografia da técnica tem privilegiado estudos sobre inovações que raras vezes tem condições de ser amplamente adotadas. Ainda, há informações e conhecimentos não incorporados em máquinas ou processos, assim como há técnicas e usos alternativos<sup>46</sup>. Em países como o Brasil, o acesso à equipamentos e técnicas de cinema sempre foi um desafio. Mesmo artefatos destinados ao uso doméstico, tiveram circulação restrita. Se em 1965 a Kodak lançou câmeras superoito para o uso amador e doméstico, profusamente consumidas em algumas partes do mundo, no Brasil isso só pôde ser verificado a partir da década de 1970<sup>47</sup>, e mesmo assim, de modo variável, conforme a região do país. Cabe lembrar, os dispositivos domésticos de produção de imagens estiveram à disposição de famílias que tinham condições de pagar por câmeras, rolos de negativos e procedimentos de revelação, além de ter tempo disponível para produzir e projetar imagens.

Entendo que pelas materialidades e práticas são acessados saberes e técnicas cinematográficas. Interessa-me, portanto, caracterizar alguns dos espaços e das atividades formativas, quero dizer, os modos pelos quais se acessavam os saberes cinematográficos e, assim, a possibilidade de ocupar espaços do circuito de cinema. Por fim, a noção de circuito também possibilita reconhecer o exercício da *sociabilidade*, "o uso do espaço e dos equipamentos urbanos"<sup>48</sup>, com "encontros, comunicação, manejo de códigos"<sup>49</sup>. Por sociabilidade também me refiro ao sentido "da valorização das amizades, dos encontros, das reuniões, despidos de um caráter mais instrumental"<sup>50</sup>, eventos nos quais "as pessoas procuram reforçar seus laços e vínculos", conforme explica Velho (2013, p. 11), a partir de Georges Simmel.

Recorro a Baecque (2010) para reconhecer e qualificar a sociabilidade cinéfila, ou seja, o tipo de sociabilidade proporcionada por cineclubes e cinematecas, como espaços para ver, debater e escrever sobre cinema. O autor caracteriza a

---

<sup>46</sup> EDGERTON (2004).

<sup>47</sup> ROCHA (2015).

<sup>48</sup> MAGNANI (2005, p. 179).

<sup>49</sup> MAGNANI (2005, p. 179).

<sup>50</sup> VELHO (2013, p. 10).

sociabilidade cinéfila por sua virtude iniciática na formação de cineastas, como um momento de aprendizagem, uma vez que "aprender a ver já é fazer filmes"<sup>51</sup>. E o aprendizado se dá por "visões e re-visões"<sup>52</sup>, por classificações, debates calorosos e pela escritura de "centenas de filmografias"<sup>53</sup>. Escrever sobre cinema é um modo de prolongar, constituir e reinventar a existência dos filmes, pelas críticas e resenhas, pelos jornais e revistas, desempenhando também o papel de uma instância de legitimação, uma prática "tão importante quanto os próprios filmes"<sup>54</sup>.

Se Baecque (2010) ajuda a pensar a sociabilidade cinéfila, também a descreve como uma prática predominantemente masculina. Se "aprender a ver já é fazer filmes"<sup>55</sup>, como o autor afirma, nem todas as pessoas que participam destas práticas são consideradas cineastas ou tem suas trajetórias narradas na história do cinema. No contexto francês das décadas de 1940 e 1950 são, sobretudo, homens os que organizaram revistas, escreveram críticas, discutiram e dirigiram filmes. No estudo de Baecque (2010) há um capítulo inteiro dedicado às mulheres no cinema, contudo, como musas, objetos de desejo e de admiração, personagens do imaginário e da fantasia dos jovens rapazes que escreviam na *Cahier du Cinema*. Portanto, para entender a presença e os modos de participação feminina no contexto deste trabalho, no próximo capítulo recorro à história das mulheres, articulando este campo aos estudos de memória e escrita de si, uma vez que proponho pensar histórias do cinema em Curitiba, a partir de histórias de mulheres.

#### 1.4 HISTÓRIAS DE CINEMA, HISTÓRIAS DE MULHERES

Para estabelecer um diálogo entre a noção de circuito, cinema e histórias das mulheres, recorro ao ensaio de Linda Nochlin (2016) "Por que não houve grandes mulheres artistas?", publicado pela primeira vez em 1971, na revista *ARTNews*<sup>56</sup>. A pergunta que intitula o ensaio, argumenta Nochlin (2016), é a ponta do iceberg de uma

---

<sup>51</sup> BAECQUE (2010, p. 47).

<sup>52</sup> BAECQUE (2010, p. 42).

<sup>53</sup> BAECQUE (2010, p. 44).

<sup>54</sup> BAECQUE (2010, p. 31).

<sup>55</sup> BAECQUE (2010, p. 47).

<sup>56</sup> A *ARTNews* é uma revista estadunidense de artes visuais, fundada em 1902. O ensaio *How Feminism in the Arts Can Implement Cultural Change* foi originalmente publicado na *ARTNews* v. 11, n. 01, em 1974, na edição temática *Arts in Society: Women and the Arts* (PEDROSA, Adriano et al; 2019).

série de pressupostos. Por exemplo, a ideia do que seja um "grande artista", de que seria possível pensar uma produção de arte "feminina" à parte, ou ainda, de que mulheres não são capazes de feitos grandiosos. Um dos pontos de Nochlin (2016) é que a ideia de arte como expressão individual é ingênua, pois as práticas artísticas envolvem instituições, condições materiais, acesso à formação e aprendizagem, possibilidades de produção e circulação.

Há uma desvantagem estrutural, não apenas para mulheres, mas para pessoas não brancas ou empobrecidas. Para Nochlin (2016), a razão de tantas assimetrias repousa no modo como se organizam as instituições e os processos formativos do campo artístico. Por isso, a pergunta de Nochlin (2016) é uma armadilha, que ela mesma demonstra não levar à uma resposta que comporte a complexidade do problema implicado na questão. Em acordo com Nochlin (2016, p. 20), penso que é mesmo preciso olhar para "as reais condições na qual a produção de arte existiu, na extensão das estruturas sociais e institucionais ao longo da história", bem como incluir histórias de fracassos e abandonos.

O ensaio de Nochlin (2016) é interessante não apenas por considerar os aspectos estruturais e coletivos que circunscrevem as produções culturais, mas também indica que as narrativas biográficas, destituídas da aura mágica com a qual frequentemente se narra a vida de "grandes artistas", pode ser reveladora e iluminar a compreensão sobre como o mundo das artes se estrutura, com suas hierarquias, ausências e exclusões. Desse modo, em diálogo com Nochlin (2016), ao invés de perguntar sobre "grandes cineastas", proponho pensar sobre quais foram as condições para que algumas mulheres participassem de práticas cinematográficas.

Mas, qual o entendimento da história das mulheres e dos feminismos nesta pesquisa? Bem, esta pesquisa é uma narrativa sobre o cinema construída, sobretudo, a partir de histórias de mulheres. Esta escolha e este recorte é meu modo de reconhecer que condições, oportunidades e experiências sociais de aprendizado e trabalho no cinema foram, e ainda são propiciadas de modo desigual a mulheres, uma desigualdade de muitas camadas, atravessada e acentuada por condições de classe, sexualidade, raça e etnia.

No cinema, assim como em tantas outras esferas da vida social, as assimetrias em termos de participação de mulheres foram e ainda são contundentes. No Brasil, até 1979, somente 20 longas-metragens haviam sido feitos por mulheres, sendo que 4 deles foram perdidos ou deteriorados (ARMENTANO; TORRE, 2016).

Ainda no contexto dos longas-metragens, Martins (2015) informa que, dentre 466 filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores, lançados entre 1970 e 2013, apenas 13 foram dirigidos ou co-dirigidos por mulheres. Esta invisibilidade é agravada pelo enfoque estatístico nas grandes produções e pela ênfase nas funções de roteiro e direção, tanto em análises contemporâneas, quanto retrospectivas históricas, desconsiderando a participação de mulheres em outras atividades do circuito de cinema. Portanto, reconstruo experiências das interlocutoras da pesquisa como um modo de reconhecer e valorizar a presença e a construção do protagonismo de mulheres na história do cinema<sup>57</sup>, bem como reconhecer as condições pelas quais se deram estas participações.

Se as interlocutoras desta pesquisa nem sempre se apresentam como feministas ou se identificam suas práticas no cinema como feministas, entendo que o modo como construí a pesquisa o é. Diante disso, espero nesta seção também expor as minhas adesões aos termos história das mulheres, memória, escrita de si e trajetória, campos e conceitos que orientam a coleta, a sistematização e a análise dos dados e, assim, trespassem todos os capítulos da tese.

É preciso reconhecer que, por mais que não participassem de movimentos ou práticas feministas organizadas, as interlocutoras desta investigação usufruíram, nas décadas de 1970 e 1980, de direitos conquistados pelas lutas feministas, como o acesso à educação e aos espaços públicos. Pinsky e Pedro (2016, p. 9) abrem a coletânea *Nova História das Mulheres no Brasil* explicando que "o XX é chamado de 'o século das mulheres'", marcado pela expansão de direitos e oportunidades, com mudanças, "tanto na qualidade de vida das mulheres, quanto no imaginário coletivo".

No recorte temporal proposto para esta pesquisa, de 1976 a 1989, é possível localizar alguns eventos e avanços que pressionaram por liberdades e condições mais justas de vida às mulheres. O período de 1976 a 1985, por exemplo, foi definido pela *Organização das Nações Unidas* (ONU) como década da mulher, servindo como estratégia de pressão política internacional. Antes, 1975 havia sido estabelecido pela ONU como o *Ano Internacional das Mulheres*, com a ocorrência da primeira *Conferência Mundial sobre as Mulheres* na Cidade do México. A partir dos anos 1970,

---

<sup>57</sup> TEDESCO e HOLANDA (2017).

a presença feminina se expandiu nas universidades e nos empregos formais, assim como nas manifestações de rua<sup>58</sup>.

No Brasil, o feminismo da *Segunda Onda*, ecoado por muitos países, foi circunscrito pela ditadura civil militar (1964-1985), "que colocava grandes obstáculos à liberdade de expressão e levava, como reação, a lutas políticas e sociais com viés de esquerda"<sup>59</sup>, das quais muitas mulheres tomaram parte e deram visibilidade para reivindicações relacionadas ao trabalho, ao corpo e à sexualidade. Em 1971, por exemplo, a *Lei de Diretrizes e Bases da Educação* (LDB) ampliou a possibilidade de acesso de mulheres ao ensino superior, a partir do curso normal secundário, "ramo intensamente frequentado pelas mulheres desde o final do século XIX, não mais discriminado por ser apenas um curso profissionalizante"<sup>60</sup>. Em 1977 foi estabelecida a *Lei do Divórcio*, para regulação da dissolução conjugal e seus respectivos processos<sup>61</sup>. Para Rago (2013, p. 61), "entre desejos, sonhos e pesadelos, a década de 1970 foi vivida por uma geração de mulheres como um momento de experimentação de novas possibilidades de existir, antes mesmo que o movimento feminista se afirmasse no Brasil". Em Curitiba é, por exemplo, entre as décadas de 1970 e 1980 que se organiza um movimento de mulheres trabalhadoras reivindicando por creches públicas, demandas que foram determinantes para a formação de uma rede de creches municipais na cidade<sup>62</sup>.

Ainda, é possível apontar alguns aspectos por trás das resistências no uso do termo *feminista*, e que perduram, num país em "que as poucas conquistas obtidas para as mulheres nunca estão asseguradas e que muito ainda há por fazer"<sup>63</sup>. Até o final da década de 1980, Pedro (2016, p. 240) explica que "poucas pessoas aceitavam o rótulo de feminista, porque, no senso comum, o feminismo era associado a luta de mulheres masculinizadas, feias, lésbicas, mal amadas, ressentidas e anti-homens", portanto, "definir-se como feminista no Brasil era um grande risco". Talvez, em alguma medida, ainda o seja, considerando os retrocessos políticos que o país viveu,

---

<sup>58</sup> PEDRO (2016).

<sup>59</sup> PEDRO (2016, p. 240).

<sup>60</sup> ROSEMBERG (2016, p. 334).

<sup>61</sup> BRASIL (1977). LEI Nº 6.515, DE 26 DE DEZEMBRO DE 1977.

<sup>62</sup> MANTAGUETE (2013).

<sup>63</sup> PEDRO (2016, p. 256).

especialmente desde 2016, com o questionável processo de destituição da primeira mulher a presidir o país, a presidenta Dilma Rousseff<sup>64</sup>.

Para Pedro (2016, p. 256), "talvez a maior conquista das jovens feministas dos anos 1970 e 1980 - muitas vezes desconhecidos das novas gerações - seja o reconhecimento da existência de *outras maneiras de ser uma mulher*, para além das funções idealizadas de esposa, mãe e dona de casa." Pois esta pesquisa é justamente sobre *outras maneiras de ser uma mulher*, de ocupar os circuitos de cinema e os espaços da cidade, ainda que com restrições e constrangimentos.

Entendo que, narrar as experiências dessas mulheres - sobretudo a partir de suas próprias perspectivas, levando em conta também as suas contradições - é uma prática de pesquisa feminista. Por *narrativas* me apoio no modo como Funck (2014, p. 21) elabora o termo: "narrativas - sejam elas verbais, visuais ou sonoras - são construções ideológicas que estabelecem parâmetros de subjetivação e que acabam por determinar nossa maneira de ser no mundo". Em acordo com a autora, que trata de *narrativas e linguagens* para pensar os desafios feministas, entendo que escrever histórias de mulheres é desafiar "uma matriz patriarcal, heterossexista, racista e socialmente assimétrica", para assim, forjar "novas narrativas em que as mulheres figurem de forma diversificada como as protagonistas que sempre foram e continuam sendo".<sup>65</sup>

Para construir as histórias desta pesquisa, apoio-me em narrativas biográficas e documentos. A ideia de memória incorporada na relação com os procedimentos da investigação é que "lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado", conforme elabora Bosi (1994, p. 55). Em relação aos documentos, há recortes, escolhas, ausências e arbitrariedades. Minha perspectiva não é de *resgate histórico*, uma vez que entendo que "memória não é uma coisa ou objeto concreto e, por isso, resgatável"<sup>66</sup>. Desse modo, assumo uma postura de reconstrução e criação, em diálogo com questões e circunstâncias do presente, com seus limites e possibilidades.

A concepção de *escrita de si* na qual me apoio foi caracterizada por Foucault (2006) e discutida nos cruzamentos com a história de mulheres e dos feminismos por

---

<sup>64</sup> Dilma Rousseff é economista e política brasileira, presidiu o Brasil entre 2011 e 2016 (Belo Horizonte, MG, 1947).

<sup>65</sup> FUNCK (2014, p. 21).

<sup>66</sup> MEIHY (2005, p. 56).

Rago (2013). Na esteira dessas discussões, entendo que *escrita de si* é uma chave analítica para pensar práticas de resistência e que, nesta pesquisa, estão contidas nos espaços autobiográficos pelos quais essas mulheres se narram e se inscrevem como participantes e protagonistas do circuito de cinema, como entrevistas, conferências e debates. Rago (2013)<sup>67</sup> explica que "a 'escrita de si' produz uma abertura para um amplo leque de relações intersubjetivas e enreda ou dilui o próprio eu numa extensa rede de relações, coletivamente trançadas e em movimento contínuo." Essa perspectiva me orienta a considerar também a dimensão coletiva e estrutural do cinema, em relação às narrativas biográficas das interlocutoras.

Para narrar histórias dessas mulheres também é oportuna a noção de trajetória, elaborada por Velho (1994), que propõe considerar a complexa relação entre percurso individual e conjunturas socioculturais, que o autor denomina por *projeto e campo de possibilidades*. Velho (1994) discorre também sobre o conceito de *metamorfose*, como modo de considerar negociações, continuidades e impermanências nas trajetórias de vida, o que também parte da relação entre *projeto e campo de possibilidades*, assumindo que "o repertório de papéis sociais não só não está situado em um único plano, mas a sua própria existência está condicionada a essas múltiplas realidades"<sup>68</sup>, num processo contínuo de constituição e reconstrução dos diferentes planos da experiência sociocultural. Em diálogo com Velho (1994), assumo então a impossibilidade de propor uma visão fixa ou linear a respeito da história dessas mulheres no cinema, acolhendo tanto a multiplicidade das experiências com as quais se envolveram, quanto desvios e impossibilidades, além da inarredável dimensão arbitrária e lacunar das narrativas que construí.

Recentemente foram produzidas muitas coletâneas com pesquisas sobre quem eram e o que fizeram mulheres a partir do cinema brasileiro<sup>69</sup>, oferecendo uma perspectiva plural sobre filmes, temáticas, eventos e condições que constituem a presença e a construção do protagonismo de mulheres no campo cinematográfico. Nestes trabalhos encontrei não apenas uma diversidade de abordagens sobre o tema *mulheres no cinema*, como informações que articulo, no decorrer dos próximos capítulos.

---

<sup>67</sup> Livro eletrônico, sem paginação.

<sup>68</sup> VELHO (1994, p. 29).

<sup>69</sup> HOLANDA e TEDESCO (2017); HOLANDA (2019); LUSVARGHI, SILVA (2019); PESSOA (2002); PIZOQUERO (2006); TAVARES (2011, 2014).

Os documentos oferecem pistas importantes sobre a presença não apenas das interlocutoras da investigação, mas de outras cineastas, jornalistas e artistas, de Curitiba e de outros lugares do Brasil. Há, no entanto, uma ausência maior de registros sobre mulheres nos arquivos públicos, o que Simioni e Eleutério (2018, p. 22) interpretam como “um índice dos diferentes modos como as mulheres participaram das diversas esferas da vida social de um país”. Por isso, para esta pesquisa são tão importantes as entrevistas e outros registros autobiográficos. Em acordo com Soihet (2014, p. 78), entendo que “a abordagem biográfica pode, enfim, ajudar a restituir a multiplicidade das experiências femininas, a multiplicidade de maneiras como vivem seus constrangimentos, a multiplicidade de caminhos que trilham para se afirmar como indivíduos plenos”. É, portanto, no cruzamento de documentos e de longas conversas que busquei narrar as experiências de trabalho dessas mulheres, fragmentos sobre quem eram e o que fizeram no cinema brasileiro. Na próxima seção, escrevo sobre as estratégias para constituir, organizar e analisar o arquivo de documentos da investigação.

## 1.5 OS ARQUIVOS DA PESQUISA: ENTRE DOCUMENTOS E NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

Esta é uma pesquisa qualitativa, uma vez que este tipo de abordagem “põe ênfase nos atores e no contato direto com o campo de pesquisa”, como explicam Deslauriers e Kérisit (2014, p. 136). Ainda, é possível caracterizá-la pela flexibilidade e construção progressiva do objeto de pesquisa; pela valorização dos dados empíricos e pela articulação de dados heterogêneos, com a combinação de diferentes técnicas de coleta<sup>70</sup>. Além da revisão teórica, os principais procedimentos metodológicos que adotei foram o uso de documentos e de narrativas biográficas e é sobre estes procedimentos que explico nesta seção.

A pergunta formulada para a investigação foi: como se deu a participação de mulheres no circuito de cinema, entre 1976 e 1989 em Curitiba? Para responder esta questão propus reconstruir experiências de mulheres no referido contexto, identificando *pessoas*, *espaços* e *materialidades*, e explicitando modos como essas mulheres constituíram *saberes*, *práticas* e *sociabilidades*. Mais especificamente,

---

<sup>70</sup> PIRES (2014).

minha intenção foi reconstruir experiências de mulheres na realização de filmes, organização de mostras e festivais, atividades de pesquisa, cursos de formação e crítica cinematográfica. Retomo a pergunta e os objetivos da investigação porque guiaram e foram construídos a partir da coleta, sistematização e análise dos dados. Também, a partir do referencial teórico sobre mulheres no cinema, história das mulheres e circuito de cinema. É este processo - informado pelo referencial teórico e em diálogo com a pesquisa de campo - que orientou escolhas, recortes, justaposições e análises ao longo do trabalho.

Para encontrar as *peessoas*, interlocutoras da pesquisa, a minha primeira busca se deu pelos documentos. No setor de documentação da *Cinemateca de Curitiba*, os recortes de notícias estão distribuídos em pastas temáticas organizadas pelo nome de quem ocupou, sobretudo, a prestigiosa função de direção cinematográfica, como é o caso de Berenice Mendes. A pasta de Berenice Mendes parece ter deixado de ser preenchida na década de 1990, talvez no mesmo ritmo que o jornal impresso perdeu espaço na cidade. Nesse primeiro momento, descobri ainda os nomes de Maria de Lourdes Rufalco, mais conhecida como Lu Rufalco; Fernanda Morini; Elizabeth, Ingrid e Rosane Wagner. Logo, aconteceram os primeiros contatos, por correios eletrônicos, mensagens em redes sociais e telefonemas, seguidos de encontros e algumas viagens, num processo também de reagendamentos e longos períodos de espera e negociação. Depois das entrevistas, alguns contatos se estenderam, permitindo-me expor eventuais dúvidas e compartilhar recentes descobertas, como fotografias ou recortes de notícias. Ainda, foram extensas as negociações sobre as condições de uso das transcrições. Entre 2 anos e 5 meses, foram 18 encontros com conversas gravadas, 20 pessoas entrevistadas, muitas horas de transcrição e meses à espera da revisão e autorização de uso por parte das interlocutoras, um procedimento próprio da história oral<sup>71</sup>.

Houve entrevistas que foram concedidas coletivamente, por escolha das pessoas envolvidas. Foi o caso de Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Wagner Jr., que concederam duas entrevistas em conjunto, e Berenice Mendes, que primeiro entrevistei com Gisele Mendes, e depois, com Lu Rufalco. Algumas entrevistas aconteceram nas casas das interlocutoras, outras, em espaços públicos da cidade. O tempo de realizar, transcrever e negociar desse processo foi, de modo geral, alongado

---

<sup>71</sup> MEIHY (2005).

e escorregadio, perfurado pelas contingências da vida e da pesquisa, com desencontros, prazos e uma pandemia no último ano da investigação. Por fim, a pesquisa pôde contar com a colaboração de muitas pessoas que tiveram disposição e disponibilidade para compartilhar suas histórias e seus arquivos, entre 2018 e 2020. Ao que tudo indica, não é natural que uma pesquisadora e desconhecida bata à porta perguntando sobre o passado e pedindo para ver caixas de antigos documentos e fotografias. Mas, ocasionalmente a porta foi aberta para uma conversa, na sala de visitas ou num café no centro da cidade.

Para a realização das entrevistas, apoiei-me nos estudos e procedimentos metodológicos de história oral, a partir de autoras e autores como Alberti (2003; 2004, 2008) e Meihy (2005), com quem compartilho o comprometimento político e posição epistemológica implicados nesta escolha. Compreendo que os procedimentos de entrevista da história oral foram mais adequados para essa pesquisa também pelo seu rigor ético e dimensão democrática, além da possibilidade de acessar "histórias dentro da história" (ALBERTI, 2008), estendendo a compreensão sobre a problemática proposta. Além disso, as narrativas me ofereceram informações que não estão disponíveis em documentos ou em outras fontes de pesquisa, com a "complementação de dados e impressões que escapam à documentação escrita" (MEIHY, 2005, p. 44). Além dos encontros e conversas, há dois outros momentos que destaco no processo das entrevistas: a elaboração do roteiro e a análise da transcrição.

O roteiro da entrevista foi enviado com antecedência às interlocutoras e definido a partir dos objetivos da investigação. Avaliando retrospectivamente, percebo que as entrevistas se iniciaram antes que minhas próprias questões em relação ao campo estivessem completamente delineadas, de modo que os primeiros encontros foram caracterizados também por uma certa amplitude na abordagem dos temas e das perguntas. Entendo esse processo como parte do modo como a investigação foi conduzida, considerando que o campo de pesquisa "não é apenas reservatório de dados, mas fonte de novas questões"<sup>72</sup>. Desse modo, os encontros e as aproximações me permitiram redefinir, eventualmente, adesões teóricas e metodológicas, reorganizando o roteiro de perguntas, a partir do contexto e trajetória de cada interlocutora, deixando espaço para questões abertas, que pudessem mobilizar

---

<sup>72</sup> DESLAURIERS e KÉRISIT (2014; p. 148).

histórias não registradas em outros documentos. A partir do campo da história oral, utilizo a abordagem temática, ou seja, minhas questões foram definidas e voltadas para as experiências das interlocutoras no cinema e, detalhes da história pessoal “interessam apenas na medida em que revelam aspectos úteis à informação temática central”<sup>73</sup>.

Borges (2008, p. 211), ao discorrer sobre biografia, sugere algumas estratégias de análise de dados que julgo relevantes, por exemplo, a necessidade "de pensar um indivíduo em sua trajetória, suas origens, sua personalidade e seu 'contexto'". Interessa-me também o debate da autora sobre como acessar e pensar os múltiplos fragmentos do passado de uma pessoa, a partir de documentos da escrita de si, como correspondências, entrevistas, fotografias, objetos pessoais, dentre outros. Para trabalhar com estes dados, Borges (2008), por exemplo, alerta para a diferença entre afirmações seguras, hipotéticas e intuições e a atenção necessária para não cair em um "psicologismo simplificador" ao interpretar e cruzar fontes. Com base em Alberti (2008), Gibbs (2009), Meihy (2005) e Borges (2008), elaborei um protocolo para análise das transcrições das entrevistas, dividido em duas colunas, uma para elementos de construção narrativa e outra para informações biográficas (

Quadro 1).

Quadro 1 - Quadro de elementos para análise e interpretação das entrevistas.

Construção narrativa	Informações biográficas
<ul style="list-style-type: none"> <li>• dispositivos argumentativos e persuasivos (explicações e/ou desculpas), dispositivos retóricos (alegoria, ironia, metáfora, elipse, metonímia)</li> <li>• linguagem emotiva</li> <li>• pausas e gestos</li> <li>• modos de narrar temporalidades, marcadores temporais</li> <li>• presença de subtramas narrativas (normalmente sustentam algum argumento)</li> <li>• gênero narrativo (a narrativa de restituição; o caos narrativo; a busca narrativa; de vidas públicas, épicas, trágicas, cômicas, múltiplas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• formação, relação com o cinema</li> <li>• sentido do trabalho</li> <li>• condições de trabalho</li> <li>• pessoas</li> <li>• ações, eventos e encontros</li> <li>• espaços e instituições</li> <li>• estilo de vida</li> <li>• ausências</li> <li>• sentido de geração ou pertencimento</li> <li>• desafios, dificuldades e constrangimentos</li> <li>• momentos decisivos</li> <li>• memória emblemática</li> <li>• nostalgia</li> </ul>

Fonte: Autoria própria (2019), com base em ALBERTI (2008), GIBBS (2009), MEIHY (2005) e BORGES (2008).

<sup>73</sup> (MEIHY; 2005, p. 163).

Cada uma dessas colunas apresenta uma série de elementos que serviram para construir um quadro analítico das entrevistas transcritas, permitindo o aprofundamento das análises, o cruzamento de dados e o contraste das experiências narradas. Sobretudo, esta estratégia orientou a construção narrativa dos capítulos da tese e o diálogo com o referencial teórico e metodológico. Além das duas colunas, pormenorizei temas e vocabulário recorrentes em cada entrevista, e minhas próprias dúvidas diante de alguma questão remanescente.

Há ainda pessoas que não foram entrevistadas, algumas sequer estão vivas, mas que são parte importante do mapeamento da investigação. É, por exemplo, o caso de Valêncio Xavier e Aramis Millarch, por exemplo, sobre os quais consultei teses, dissertações e livros, e que também aparecem nas narrações das interlocutoras e nos documentos consultados. Sobre estas pessoas, a partir dos materiais relacionados, busquei identificar alguns dos elementos narrativos e biográficos da tabela anterior, ainda que com muitas limitações.

Neste processo, também fui construindo fichas de perfil, com a intenção de produzir uma síntese biográfica, explicitando a relação da pessoa com a pesquisa e possíveis questões a serem exploradas. A ficha de perfil, embora apresente um conteúdo reduzido, é um modo conveniente de consultar com alguma agilidade as informações coletadas, sistematizadas e analisadas sobre cada pessoa. Na ficha de perfil estão as seguintes informações: nome da pessoa, variações nominiais nos documentos, apelido, data e local de nascimento, ocupação, cidade em que habita, contato, relação com a pesquisa, principais atividades no circuito de cinema, breve perfil biográfico, principais fontes consultadas, observações gerais e pendências. Desse modo, os documentos gerados pelas entrevistas incluem: o roteiro de perguntas, a gravação em áudio da conversa, a transcrição, a transcrição revisada pela interlocutora, o termo de autorização de uso da entrevista, a análise da entrevista, e a ficha de perfil.

Para encontrar *espaços, materialidades, saberes e sociabilidades* no circuito de cinema, identifiquei eventos e práticas presentes nas narrativas e documentos: debates, conferências, seminários, cursos, mostras, festivais, reuniões, encontros informais, produções de filmes. Onde essas atividades aconteciam? Como aconteciam? Quem participava? Aos poucos, fui mapeando os lugares e seus endereços, as práticas, as pessoas e os recursos materiais envolvidos. Parte desse

mapeamento pode ser consultado em duas ferramentas, um mapa, construído a partir do *Google Maps*<sup>74</sup>, e uma linha do tempo, disponível nos apêndices e também em uma versão online, construída a partir de uma ferramenta chamada *Timeline - Knight Lab*<sup>75</sup>. O mapa e a linha do tempo foram ferramentas importantes na sistematização dos dados, e orientaram a compreensão dos espaços e tempos envolvidos na pesquisa, ainda que com muitos limites. Ao justapor os elementos que compõem mapa e linha do tempo, constituídos por informações textuais e imagéticas, encontrei relações possíveis para compor as descrições e análises estabelecidas no decorrer deste documento.

No mapa da pesquisa estão também os quatro acervos públicos físicos consultados entre 2018 e 2019, todos situados em Curitiba, nos bairros São Francisco (*Cinemateca de Curitiba e Casa da Memória*), Rebouças (*Arquivo Geral UTFPR*) e Centro (*Biblioteca Pública do Paraná*). Pude acessar ainda os acervos institucionais e privados, dos Irmãos Wagner, da *Realiza Vídeos*, da *Documenta Produções Cinematográficas* e da *Maquina Produções Arte Cinematográficas*. Também foi presencialmente que acessei alguns acervos pessoais<sup>76</sup> - geralmente caixas e pastas com fotografias e recortes de notícias - que eventualmente tive a oportunidade de coletar na ocasião da entrevista. Esses documentos - coletados em acervos públicos, privados ou pessoais - foram quase todos digitalizados, registrados pela câmera do meu telefone celular. Também foram muitos os documentos que recebi por e-mail ou pelas redes sociais, como parte do acervo de algumas pessoas, documentos que elas mesmas escanearam ou fotografaram. Todos esses documentos - coletados em acervos públicos, privados ou pessoais - foram quase todos digitalizados, registrados pela câmera do meu telefone celular.

Há também os acervos digitais, que consultei a partir de páginas virtuais de instituições públicas ou privadas, e que coletei a partir de links e prints de tela: Acervo Digital - Folha de S. Paulo, Acervo O Globo, Acervo Online do Museu Paranaense,

---

<sup>74</sup> Serviço de pesquisa e visualização de mapas da empresa estadunidense *Google*. O mapa elaborado está disponível em: <https://bit.ly/no-circuito-de-cinema-de-curitiba>.

<sup>75</sup> *Timeline - Knight Lab* é uma ferramenta de código aberto desenvolvida pelo *Knight Lab*, um laboratório da universidade estadunidense *Northwestern University*. A linha do tempo está disponível em: <https://anafranca.com.br/timeline/mulheres-do-cinema/>. Uma versão da linha do tempo se encontra na seção de apêndices.

<sup>76</sup> Oito foram os acervos pessoais, dos Irmãos Wagner, Dirce Thomaz, Elisabeth Karam, Fernando Severo, Heloísa Passos, Josina Melo, Solange Stecz e Vilma Nogueira, constituídos sobretudo por fotografias e fragmentos de revistas e jornais.

Aramis Millarch Tablóide Digital, Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira e Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital. Dentre os documentos coletados - em acervos físicos ou digitais - estão fotografias, filmes, vídeos, materiais institucionais, impressos efêmeros, currículos profissionais e textos jornalísticos, como críticas, reportagens, colunas, artigos e notas. A identificação, categorização e nomeação desses materiais foi fundamental para localizá-los posteriormente e para executar a codificação temática, processo sobre o qual escrevo mais adiante.

Se, por um lado, não faço análise de imagens filmicas nesta pesquisa, por outro, os filmes e as fichas filmográficas foram muito importantes. Nelas estão sinopse, equipe e caracterizações técnicas, pistas sobre pessoas, espaços e materialidades envolvidas nas produções. No caso das fichas, no entanto, algumas fichas precisaram ser construídas ou atualizadas, em geral, encontrei erros ou informações incompletas. Fichas técnicas foram localizadas, sobretudo, na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca de Curitiba e eventualmente, também aparecem nos jornais ou nos acervos pessoais das interlocutoras. Logo, foi cotejando informações de entrevistas e documentos que pude elaborar um conjunto de fichas filmográficas dos filmes relacionados à pesquisa e, além das categorias existentes - título do filme, material original, data e local de produção, sinopse, gênero e equipe-, acrescentei informações que me permitiram identificar rastros da circulação dessas produções, como mostras e festivais. As fichas filmográficas construídas estão nos apêndices deste documento, com a expectativa de que possam orientar a atualização das fichas técnicas existentes nos acervos consultados e, sobretudo, apoiar futuras investigações. Acessei muitos filmes em DVDs, a partir de acervos pessoais das interlocutoras, e também por plataformas digitais de compartilhamento de vídeos <sup>77</sup>.

No decorrer da investigação, foram realizados registros em diários e notas de campo, desde a fase exploratória, passando pelas consultas aos acervos, entrevistas, contatos telefônicos, dentre outros eventos relacionados à pesquisa. Estas anotações também permitiram formular perguntas e delinear o universo da investigação. Segundo Laperrière (2014b, p. 414), pelo diário de campo é possível ainda avaliar “reações pessoais ao campo de pesquisa e as consequências de suas interações com os sujeitos”. Aos diários de campo também foram incorporadas descrições das

---

<sup>77</sup> O projeto *Paranaflix*, por exemplo, é uma plataforma colaborativa que reúne filmes produzidos em todo o Paraná.

condições em que ocorrem as entrevistas, pois "o que foi lembrado, como foi narrado, em que circunstância foi evocado o fato: tudo isso integra a narrativa" (MEIHY, 2005, p. 61). Meihy (2005) encoraja ainda incluir em cadernos de campo dificuldades, incidentes e estágios para chegar à pessoa entrevistada, além de reflexões teóricas. Estas anotações permitem manter diálogo com o projeto inicial, com as adesões teóricas e metodológicas, apontando para questões a serem reconsideradas no percurso.

Para a sistematização dos documentos, as características gerais de cada um (tipologia, fonte, data, localização, título ou temas associados) nortearam a nomeação dos muitos arquivos digitais, facilitando o manejo dos materiais. Assim, são muitos os modos de me referir aos arquivos e documentos que fazem parte da pesquisa. Além dos documentos já descritos, fiz fichamentos de textos, tabelas, planilhas e murais. Todos esses materiais - quase sempre digitalizados e indexados conforme os critérios estabelecidos para organização - formam o que entendo por arquivo da pesquisa, nos termos de Mills (2009).

Explico então como me orientei pelo arquivo e seu emaranhado de documentos, localizados, em grande medida, entre um aplicativo de notas, pastas do computador e algumas caixas com pastas e papéis, acomodadas pelo meu escritório. É nos objetivos da pesquisa que estão as palavras que mediarão a lida com os documentos: *pessoas, espaços, materialidades, saberes, práticas e sociabilidades*. Cabe destacar que essa estratificação serve para orientar a análise e a interpretação dos dados empíricos. Contudo não se trata de um modelo prescritivo, visto que nos documentos e experiências narradas não há divisão concreta entre *pessoas, espaços, materialidades, saberes, práticas e sociabilidades*.

As fichas de perfil foram construídas a partir de entrevistas, currículos e outros documentos, informando não apenas sobre quem compõem a rede de interlocutoras, mas também sobre outras *pessoas*, que eventualmente participaram do contexto investigado. Informações sobre *pessoas* também aparecem nos mais variados materiais, desde documentos institucionais e jornalísticos até os créditos finais de um filme, com informações da equipe técnica, agradecimentos e vínculos institucionais. Nas fichas fílmicas estão *espaços* por onde os filmes circularam, como mostras em cinematecas e cineclubes ou premiações em festivais, ou seja, *práticas* de exibição e circulação. Há também *espaços* onde os filmes foram feitos, como a Rua das Flores, o Cemitério Abranches ou uma fábrica desocupada no bairro Guaíra. Há outros

*espaços*, onde os filmes foram editados, como o *Museu da Imagem e do Som* em Curitiba, ou uma sala na *Boca do Lixo*, em São Paulo. *Práticas* mediadas por *materialidades* e *saberes*, são narradas tanto nas entrevistas, quanto no restante da documentação. Por exemplo, dentre as estratégias para fazer filmes estão, eventualmente, descrições sobre equipamentos, câmeras, moviolas, rolos de negativo, projetores, cenários, figurinos, roteiros, planilhas, enfim, *materialidades* para que filmes pudessem ser feitos e projetados. São muitos os cursos de cinema, pistas sobre como *saberes* se constituíam e circulavam. Aliás, não só os cursos de cinema constituíram *espaços* formativos, mas muitas vezes a realização de um curta-metragem tinha o sentido de aprendizado, de aprender fazendo, para quem sabe um dia se tornar cineasta. Já o café do *Hotel Iguaçu* e a *Confeitaria Shaffer* eram *espaços* onde se estreitavam laços afetivos, onde filmes se misturavam com café, e os papos de cinema com os papos da vida. Mesmo a *Cinemateca do Museu Guido Viaro* ou as sessões especiais da meia-noite no *Cine Astor*, eram pontos para encontros afetivos, de *sociabilidade*.

Para análise dos materiais, também me apoiei na codificação temática, um dos instrumentos analíticos que propiciou o cruzamento e o cotejamento de dados levantados na pesquisa bibliográfica, documental e de campo. A codificação define sobre o que se tratam os dados em análise, "é uma forma de indexar ou categorizar o texto para estabelecer uma estrutura de ideias temáticas em relação a ele"<sup>78</sup>, permitindo um exame estruturado e sistemático. O sistema de pastas e fichas, sobretudo digital, concentrou praticamente informações sobre todos os documentos coletados e/ou gerados pela pesquisa, facilitando a identificação, a localização, a análise e o cotejamento dos dados. A codificação foi, portanto, uma estratégia de análise útil, permitindo também o reconhecimento de conceitos que estruturam a investigação e o estabelecimento de linhas narrativas que cruzam dados, conceitos e categorias. Na codificação temática, além dos termos que estão nos objetivos da pesquisa - *pessoas, espaços, materialidades, saberes, práticas e sociabilidades* -, foram incluídos temas como *mulheres no cinema, história das mulheres, história do cinema e circuito cultural*, e emergiram tantos outros, como *censura, ditadura, cineclubismo, vídeo, superoito e cinejornal*, integrando referencial teórico, documentos e narrativas biográficas.

---

<sup>78</sup> GIBBS (2009, p.60).

Uma das estratégias para a codificação temática foi montar pastas digitais, nomeadas a partir de pessoas, eventos, espaços e temas. Em cada pasta fui listando, e anexando quando possível, os materiais relacionados. Assim, pude avaliar a quantidade de documentos levantados para cada pasta, e identificar cruzamentos, recorrências, oposições, contradições e contrastes.

Entendo que todos os documentos construídos no percurso da pesquisa constituem registros de processos, um conjunto que foi frequentemente consultado, abastecido e reconfigurado, o arquivo da pesquisa, como define Mills (2009)<sup>79</sup>. O autor (MILLS, 2009) explica que é preciso rearranjar este arquivo com frequência, para que surjam também conexões não previstas, e o cultivo da imaginação sociológica, combinando postura lúdica, flexibilidade e rigor analítico.

Para a redação do relatório final, apoiei-me nas estratégias de transparência na redação sugeridas por Deslauriers e Kérisit (2014), a saber: explicitação dos procedimentos de coleta e análise de dados; uso de dados para documentar construções teóricas; documentação de decisões tomadas a partir do campo e preservação do caráter confidencial das informações. Ao longo do processo da pesquisa, publiquei artigos<sup>80</sup>. Estas publicações permitiram que eu me aproximasse do argumento e dos campos teóricos da tese, tateando o terreno da pesquisa de campo e estabelecendo diálogos com orientador, pareceristas, leitoras e leitores, com considerações que também apoiaram a redação do documento final. Estes textos foram igualmente importantes para me comunicar com as próprias interlocutoras da pesquisa, apresentando resultados preliminares da investigação, e mobilizando, a partir da leitura, outras histórias e documentos.

Também publiquei textos sobre outros temas<sup>81</sup>, que não possuem relação temática com a pesquisa, mas que permitiram exercitar o compromisso com a escrita. Escrevi a tese com o desejo de que pudesse ser lida por um grupo amplo de pessoas, de outras disciplinas e áreas de estudo ou, ainda, apenas curiosas e interessadas pelas temáticas que apresento, em acordo com a sugestão de Becker (2015).

---

<sup>79</sup> O autor sugere como estratégia de conhecimento e investigação a composição de um arquivo formado por diários, tomadas de notas, excertos de livros, esboços de projetos e análises preliminares (MILLS, 2009). Esta prática serve para manter constante o exercício de escrita e reflexão, além de estimular a expansão de categorias.

<sup>80</sup> FRANÇA e CORRÊA (2020a); FRANÇA e CORRÊA (2020b); FRANÇA e CORRÊA (2020c).

<sup>81</sup> FRANÇA (2019); FRANÇA (2020).

Fichamentos, transcrições, fichas de análise, diários e notas de campo são também procedimentos nos quais pesquisar se mistura com escrever, e ao mesmo tempo em que os dados são coletados e sistematizados, análises importantes começam a ser produzidas. Finalmente, descrevo o conteúdo dos próximos capítulos.

No capítulo 2, *Uma Cinemateca no circuito*, apresento aspectos da conjuntura política e cultural da fundação da *Cinemateca do Museu Guido Viaro*<sup>82</sup>. O museu ganharia uma cinemateca. Mas esta iniciativa fazia parte de um contexto amplo de intervenções na cidade. Além da série de reformas urbanas que ocorriam em Curitiba e do projeto político cultural do período, é possível reconhecer que, antes da fundação da *Cinemateca*, já haviam espaços alternativos para exibição de filmes ausentes no circuito comercial da cidade e um certo interesse por esse tipo de cinema, manifestado principalmente nas práticas cineclubistas e nos cadernos culturais dos jornais em circulação. Pretendo nesta seção discorrer sobre ambos aspectos - as políticas culturais e as iniciativas cinematográficas - que se relacionam com a inauguração desse espaço que ocupa centralidade em muitas das narrativas que construí com a colaboração das interlocutoras: a *Cinemateca do Museu Guido Viaro*, inaugurada em 1975.

No capítulo 3, *Encontros*, narro os encontros em torno do cinema que propiciaram às interlocutoras da pesquisa acesso à espaços e eventos, pelos quais foi possível acessar o circuito cinematográfico de Curitiba e, em alguns momentos, do Brasil. Além da realização de filmes, estão práticas de pesquisa, associação, organização de cursos e crítica cinematográfica. São atividades que costumam receber menor atenção na historiografia do cinema<sup>83</sup>, mas que também sustentam a cadeia de produção e circulação de filmes. Em alguma medida, narro também o meu encontro com essas mulheres, suas histórias e arquivos pessoais, como modo de explicitar as circunstâncias da investigação e da relação construída com as interlocutoras. Este capítulo tem centralidade neste documento, e nele reside o argumento medular da tese, a saber, é preciso deslocar objetos e métodos de investigação para reconhecer a experiência de mulheres no cinema, considerando

---

<sup>82</sup> Nesta pesquisa, optei por me referir à *Cinemateca de Curitiba* por este, que é o seu nome atual, mas também por *Cinemateca do Museu Guido Viaro* ou simplesmente *Cinemateca*, dependendo do contexto em que aparece.

<sup>83</sup> SCHVARZMAN (2017a).

uma variedade de práticas, documentos e narrativas. A partir desse deslocamento, no qual a noção de circuito<sup>84</sup> se faz congruente, é possível reconhecer que fazer cinema extrapola a feitura de filmes e inclui muitas outras práticas.

No capítulo 4, *Percursos*, apresento modos pelos quais, depois de experiências iniciáticas, algumas dessas mulheres seguiram ocupando e construindo pontos no circuito de cinema, realizando filmes, organizando projeções, participando de festivais e mostras do Brasil e, às vezes, do mundo. O argumento desta seção é que foi preciso que condições objetivas - pessoas, políticas, materialidades - estivessem disponíveis no campo de possibilidades<sup>85</sup> dessas mulheres para que elas pudessem ocupar e constituir lugares no circuito de cinema da cidade, num processo de acionamento de *táticas*<sup>86</sup> e negociações, sempre contingenciado pelas circunstâncias da vida e do país.

O objetivo do capítulo 5, *Desvios*, é apresentar modos pelos quais experiências de desvios, fracassos e rupturas também constituíram as trajetórias de trabalho dessas mulheres. Meu argumento é de que suas experiências no cinema são híbridas, não lineares, com distanciamentos e impermanências, e permitem acessar, não apenas histórias de mulheres, mas outras histórias de cinema, a serem mapeadas e constituídas na disciplina, importantes para a compreensão do campo cinematográfico brasileiro. Sobretudo, entendo que os desvios constituem possibilidades de trajetos pelo circuito de cinema e, portanto, é importante narrá-los também.

No capítulo das considerações finais - *Mulheres, nos avessos das imagens* - retomo os objetivos e o problema de pesquisa, discutindo sobre a investigação, suas lacunas e possíveis desdobramentos. Articulo histórias de mulheres no cinema em Curitiba com os eixos conceituais da pesquisa, tensionando os sentidos e as condições que propiciaram às interlocutoras acessos e interdições ao circuito de cinema da cidade.

---

<sup>84</sup> MAGNANI (2005, 2014).

<sup>85</sup> VELHO (1994).

<sup>86</sup> Certeau (1998, pp. 97-102) identifica como tática ações que operam no registro da imprevisibilidade e do improviso, uma vez que a tática “joga com o terreno que lhe é imposto” ou “no campo controlado pelo inimigo”, como explica o autor. Por outro lado, a estratégia parte de uma estrutura pré-determinada, a partir de uma posição de poder, “gesto da modernidade científica, política ou militar”. Entendo que, nas experiências narradas nesta investigação, estas categorias se apresentam de modo interdependente e ambivalente, e táticas, a depender das circunstâncias, assumem traços estratégicos.

A estrutura da tese, a ordem dos capítulos e subcapítulos, além de dialogar com o problema e os objetivos da investigação, foi organizada a partir de temas e eventos que reconheci no decorrer da pesquisa de campo, a partir dos documentos e das narrativas biográficas que tive à disposição. São muitas as interlocutoras e é volumosa a documentação. Há experiências temporalmente distantes, assim como há as que ocorreram simultaneamente, há pessoas que trabalharam juntas por uma vida inteira, e outras que se cruzaram vez ou outra, há pessoas que aparecem em todos os capítulos, e outras que somente uma vez. Portanto, a dimensão coletiva e múltipla do fazer cinematográfico, o tempo subjetivo, a duração das experiências, e os contrastes entre elas também constituem minhas escolhas narrativas e a extensão de cada uma das seções, ainda que eu não tenha abandonado por completo uma ordem cronológica.

Em diálogo com Bosi (1994), Pereira (2019) e Rago (2013), escolhi construir capítulos a partir de fragmentos biográficos, justapondo experiências de diferentes pessoas, que variam também em escala, mas que se aproximam pela temática e pelo objetivo de cada seção. Nas notas de rodapé constam, sobretudo, referências, notas fílmicas e biográficas. Contudo, algumas pessoas citadas não possuem nota biográfica, nem sempre foi possível identificá-las.

Assumo, por fim, que este processo resultou de uma seleção e interpretação de fatos e conceitos, construídos técnica e teoricamente, sem a intenção de corresponder à realidade em sua totalidade (PIRES, 2014). Há um grau considerável de arbitrariedade nas seleções, cortes e sínteses produzidas, no modo como escolhi narrar pessoas, espaços e eventos, e nos critérios, temas e conteúdos estabelecidos como norteadores<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Nos apêndices estão os quadros metodológicos que resumem as estratégias para cada uma das etapas propostas no percurso metodológico: revisão bibliográfica, pesquisa documental, entrevistas, sistematização, análise e redação do documento final.

## 2 UMA CINEMATECA NO CIRCUITO

Na mesma semana em que era inaugurada uma cinemateca no *Museu Guido Viaro*, estava programada a exibição de *Príncipe Igor*<sup>88</sup> e *Rei Lear*<sup>89</sup>, no auditório do *Clube Curitibano*, em razão da *Semana do Cinema Russo*<sup>90</sup>. O Museu ganharia uma *Cinemateca*<sup>91</sup>. Mas esta iniciativa fazia parte de um contexto amplo de atividades e intervenções. Discorro nesta seção sobre dois aspectos - as políticas culturais e as iniciativas cinematográficas - ambos relacionados com a inauguração desse espaço que ocupa centralidade em muitos dos documentos e narrativas da pesquisa: a *Cinemateca do Museu Guido Viaro*.

### 2.1 POLÍTICA CULTURAL NA REFORMA URBANA

Curitiba chegava à década de 1970 com cerca de 600 mil habitantes. Quase o dobro do número de pessoas levantado no censo de 1960<sup>92</sup>. É um período em que a ideia de modernidade urbana, segundo as diretrizes municipais, estaria marcada pela implementação de equipamentos urbanos<sup>93</sup>, uma proposta contida no *Plano Diretor* elaborado para a cidade anos antes, com aprovação na câmara municipal em 1966 e início da implementação em 1971<sup>94</sup>.

Um ano antes da inauguração da *Cinemateca*, em 1974, o prefeito Jaime Lerner<sup>95</sup>, filiado à ARENA, a *Aliança Renovadora Nacional*, encerrava o primeiro de três mandatos como prefeito da cidade. "Lerner", como ficou conhecido, também

---

<sup>88</sup> PRÍNCIPE IGOR. Direção: Roman Tikhomirov. USSR: Lenfilm, 1969. (115 min.).

<sup>89</sup> REI LEAR. Direção: Peter Brook. Reino Unido: Columbia Pictures, 1971. (137 min.).

<sup>90</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (13/04/1975).

<sup>91</sup> O conceito de cinemateca surge com as primeiras iniciativas de arquivos e coleções de filmes, conforme explica Júnior (2007). Segundo o autor, a defesa do cinema como uma expressão artística e a inauguração da crítica cinematográfica – a partir de cineclubes na França e na Rússia durante a década de 1920 -, desempenharam um papel importante na origem das cinematecas (JÚNIOR, 2007). Segundo Júnior (2007, p. 28), desde o seu surgimento, entendia-se que uma cinemateca estaria comprometida com a preservação de materiais fílmicos e não fílmicos, constituindo-se não apenas como um arquivo, mas também como museu e escola, "onde o cinema fosse objeto de interesse e de debate".

<sup>92</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Censo Demográfico 1960 e 1970.

<sup>93</sup> OLIVEIRA (2000).

<sup>94</sup> OLIVEIRA (2000); SILVEIRA (2016); IPPUC (1966).

<sup>95</sup> Jaime Lerner é político e urbanista, foi prefeito de Curitiba em três ocasiões, 1971-1975, 1979-1984 e 1989-1993, governador do estado do Paraná duas vezes, 1995-1999 e 1999-2003 (Curitiba, PR, 1937).

ocuparia o cargo entre 1979 e 1982, e depois, entre 1988 e 1992. Sob a primeira gestão de Lerner, numa data escolhida não ao acaso, o aniversário da cidade, em 29 de março de 1973, foi criado a *Fundação Cultural de Curitiba*, um órgão municipal dedicado às políticas culturais e ao qual a *Cinemateca* esteve vinculada desde o início. Entre 1975 e 1979, o engenheiro Saul Raiz<sup>96</sup> seria prefeito, e tanto ele quanto Lerner estiveram "profundamente identificados com o propósito de implantar o Plano Diretor idealizado pelo IPPUC"<sup>97</sup>, o *Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba*. Na primeira gestão de Lerner e à continuidade, no mandato de Saul Raiz, foram realizadas etapas basilares do plano de reforma urbana da cidade. Por exemplo, a construção de eixos estruturais do sistema trinário de vias<sup>98</sup>, da rede de ônibus expressos e a criação da *Cidade Industrial de Curitiba (CIC)*, na região metropolitana<sup>99</sup>. No centro, foi implementado o projeto de pedestrianização e criado o setor histórico, além de parques e áreas verdes<sup>100</sup>.

Desse modo, a *Cinemateca* fazia parte de um conjunto de ações municipais. Era parte do projeto de "animação cultural" que integrava a reforma urbana e que incorporou, em alguma medida, uma ambição "típica dos modernistas", na opinião de Oliveira (2000, p. 56), caracterizada pela busca por uma cidade mais "humana" e "uma nova postura do cidadão frente à sua cidade"<sup>101</sup>. Para alcançar tais objetivos, uma das estratégias do grupo de gestores foi justamente oportunizar alternativas de lazer cultural na cidade<sup>102</sup>, com ações nas áreas de "teatro, música e artes visuais, além de bibliotecas, parques e as famosas áreas pedestrianizadas", como explica Silveira (2016, p. 41).

Mas que política cultural era essa, afinal? Ao cotejar documentos que apresentam as competências definidas em 1966 para o *Conselho Federal da Cultura (CFC)*<sup>103</sup>, e as que fundamentaram a criação da *Fundação Cultural de Curitiba*<sup>104</sup> em 1973, Silveira (2016, p. 153) aponta para "o alinhamento dos gestores locais com as

---

<sup>96</sup> Saul Raiz foi engenheiro e político, prefeito de Curitiba entre 1975 e 1979 (Curitiba, PR, 1930).

<sup>97</sup> SILVEIRA (2016, p. 141).

<sup>98</sup> O sistema trinário é constituído por uma via central, com canaleta exclusiva para circulação de ônibus, circundado por duas vias estruturais paralelas e com sentido único, para circulação de veículos privados.

<sup>99</sup> OLIVEIRA (2000).

<sup>100</sup> OLIVEIRA (2000).

<sup>101</sup> OLIVEIRA (2000, p. 56).

<sup>102</sup> OLIVEIRA (2000).

<sup>103</sup> Decreto-Lei n. 74, de 21 de novembro de 1966, Art. 2o.

<sup>104</sup> Lei n. 4.545, de 5 de janeiro de 1973, Art. 2o.

propostas programáticas elaboradas pelo governo federal", em um período agudo da ditadura militar. Para destacar o ponto paradoxal dessa relação, Silveira (2016, p. 87) elabora as seguintes perguntas:

[...] como uma prefeitura, alinhada ao governo central no momento mais brutal da ditadura militar brasileira, correspondente ao período do general Emilio Garrastazu Médici no poder, entre os anos de 1969 e 1974, se lança, numa iniciativa sem precedentes, a criar um circuito cultural para a cidade de Curitiba, levando em conta justamente o tecido social fraturado pela ditadura? Como assentar esse "forte cimento social", se considerarmos que os focos de resistência se localizam, sobretudo, entre o público consumidor do cinema, da música e do teatro de vanguarda, ligados, com frequência, aos movimentos de oposição ao regime militar?<sup>105</sup>

A partir de eventos relacionados ao *Centro de Criatividade de Curitiba* - fundado em 1973, à *Mostra Anual de Gravura* de 1978 e ao *1o Encontro Nacional dos Críticos de Artes* de 1980, Silveira (2016) apresenta o quanto a postura da *Prefeitura Municipal de Curitiba* frente às políticas culturais, e a sua relação com o *Governo Federal* é marcada por conformações e ambiguidades, com o abafamento de tensões e conflitos, mediada pelo constante desejo de que Curitiba fosse percebida como uma cidade apaziguada, moderna, de vanguarda. No entanto, esse projeto modernizador e reformista marcaria também o aprofundamento de práticas conservadoras, excludentes e discriminatórias. É notável, por exemplo, "uma celebração dos valores dos imigrantes alemães, poloneses e italianos, sobretudo, que ascenderam às classes médias e ganharam espaço, naquele momento, entre as elites dirigentes"<sup>106</sup>. Uma ação deliberada que, segundo Oliveira (2000, p. 56), colaborou para sustentar o discurso de uma cidade "europeia", de "primeiro mundo". Carvalho (2018, p. 106), ao investigar a programação da primeira década da *Cinemateca do Museu Guido Viaro*, entre 1975 e 1985, identificou que os filmes mais exibidos no período tinham procedência da Alemanha e da França, seguidos por produções da Polônia e da Suíça, o que a autora reconhece por "ecos do discurso oficial sobre a cidade de Curitiba", que privilegiava, como apontado por Oliveira (2000), práticas e produções culturais específicas.

Além disso, Silveira (2016) demonstra que foi incorporado aos discursos oficiais uma ideia de que antes da gestão de Lerner, o campo cultural da cidade estava

---

<sup>105</sup> SILVEIRA (2016, p. 87).

<sup>106</sup> SILVEIRA (2016, p. 370).

ausente. Ignoravam-se assim espaços que desde o século XIX comportaram práticas culturais, de lazer e sociabilidade, a saber, "associações operárias, étnicas ou religiosas, agremiações estudantis, clubes esportivos, sociedades dançantes, circos, parques de diversão, campos de futebol, bares, cinemas e bibliotecas"<sup>107</sup>.

Embora muito celebrada, Oliveira (2000, p. 15) considera que os méritos da reforma urbana realizada em Curitiba não são de ordem urbanística, mas de natureza política, parte de um processo que conseguiu projetar "uma imagem extremamente positiva da sua gestão urbana". No entanto, ao passo que as reformas eram promovidas como o caminho para uma cidade "moderna" e "humana", um contingente expressivo da população seguia vivendo em condições de extrema pobreza, em favelas na Vila Guaíra, Santa Quitéria, Guabirota e Capanema ou em cortiços no centro da cidade<sup>108</sup>, desprovidas de condições mínimas de saneamento e salubridade<sup>109</sup>. São tensões e disparidades que me levam a formular duas perguntas: Quem poderia, afinal, usufruir do circuito cultural de Curitiba? E qual o lugar da *Cinemateca* no projeto político da reforma urbana? São questões às quais me mantive atenta, e que atravessam a construção dos próximos capítulos. Havia, afinal, circunstâncias e condições para que algumas pessoas pudessem acessar a *Cinemateca*, e ali, envolver-se com práticas cinematográficas.

Nesta investigação, a *Cinemateca* é narrada por muitas pessoas como um ponto medular do circuito de cinema de Curitiba do final dos anos 1970. Espaço de encontros e descobertas, experiências e sentidos sobre os quais me detenho nos capítulos seguintes. Ao avaliar essas narrativas, entendo que houve usos plurais das condições materiais e institucionais oferecidas pela *Cinemateca* e, talvez, usos não previstos pelo projeto político da cidade. O projeto *Criança e Cinema de Animação*<sup>110</sup>, por exemplo, transcorrido entre 1976 e 1983, estendeu o espaço ocupado pela *Cinemateca* no centro da cidade a escolas públicas periféricas, com cursos de animação em Super-8.

Em documentos e entrevistas, encontrei iniciativas de projeção de filmes paranaenses e brasileiros, filmes de mulheres, de cineastas negros ou voltados para

---

<sup>107</sup> TAVARES (2005, p. 7).

<sup>108</sup> SILVEIRA (2016).

<sup>109</sup> SILVEIRA (2016, p. 78).

<sup>110</sup> STECZ (2015).

questões indígenas. Apesar das limitações dessas abordagens, foram temas importantes, eventualmente incorporados às práticas da instituição. Às escondidas, houve até mesmo exibição de filmes proibidos pela censura<sup>111</sup>. Ao jornal *Correio de Notícias*, em 1987, Valêncio Xavier, fundador e primeiro diretor da *Cinemateca*, declarou o seguinte:

A grande verdade é que a Cinemateca, além de passar filmes, foi um espaço onde se falavam e discutiam coisas que não eram possíveis discutir em outros lugares, lá nunca houve qualquer tipo de censura [...] Constantemente nós tínhamos que driblar a censura. Um dia quando eu passei o filme de Lauro Escorel 'Libertários', a Polícia Federal descobriu e apareceu para levar o filme. Eu consegui escondê-lo, mas eles me levaram e eu fiquei quase seis horas prestando declarações, mas foi só isso.<sup>112</sup>

As ações repressivas da ditadura seriam também tema de um documentário de Valêncio Xavier de 1995, *Os onze de Curitiba, todos nós*<sup>113</sup>, realizado a partir de entrevistas com professores e professoras vítimas da *Operação Pequeno Príncipe*. Em 1978, essas pessoas foram sistematicamente vigiadas, ameaçadas e aprisionadas pelos órgãos repressores de Curitiba, um conjunto de ações "que visava a interdição de duas pré-escolas – Oficina e Oca – acusadas de doutrinar crianças de 1 a 6 anos de idade dentro de princípios marxistas e de servirem de fachada para atividades conspiratórias contra o governo."<sup>114</sup>

Nos trabalhos de Silveira (2016) e Oliveira (2000), não encontrei indicativos de que a *Cinemateca* tenha sido um eixo central no projeto de reformas urbanas de Curitiba ou do projeto de construção do setor histórico da cidade<sup>115</sup>, mas, certamente uma cinemateca não era uma iniciativa corriqueira. Aliás, a *Cinemateca do Museu Guido Viaro* foi a terceira a ser inaugurada no Brasil. Duas décadas antes, em 1955, havia sido fundada a segunda, a *Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM)*, também vinculada a um museu, no Rio de Janeiro. E a primeira foi a *Cinemateca Brasileira*, instalada em 1946 em São Paulo.

Entendo ainda que, pelo caráter oneroso das técnicas e das materialidades cinematográficas - com câmeras; projetores; gravadores de som; aparelhos de iluminação; rolos de negativo; materiais para edição e revelação; técnicas e

<sup>111</sup> Fernando Severo, entrevista (24/10/2020); CORREIO DE NOTÍCIAS (08/1987).

<sup>112</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (08/1987).

<sup>113</sup> OS ONZE DE CURITIBA, TODOS NÓS. Direção: Valêncio Xavier. Brasil: 1995.

<sup>114</sup> ABREU (2015, p. 15).

<sup>115</sup> PETERLINI (2012).

ferramentas de armazenamento, recuperação e preservação de películas, cartazes e outros materiais - a *Cinemateca* foi uma iniciativa custosa e logo, indispensável à formação de muitas pessoas nas áreas de produção, projeção, pesquisa e crítica de cinema, com a constituição de um acervo filmico e de equipamentos de cinema precioso para a história do país.

Mas, antes de detalhar o espaço concedido ao cinema no projeto de modernização da cidade, discorro sobre algumas práticas de exibição e de crítica de cinema anteriores à *Cinemateca*, e que eventualmente, continuaram a existir depois da sua fundação. São indícios de que os filmes tidos como "artísticos" - com os quais a instituição viria a se ocupar - já vinham se fazendo presentes em Curitiba, o que não apenas sugere que a cidade não era uma tábula rasa no assunto, como também aponta para uma rede de pessoas, circunstâncias, demandas e práticas que colaboraram para que uma cinemateca fosse instalada na cidade.

## 2.2 MUITOS CLUBES DE CINEMA E ALGUNS FESTIVAIS DE SUPEROITO

Um cineclubes é definido por alguns critérios. Deve, por exemplo, "estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema e da produção audiovisual como um todo"<sup>116</sup>. O primeiro cineclubes de que se tem registro no Brasil é de 1928, funcionou no Rio de Janeiro, chamava-se *Chaplin Club*, e "pautou a sua atuação em defesa dos ideais estéticos dos seus sócios"<sup>117</sup>, exibindo filmes do cinema silencioso e em preto e branco, também o filme brasileiro experimental *Limite*<sup>118</sup>, de Mario Peixoto<sup>119</sup>.

Na capital paranaense, a primeira iniciativa cineclubista de que se tem registro foi o *Clube de Cinema de Curitiba*, fundado em 1948 pelo jornalista Armando Ribeiro Pinto<sup>120</sup>, com a publicação do estatuto completo em jornais e revistas da cidade<sup>121</sup>. O

---

<sup>116</sup> RAMOS e MIRANDA (2000, p. 164).

<sup>117</sup> RAMOS e MIRANDA (2000, p. 164).

<sup>118</sup> LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Brasil: Cinédia, 1931. (120 min.).

<sup>119</sup> Mario Peixoto foi cineasta, escritor e roteirista (Rio de Janeiro, RJ, 1908 - 1992).

<sup>120</sup> Armando Ribeiro Pinto foi jornalista, crítico e teórico de cinema no Paraná (Paranaguá, PR, 1921, - Curitiba, PR, 1999).

<sup>121</sup> REVISTA JOAQUIM n. 20 (10/1948); O DIA (17/08/1948); DIÁRIO DA TARDE (19/08/1948); SANTOS (2005).

ano de 1948, aliás, foi significativo e de "inédita efervescência"<sup>122</sup> para o cineclubismo brasileiro, com a fundação do *Clube de Cinema de Porto Alegre*<sup>123</sup>, *Clube de Cinema de Fortaleza*<sup>124</sup> e *Círculo de Estudos Cinematográficos*<sup>125</sup>, no Rio de Janeiro.

Em Curitiba, nos anos seguintes, há pistas de outras iniciativas, talvez menos estruturadas ou mais eventuais. A *Biblioteca Pública do Paraná*, por exemplo, sediou algumas projeções na seção de *Belas Artes*, no segundo andar do edifício localizado na Rua Cândido Lopes. Entre 1955 e 1956, foram projetados filmes produzidos nos Estados Unidos, França e Itália como *O Circo*<sup>126</sup>, *O Último Endereço*<sup>127</sup> e *Céu sobre o Pântano*<sup>128</sup>. *Le Ballon Rouge*<sup>129</sup> e *Un jardin public*<sup>130</sup> foram também exibidos em 1961, a partir de uma parceria com a sede curitibana da *Aliança Francesa* e a *Maison de France* do Rio de Janeiro<sup>131</sup>. Ao que parece, essas projeções estiveram condicionadas não apenas ao interesse dos organizadores, mas também às oportunidades de colaboração com outras instituições culturais e cinematecas. *Aliança Francesa*, *Instituto Goethe* e a embaixada da Itália são mencionadas com recorrência como instituições colaboradoras e, certamente, comprometidas com a difusão de filmes dos países que representam.

Também nas dependências da *Biblioteca Pública*, ocorreram atividades do *Clube de Cinema do Paraná*<sup>132</sup>, presidido por Sylvio Back<sup>133</sup>. Ao contrário das projeções promovidas pela instituição, o acesso ao *Clube de Cinema do Paraná* funcionou num regime de associação, com o pagamento de mensalidades. Provavelmente, o valor tinha o intuito de viabilizar, em especial, o aluguel de filmes para projeção e a impressão de materiais para debate<sup>134</sup>. O clube estabeleceu parcerias com acervos da *Cinemateca Brasileira em São Paulo* e do *Museu de Arte*

<sup>122</sup> RAMOS e MIRANDA (2000, p. 165).

<sup>123</sup> Fundado pelo crítico de cinema P. F. Gastal (RAMOS, 2000).

<sup>124</sup> Fundado pelo então estudante Darcy Costa, pelo jornalista Antônio Girão Barroso, pelo professor de Direito Aderbal Freire, e pelos poetas Otacílio Colares e Aluizio Medeiros (PEREIRA, 2017).

<sup>125</sup> Fundado pelos críticos de cinema Alex Viany, Moniz Vianna e Luiz Alípio Barros (RAMOS, 2000).

<sup>126</sup> O CIRCO. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1928 (71 min.).

<sup>127</sup> O ÚLTIMO ENDEREÇO. Direção: Jean-Paul Le Chanois. França: Les Films Corona, 1951 (90 min.).

<sup>128</sup> CÉU SOBRE O PÂNTANO. Direção: Augusto Genina. Itália: 1948 (111 min.).

<sup>129</sup> LE BALLON ROUGE. Direção: Albert Lamorisse. França: Films Montsouris, 1956. (34 min.).

<sup>130</sup> UN JARDIN PUBLIC. Direção: Paul Paviot. França: Contact Organisation, Pavox Films, Radiodiffusion-télévision française, 1955. (17 min.).

<sup>131</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (05/05/1961).

<sup>132</sup> ÚLTIMA HORA (20/06/1961); SANTOS (2005).

<sup>133</sup> Sylvio Carlos Back é cineasta e jornalista (Blumenau, SC, 1937).

<sup>134</sup> ÚLTIMA HORA (10/05/1962).

*Moderna*, no Rio de Janeiro<sup>135</sup>. Também no *Centro Israelita do Paraná*, Sylvio Back dirigiu a programação de outro cineclube, o *Cinearte*<sup>136</sup>, tendo como projeção de estreia um documentário sobre quadros de Lasar Segall<sup>137</sup> e o filme *O Direito de Matar*<sup>138</sup>.

Em 1969, no mesmo artigo de jornal em que o crítico de cinema Lélío Sotto Maior Jr. apontava para os vazios cinematográficos de Curitiba<sup>139</sup>, anunciava a inauguração do *Cineclube Áporo*, com encontros programados para as sextas-feiras à noite, numa sala do antigo cinema do *Colégio Santa Maria*, ocupado anos antes pelo *Cine Clube Pró-Arte*<sup>140</sup>. *Blow-Up - Depois Daquele Beijo*<sup>141</sup>, com direção de Michelangelo Antonioni<sup>142</sup>, marcaria a inauguração. Lélío, em tom contestatório, definia urgente "um trabalho de cultura cinematográfica" na capital, o que deveria ser realizado por críticos capacitados a "dar a cine-informação adequada"<sup>143</sup>, destacando algumas das suas indispensáveis referências: o cinema norte-americano, a *nouvelle vague* francesa e revistas como *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Sight and Sound*, *Film Culture* e *Filmkritik*<sup>144</sup>. Segundo Lélío, essas publicações não circulavam em Curitiba, comprometendo a formação da crítica cinematográfica na cidade, que era prejudicada também pela escassa ou ausente exibição de filmes decisivos<sup>145</sup>.

Pelos jornais estão apenas fragmentos desses encontros. Não pude localizar detalhes das exibições, pessoas envolvidas, intercorrências durante a projeção ou até quando aconteceram, mas é possível ter uma ideia dos espaços e práticas implicadas nessas iniciativas. Também é certo que, organizar um cineclube naquele momento não era uma tarefa muito simples. Demandava, por exemplo, estratégias de acesso

---

<sup>135</sup> ÚLTIMA HORA (11/12/1961); ÚLTIMA HORA (29/06/1962).

<sup>136</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (03/07/1963).

<sup>137</sup> O título do filme não foi explicitado na nota do jornal. Lasar Segall pintor, escultor e gravurista (Vilnius, Lituânia, 1889 - São Paulo, SP, 1957).

<sup>138</sup> O DIREITO DE MATAR. Direção: André Cayatte. França: Pathé Consortium Cinéma, 1950. (100 min.).

<sup>139</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (23/03/1969).

<sup>140</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (11/06/1963); SANTOS (2005).

<sup>141</sup> BLOW-UP - DEPOIS DAQUELE BEIJO. Direção: Michelangelo Antonioni. Reino Unido, Itália: Metro Goldwin Mayer, 1966. (111 min.).

<sup>142</sup> Michelangelo Antonioni foi cineasta (Ferrara, Itália, 1912 - Roma, Itália, 2007).

<sup>143</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (23/03/1969).

<sup>144</sup> Todas são revistas sobre cinema. *Cahiers du Cinéma* é editada na França, criada em 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. *Positif* é também uma revista francesa, criada em 1952 por Bernard Chardère. *Sight & Sound* é uma revista britânica, criada em 1932, pelo *British Film Institute* (BFI). A *Film Culture*, publicada até 1996, foi uma revista norte-americana, criada em 1954 por Adolfo Mekas e seu irmão Jonas Mekas. *Filmkritik*, publicada até 1984, foi uma revista alemã criada em 1957 por Enno Patalas e Wilfried Berghahn.

<sup>145</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (23/03/1969).

aos pesados e volumosos rolos de película, além de equipamentos, técnicas para projeção e tempo livre, sendo habitual a parceria entre instituições para viabilizar a circulação de negativos e projetores.

A partir do depoimento de Augusto César Costa sobre a atividade cineclubista do pai, Darcy Costa, um dos fundadores do *Clube de Cinema de Fortaleza*, Pereira (2017) apresenta detalhes de alguns dos desafios técnicos de projeção na cidade, nas décadas de 1950 e 1960. Depois de receber pelos correios os rolos de negativo em latas de zinco era preciso verificar se alguma parte do celuloide estava quebrada. Remendos e ajustes eram feitos com uma técnica que envolvia gilete e acetona. Para esses ajustes, Darcy utilizava uma cortadeira, que é uma guilhotina para negativos fílmicos usada também em processos de montagem. Ao retirar um quadro danificado, produzia-se um salto na imagem, que Augusto define como "um flic de luz", dificilmente notado na projeção de 24 quadros por segundo. Fazer esse tipo de ajuste durante a sessão resultaria na interrupção da projeção e cerca de uma hora de trabalho, o que dispersaria a plateia. Um longa-metragem ocupava, em geral, três latas de filme, que Augusto e o pai levavam até a sede do clube, caminhando, aos domingos, quando aconteciam os encontros<sup>146</sup>.

Em Curitiba, durante as décadas de 1950 e 1960, as iniciativas de crítica, projeção e produção cinematográfica se desenharam de modo lento e intermitente. No entanto, ainda que de modo precário, estruturavam-se espaços do circuito de cinema da cidade. Percorrendo notas e artigos de jornais, é possível encontrar rastros dos lugares pelos quais esses filmes circularam. O *Colégio Santa Maria*, o *Colégio Estadual do Paraná*<sup>147</sup>, o *Clube Curitibano*, o *Centro Israelita*, o *Centro de Criatividade de Curitiba*<sup>148</sup>, o *Teatro Guaíra*<sup>149</sup>, a *Biblioteca Pública*. O que todas essas iniciativas tiveram em comum é a proposição de uma experiência de filme distinta da que ocorria nas salas comerciais de cinema. Frequentava-se um cineclube para acessar filmes de "legítimos valores artísticos e técnicos"<sup>150</sup>, "clássicos da sétima arte"<sup>151</sup>, "filmes de

---

<sup>146</sup> PEREIRA (2017).

<sup>147</sup> ÚLTIMA HORA (10/09/1963).

<sup>148</sup> TAVARES (2005).

<sup>149</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (12/01/1969).

<sup>150</sup> REVISTA JOAQUIM n. 20 (10/1948).

<sup>151</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (11/05/1958).

arte"<sup>152</sup>, filmes de "relevância artística"<sup>153</sup>, "filmes decisivos"<sup>154</sup>. Poderiam ser ficcionais, documentários, experimentais, mas certamente se tratavam de filmes tidos como clássicos ou de vanguarda, sobretudo, procedentes de países como França, Itália, Alemanha e Estados Unidos, que muitas vezes chegavam na cidade por embaixadas ou instituições culturais como a *Aliança Francesa* e o *Instituto Goethe*. Outra característica dos clubes de cinema era o espaço cedido para discussão após a projeção. Uma apreciação apurada sobre cinema passava pelo debate depois das sessões. No *Clube de Cinema do Paraná*, por exemplo, distribuía-se uma ficha técnica sobre o filme e o diretor, para apoiar as conversas em torno da produção<sup>155</sup>.

Tanto o *Clube de Cinema de Curitiba*, quanto o *Clube de Cinema do Paraná* manifestaram também algum interesse em práticas de produção cinematográfica. Além da exibição de filmes, o *Clube de Cinema de Curitiba* pretendia fomentar o "cine-amadorismo" e constituir uma filmoteca e uma biblioteca especializadas<sup>156</sup>. Uma nota de 1953<sup>157</sup> sobre as atividades do *Clube de Cinema do Paraná*, inclui a "orientação na filmagem de 'Shorts'", ou curta-metragem, o tipo de filme de curta duração que aparece no jornal em inglês, talvez, um traço da cultura cinematográfica norte-americana que circulava na cidade e no imaginário dos organizadores, ou, para a qual ainda não havia uma tradução evidente. Além das atividades de projeção e produção, o *Clube de Cinema do Paraná* previa também a composição de filmoteca e biblioteca de cinema, conferências temáticas e concursos de argumentos, cenários e roteiros, o que naquele momento tinha espaço numa sede provisória, um *Clube de Xadrez* na rua XV de Novembro<sup>158</sup>.

Além do envolvimento com cineclubes e com a crítica cinematográfica, Sylvio Back organizou duas edições do *Festival Brasileiro do Filme Super-8*, eventos de caráter competitivo e vinculados à *Secretaria de Educação e Cultura do Paraná*<sup>159</sup>. Em 1974, como parte das atividades da primeira edição do festival, foi também

---

<sup>152</sup> DIÁRIO DA TARDE (24/07/1972).

<sup>153</sup> REVISTA JOAQUIM n. 20 (10/1948).

<sup>154</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (23/03/1969).

<sup>155</sup> ÚLTIMA HORA (10/05/1962).

<sup>156</sup> REVISTA JOAQUIM n. 20 (10/1948).

<sup>157</sup> PARANÁ ESPORTIVO (10/10/1953); PARANÁ ESPORTIVO (12/10/1953).

<sup>158</sup> PARANÁ ESPORTIVO (10/10/1953); PARANÁ ESPORTIVO (12/10/1953).

<sup>159</sup> SANTOS (2005); BOTTMANN (1982).

realizado um *Curso Prático em Cinema Super-8*<sup>160</sup>, ministrado pelo cineasta Abrão Berman<sup>161</sup>, de São Paulo. O curso, promovido em parceria com o *Museu da Imagem e do Som do Paraná* contara com cerca de cem participantes e aconteceu poucos meses antes do festival<sup>162</sup>, possivelmente, uma estratégia para mobilizar a produção e a participação local no evento. Já as projeções do *Festival Brasileiro do Filme Super-8* tiveram lugar na *Biblioteca Pública* e no *Colégio Estadual do Paraná*<sup>163</sup>. A segunda edição aconteceu em abril do ano seguinte, no *Teatro Guaíra*, com a inscrição de quase 90 filmes<sup>164</sup>. 1975 também é o ano da *I Mostra Internacional do Filme Superoitto*, na *Escola Técnica Federal do Paraná (ETFP)*<sup>165</sup>, e que teria ainda mais quatro edições<sup>166</sup>.

Apesar dos evidentes limites do recorte que apresento nesta seção, é possível reconhecer nessas iniciativas, práticas de projeção, associação, debate, constituição de bibliotecas e filmotecas, produção de crítica cinematográfica, organização de cursos e festivais, produção de filmes e parcerias com pessoas e instituições de Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. Foram atividades ou expectativas que constituíram o circuito de cinema da cidade e que também vieram a integrar o projeto da *Cinemateca*. É então, em 1975, atravessado por essas práticas e no contexto das reformas urbanas da cidade, que o *Museu Guido Viaro* ganharia uma cinemateca.

### 2.3 O MUSEU VAI TER UMA CINEMATECA

Em abril de 1975, em um anexo do *Museu Guido Viaro*, na Rua São Francisco, número 319, foi inaugurado um espaço especial para o cinema em Curitiba. O lugar destinado à *Cinemateca do Museu Guido Viaro* foi muitas vezes a mim descrito como

---

<sup>160</sup> DIÁRIO DA TARDE (28/01/1974).

<sup>161</sup> Abrão Berman foi cineasta, apresentador de televisão e, junto com a publicitária Maria Luísa Alencar, criou o Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE) (São Paulo, SP, 1941-1990).

<sup>162</sup> DIÁRIO DA TARDE (28/01/1974)

<sup>163</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (02/04/1974).

<sup>164</sup> REVISTA PANORAMA n. 225 (04/1975).

<sup>165</sup> Até 1978, a instituição foi Escola Técnica Federal do Paraná. Entre 1979 e 2008, foi o Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Em 2009 passou a ser Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

<sup>166</sup> BOTTMANN (1982); RODRIGUES (2010).

pequeno e reduzido<sup>167</sup>. Também por analogias como refúgio, casa e templo<sup>168</sup>. Francisco Santos, por exemplo, ao falar sobre a sua passagem pela *Cinemateca*, a descreveu assim: "tudo isso aconteceu naquele espaço bem pequenininho. Com precários recursos de projeção, de assento, de acomodação, mas muito rico em dinâmicas de ideias, dinâmicas de realização."<sup>169</sup> Proponho nesta seção um breve percurso pelos espaços, pessoas e práticas que, de algum modo, fizeram parte da história dos primeiros anos da *Cinemateca do Museu Guido Viaro*.

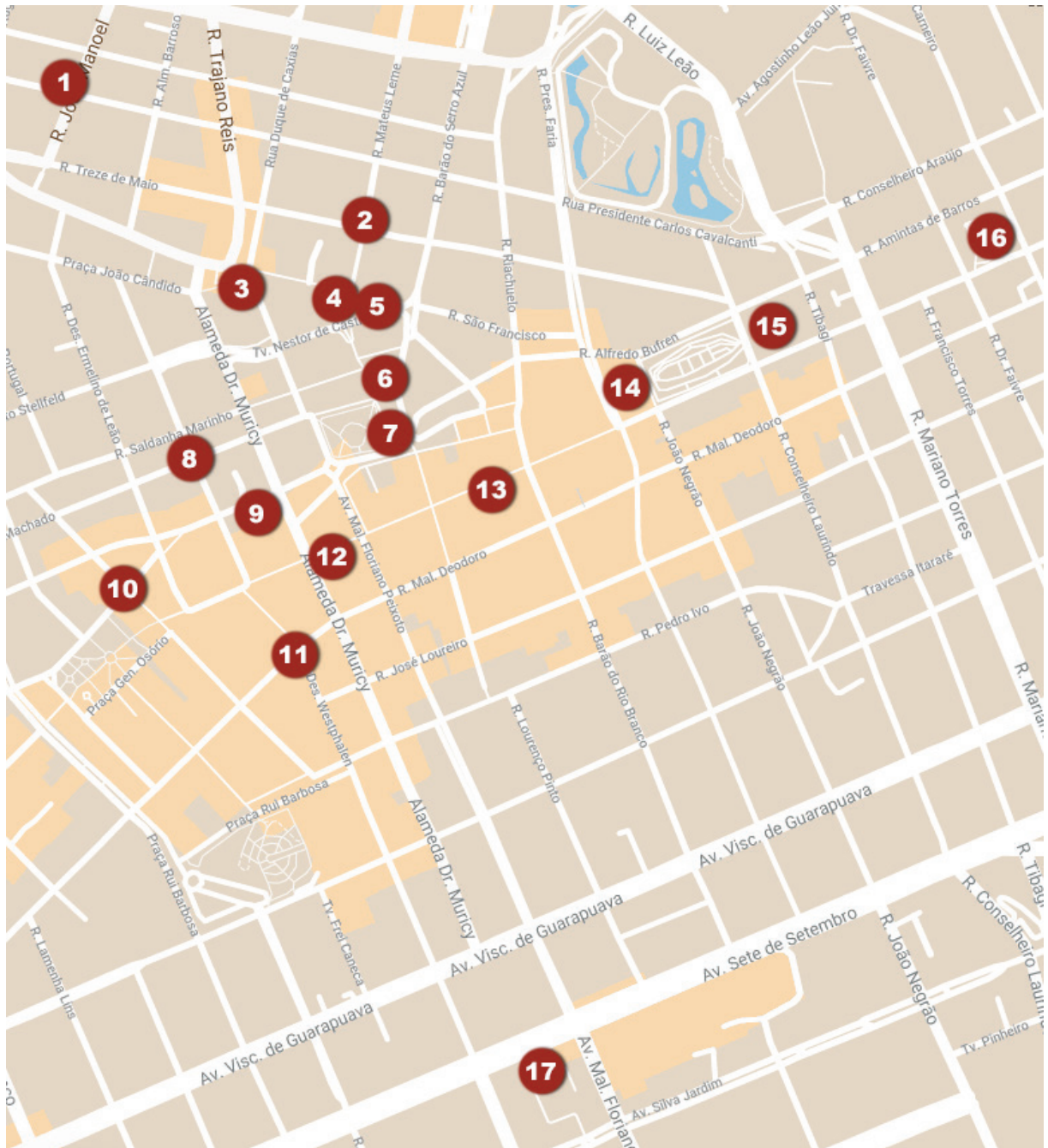
---

<sup>167</sup> Francisco Santos, entrevista (17/01/2019); Vilma Nogueira, entrevista (26/04/2019); Elisabeth Karam, entrevista (25/06/2019); Berenice Mendes e Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

<sup>168</sup> Gisele Mendes, entrevista (17/10/2018); Berenice Mendes, entrevista (17/10/2018); Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>169</sup> Francisco Santos, entrevista (17/01/2019).

Figura 2 - Alguns espaços do circuito cultural de Curitiba (1976-1989).



1. Cinemateca de Curitiba (1996-). 2. Cine Bristol (1976-1995). 3. Palacete Wolf (Fundação Cultural de Curitiba). 4. Centro Histórico de Curitiba – Largo da Ordem. 5. Cinemateca do Museu Guido Viaro (1975-1995), atual Casa da Memória de Curitiba. 6. Catedral Basílica de Curitiba. 7. Praça Tiradentes. 8. Cine Condor (1971-1997). 9. Biblioteca Pública do Paraná. 10. Cine Astor (1977-1997). 11. Cine Rivoli (1960-1982). 12. Cine Ritz (1948-1968) (1985-2005). 13. Rua das Flores. 14. Universidade Federal do Paraná, prédio histórico. 15. Centro Cultural Teatro Guaíra. 16. Universidade Federal do Paraná, reitoria. 17. Universidade Tecnológica Federal do Paraná (antiga Escola Técnica Federal do Paraná / Centro Federal de Educação Tecnológica). O mapa completo elaborado para a pesquisa está disponível em: <https://bit.ly/no-circuito-de-cinema-de-curitiba>.

Fonte: Autoria própria, a partir do Google Maps.

Bem, antes da *Cinemateca*, foi criado um museu. Ambos foram inaugurados em 1975, com um intervalo de poucas semanas entre uma abertura e outra. No jornal<sup>170</sup>, para anunciar o mais novo museu da cidade, uma reprodução de *A Madona Negra* de Guido Viaro<sup>171</sup>, e a informação de que se tratava de uma sede provisória que, por fim, acabou se mantendo por 20 anos. Guido Viaro foi um pintor nascido em 1897 em Badia Polesine, na região do Vêneto, na Itália. Chegou ao Brasil em 1927 e se estabeleceu em Curitiba depois de passar algum tempo em São Paulo. O artista também foi professor do *Curso de Artes Plásticas Juvenil na Biblioteca Pública*<sup>172</sup>, criou o *Centro Juvenil de Artes Plásticas no Colégio Belmiro César* e a *Escolinha de Arte no Colégio Estadual*, iniciativas dirigidas para crianças e adolescentes.

Guido Viaro falecera em 1971, e o museu seria "uma velha ideia do prefeito Jaime Lerner"<sup>173</sup> e "a quarta casa de cultura brasileira criada para preservar obras de um só artista"<sup>174</sup>, concretizada pela *Fundação Cultural de Curitiba*. Estariam ali expostos 85 quadros, 26 desenhos, 9 gravuras, 8 aquarelas e 6 esculturas<sup>175</sup>, além de uma documentação sobre o artista, distribuídos entre os 3 andares do edifício. As pinturas de Guido Viaro são tidas por modernas, caracterizadas por sua afinidade com o expressionismo e o tratamento de temas cotidianos<sup>176</sup>. O museu e sua coleção estivera, entre 1975 e 1995, sob a guarda do município. Diante de conflitos e desacordos, o acervo voltou para a guarda da família e foi reinaugurado em 2009, em um outro endereço, na Rua XV de Novembro.

Nessa rede de espaços e pessoas estava também Valêncio Xavier, assessor técnico da *Fundação Cultural de Curitiba*<sup>177</sup>, fundador da *Cinemateca* e seu primeiro diretor<sup>178</sup>. Valêncio Xavier aparece em muitas notas e artigos de jornal da década de 1960 - especialmente na coluna *Câmera Um* do *Diário do Paraná* - por seus trabalhos de cenografia, roteiro e produção. No *Canal Seis* da *TV Paraná*, Valêncio trabalhou

---

<sup>170</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (13/03/1975).

<sup>171</sup> Guido Viaro foi pintor, escultor, gravador e professor (Badia Polesine, Itália, 1897 - Curitiba, PR, Brasil, 1971).

<sup>172</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (21/02/1955).

<sup>173</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (19/03/1975).

<sup>174</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (22/03/1975).

<sup>175</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (22/03/1975).

<sup>176</sup> GUIDO Viaro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9385/guido-viaro>>. Acesso em: 17 de Dez. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

<sup>177</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (02/12/1973); SANTOS (2005).

<sup>178</sup> TAVARES (2005).

em telenovelas e peças de teatro adaptadas para televisão, dentre elas, *A Medium*; *Num quarto de hotel, longe de casa*; *Vânia*; *Noite, Longa Noite*; *Duas Mães* e *O Direito de Nascer*<sup>179</sup>. Santos (2005) conta que ficaram famosos os capítulos que Valêncio escreveu para o teleteatro *Estórias que a vida conta*, adaptações de histórias de telespectadoras/es que foram ao ar em noites de sábado, entre 1969 e 1970<sup>180</sup>. Na TV Paraná, Valêncio Xavier participou também da equipe de programas como *Tevelândia*, *Sempre aos domingos* e *Sexta-feira Especial*, com entrevistas e apresentações dos mais variados temas, além do musical *A Chave*<sup>181</sup>.

Em 1968, uma parceria do *Diário do Paraná* e do *Canal-6* lançou um concurso para cineastas chamado *I Curta-Metragem Jornal da Noite DP-6*<sup>182</sup>. A proposta embaralha no título, de modo um pouco desajeitado, o tipo de filme esperado nas inscrições, um programa de notícias da emissora, as iniciais do jornal impresso e o número associado ao canal televisivo. Como produtor da *TV Paraná*, Valêncio Xavier foi parte do júri, e o prêmio seria a produção do roteiro escolhido, apresentando assim "mais um cineasta com trabalho inédito para a tevê"<sup>183</sup>. Índícios dos trânsitos entre jornal, cinema e televisão na cidade, e que de algum modo atravessaram as experiências de Valêncio Xavier, entre a *Cinemateca* e a *TV Paraná*.

Ainda antes, em 1959, Valêncio Xavier teria passado um ano em Paris, onde havia frequentado a *Cinemateca Francesa*<sup>184</sup>. De volta ao Brasil, além da *TV Paraná*, Valêncio teria passado pela *TV Paulista*<sup>185</sup>, trabalhando com Silvio Santos<sup>186</sup>, Jô Soares<sup>187</sup> e no programa *Globo Repórter*, no episódio *A Morte de um Cacique*<sup>188</sup>.

---

<sup>179</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (28/10/1962); CORREIO DO PARANÁ (17/08/1963); DIÁRIO DO PARANÁ (01/09/1963); CORREIO DO PARANÁ (21/12/1963); ÚLTIMA HORA (23/12/1963); DIÁRIO DO PARANÁ (29/01/1964); DIÁRIO DO PARANÁ (23/02/1964); DIÁRIO DO PARANÁ (03/12/1964); DIÁRIO DO PARANÁ (02/01/1966).

<sup>180</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (13/12/1969); DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1969); DIÁRIO DO PARANÁ (24/01/1970).

<sup>181</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (05/01/1969); DIÁRIO DO PARANÁ (09/09/1969); DIÁRIO DO PARANÁ (15/03/1970); DIÁRIO DO PARANÁ (12/09/1969); DIÁRIO DO PARANÁ (16/01/1970).

<sup>182</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (29/11/1968); DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1968).

<sup>183</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1968).

<sup>184</sup> SANTOS (2005); KUBOTA (2012).

<sup>185</sup> RAMOS e MIRANDA (2018).

<sup>186</sup> Silvio Santos é apresentador de televisão e empresário (Rio de Janeiro, RJ, 1930).

<sup>187</sup> José Eugênio Soares é ator, apresentador de televisão, escritor e dramaturgo (Rio de Janeiro, RJ, 1938).

<sup>188</sup> DIÁRIO DA TARDE (01/04/1983).

Além das atividades na televisão e no cinema, Valêncio Xavier também escrevia. Pesquisas de cinema, resenhas literárias, artigos para jornais e revistas, contos e romances. A maior parte das investigações sobre a produção de Valêncio Xavier são, sobretudo, estudos literários<sup>189</sup>. O *Mez da Gripe* é seu trabalho mais conhecido<sup>190</sup>, um romance-colagem sobre Curitiba e os efeitos da gripe espanhola na cidade em 1918, feito a partir de quadras eróticas e testemunhos ficcionais, intercalados por recortes de um conjunto híbrido e imagético - notícias, cartões postais, fotografias, ilustrações, propagandas, telegramas, decretos municipais. Uma narrativa na qual documentos e acervos têm parte importante, uma relação que marcaria outros livros de Valêncio<sup>191</sup>, e também seus projetos para a *Cinemateca*.

Para compor a primeira gestão da *Cinemateca*, Valêncio Xavier convidou o jornalista Francisco Alves dos Santos, também conhecido como Chico. Francisco Santos é jornalista e autor de parte considerável das notícias, crônicas culturais e críticas de cinema selecionados para esta investigação. É também interlocutor da pesquisa, e com ele tive a oportunidade de conversar sobre a *Cinemateca*, sobre aqueles que, na sua opinião, foram "os melhores anos"<sup>192</sup>. Francisco recorda de muitas histórias em detalhes. Não se trata de uma memória espontânea, mas informada por uma noção jornalística, de alguém que foi narrador e personagem da cinefilia curitibana, transitando entre a *Cinemateca* e os muitos jornais que circulavam na cidade, escrevendo, sobretudo, nos cadernos culturais.

Na época do convite para integrar o projeto da *Cinemateca*, Francisco Santos se dividia entre atividades do seminário da *Ordem Palotina*, da graduação em Filosofia na *Pontifícia Universidade Católica do Paraná* (PUC-PR) e do jornalismo, e não conhecia Valêncio Xavier até então<sup>193</sup>. Foi uma publicação sua sobre cinema que levou Valêncio a procurá-lo e convidá-lo para participar da *Cinemateca*. Inicialmente, Francisco trabalhava na instituição nas suas poucas horas vagas. Algum tempo depois, desistiu do seminário e passou a se dedicar com exclusividade ao cinema e

---

<sup>189</sup> NETO (2008); ARAUJO (2012); KUBOTA (2012).

<sup>190</sup> XAVIER (2020).

<sup>191</sup> Por exemplo, *O mez da Gripe e outros livros* (1998), *Minha mãe morrendo: e, O menino mentido* (2001), *Rrememбранças da menina de rua morta nua e outros livros* (2006).

<sup>192</sup> Francisco Santos, entrevista (17/01/2019).

<sup>193</sup> Francisco Santos escreveu para os jornais *Voz do Paraná*, *Diário do Paraná*, *Gazeta do Povo*, *Jornal do Estado*, *Correio de Notícias*, *Revista Panorama* e *Revista Quem* (SANTOS, 2005); Francisco Santos, entrevista (17/01/2019).

ao jornalismo cultural, na *Cinemateca*, na *Fundação Cultural de Curitiba* e nos jornais e revistas da cidade. Jair Mendes - então diretor do *Museu Guido Viaro* e tesoureiro da *Cinemateca*<sup>194</sup> - lembra que a ideia do espaço foi de Valêncio, pelo seu envolvimento anterior com cinema e televisão<sup>195</sup>. Assim, além de Jair Mendes e Valêncio Xavier, Francisco Santos passou a integrar a primeira equipe gestora da *Cinemateca*, como secretário.

Para acessar o primeiro endereço da *Cinemateca*, na Rua São Francisco, recorro a fotografias do acervo da *Casa da Memória*, em preto e branco, datadas de 1991, com alguns vestígios de como era o lugar. Na série de fotografias os espaços estão vazios de pessoas, e as imagens parecem ter sido produzidas com a intenção de registrar o lugar, poucos anos antes da reforma do edifício que o modificaria por completo. A primeira fotografia que apresento é uma vista do prédio a partir da entrada da Rua São Francisco. O nome *Museu Guido Viaro* figura posicionado verticalmente em uma das colunas em torno da porta de vidro que dá acesso ao edifício. A fotografia é um *contra-plongée*, ou seja, o enquadramento foi feito com a câmera posicionada de baixo pra cima, de modo que o prédio ocupa boa parte da composição, imponente nesta angulação que também destaca a perspectiva e amplia a dimensão do edifício (Figura 3). O prédio, uma antiga casa de oficiais da base aérea, foi desapropriado no final dos anos 1960, quando também foi parcialmente demolido para a abertura da Travessa Nestor de Castro<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> SANTOS (1996).

<sup>195</sup> TAVARES (2005).

<sup>196</sup> Projeto arquitetônico de Júlio Pechmann; DIÁRIO DO PARANÁ (22/03/1975).

Figura 3 - Fachada do Museu Guido Viaro, na Rua São Francisco.



Fonte: Acervo Casa da Memória. Fotografia de Marcos Campos, 1991.

Foi entre 1995 e 2000 que o edifício passou por mais uma intervenção, um projeto arquitetônico que integrou e modificou três espaços: as antigas dependências do *Museu Guido Viaro* e da *Cinemateca*, a *Casa Romário Martins* e uma casa que pertencera à família Pierkarz, constituindo o edifício e atual endereço da *Casa da Memória* de Curitiba<sup>197</sup>. Assim, diante dessas mudanças, a *Cinemateca* foi desvinculada do museu e renomeada como *Cinemateca de Curitiba*. Em 1998 foi transferida para o endereço atual, na Rua Carlos Cavalcanti, também no bairro Largo da Ordem, depois de uma série de mudanças de endereços e períodos de interrupção das atividades<sup>198</sup>.

---

<sup>197</sup> Projeto arquitetônico de Fernando Popp, com colaboração de Dóris Regina Teixeira e Gérson Smal Staehler.

<sup>198</sup> TAVARES (2005).

Mas até 1995 o endereço da *Cinemateca* e do *Museu Guido Viaro* se manteve na Rua São Francisco. No entanto, a entrada para a *Cinemateca*, a partir de 1978, passou a ser pelo lado oposto à entrada do museu, pela Travessa Nestor de Castro<sup>199</sup>. Um artigo no jornal *Diário do Paraná* informa sobre outras mudanças estruturais consolidadas naquele verão, quando se aproximava o aniversário de três anos da *Cinemateca*:

Com as novas instalações a entrada da Cinemateca passa a ser pela rua Nestor de Castro [...] A Cinemateca passa a contar também com um depósito para acervo, dentro das vigências estabelecidas pela Federação Internacional de Cinematecas. O depósito está instalado com aparelhagens de refrigeração, permitindo temperatura adequada à conservação dos filmes, sobretudo os filmes antigos, em fase de recuperação, à base de nitrato, facilmente inflamável.<sup>200</sup>

A imagem a seguir é da outra face do edifício e, ao contrário da figura anterior, é a fotografia de uma fotografia (Figura 4). Fiz este registro a partir de um totem no *hall* de entrada da *Casa da Memória*, que apresenta fotografias e informações sobre as mudanças e os projetos arquitetônicos do edifício. O tom amarelado, suponho, foi uma alteração visual em função do projeto gráfico do painel. A fotografia abarca um ponto de vista amplo. Além do edifício, das floreiras e dos pontos de ônibus, também se destaca um mural – que ocupa a face inteira de um prédio vizinho - e um pedaço da larga *Travessa Nestor de Castro*. A entrada da *Cinemateca* mal pode ser visualizada nesta imagem, mas está entre o mural e o ponto de ônibus, onde estão alguns pontos brilhantes, reflexos da luz na porta de vidro da entrada.

---

<sup>199</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (15/03/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (23/03/1978).

<sup>200</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (23/02/1978).

Figura 4 - Vista do edifício do Museu Guido Viaro, pela Travessa Nestor de Castro, onde passou a funcionar a entrada da Cinemateca, a partir de 1978.



Fonte: Fotografia do totem expositivo no hall de entrada da Casa Memória.

A próxima fotografia é uma vista interna da entrada da *Cinemateca*, pela Travessa Nestor de Castor (Figura 5). Entre a porta de vidro e alguns degraus, há um intervalo de espaço estreito. Quem entrasse naquele momento, teria à esquerda um cartaz do filme *Lance Maior*<sup>201</sup>, e à frente, um nicho com plantas e o nome *Cinemateca* grafado verticalmente na parede branca, numa composição semelhante à da entrada do *Museu Guido Viaro*. Parece haver ali mais um cartaz de filme, pouco visível pelo enquadramento da imagem, na composição encoberto também por galhos e folhas da planta, que se estendem para cima e em direção à entrada. Descendo as escadas, à direita, outro cartaz de cinema, do filme *Auto Retrato de Bakun*<sup>202</sup>. Os dois cartazes visíveis na fotografia são de filmes com direção do cineasta Sylvio Back e compõe no espaço uma pequena exposição do celebrado cineasta. A largura dos degraus se amplia conforme a descida, uma impressão acentuada também pelo ângulo da fotografia.

<sup>201</sup> LANCE MAIOR. Direção: Sylvio Back. Brasil.

<sup>202</sup> AUTO RETRATO DE BAKUN. Direção: Sylvio Back. Brasil.

Figura 5 - Vista da entrada da Cinemateca no edifício do Museu Guido Viaro, pela Travessa Nestor de Castro.



Fonte: Acervo Casa da Memória. Fotografia de Marcos Campos, 1991.

O único espaço interno a ter um nome próprio na *Cinemateca* foi a *Sala Arnaldo Fontana*, onde aconteciam as projeções, debates e cursos. O espaço se chamou assim em homenagem à um jovem empresário e crítico de cinema, amigo próximo do jornalista Aramis Millarch, que havia sido morto no início de 1975<sup>203</sup>. A fotografia a seguir é da *Sala Arnaldo Fontana* (Figura 6), e nela é possível reconhecer, embaixo da tela de projeção, uma mesinha e uma cadeira, possivelmente destinadas a quem fosse responsável pelas oficinas ou discussões. A mesinha fica entre uma pequena estante encostada na parede e uma porta de entrada parcialmente coberta por uma cortina de tecido. Um espaço que Tavares (2005, p. 26) caracteriza por ser

<sup>203</sup> ESTADO DO PARANÁ (09/02/1975); ESTADO DO PARANÁ (14/02/1975).

um tanto improvisado, mas com um atraente "clima *underground*". Na fotografia, estão refletores de luz e bancos de madeira, estes, dispostos em degraus, proporcionando uma variação progressiva da altura das fileiras, para melhor visualização das imagens projetadas. Observando as linhas formadas pela tela de projeção e pela parede escura ao fundo, tenho a impressão de que a sala tem o formato de um trapézio, talvez, indício do improvisado empreendido na construção do espaço.

Figura 6 - Sala Arnaldo Fontana, o espaço de projeção de filmes da Cinemateca do Museu Guido Viaro.



Fonte: Acervo Casa da Memória. Fotografia de Marcos Campos, 1991.

Uma simpática carta-convite para a inauguração da *Cinemateca*, destinada ao "fan do bom cinema" foi distribuída em papel timbrado pela *Fundação Cultural de Curitiba*, assinada por Valêncio Xavier. No convite, informações gerais da inauguração - data, horário e endereço - e detalhes das condições materiais do novo espaço, "110 lugares com bom equipamento de projeção e som", à princípio em 16 mm e, a partir de junho em 35 mm. Também informa a programação dos dois primeiros meses e o modo de associação. A entrada seria "franca, porém somente para sócios", custando

10 cruzeiros a taxa de inscrição e o mesmo valor de mensalidade, que sairia pela metade para estudantes<sup>204</sup>.

Segundo Tavares (2005), na ocasião da inauguração, eram três projetores 16 mm, sendo dois cedidos pelo *Instituto Goethe*, e um da *Fundação Cultural*. Poucos meses depois, uma nota de jornal anuncia, é com o filme *Garrincha, Alegria do Povo*<sup>205</sup>, de Joaquim Pedro de Andrade<sup>206</sup>, que Valêncio inauguraria seu projetor de 35 mm. Posteriormente foi também adquirida uma moviola 16 mm e duas enroladeiras, uma de 16 mm, outra de 35 mm<sup>207</sup>. A enroladeira era parte do sistema de projeção, e fazia com que o rolo de filme colocado no projetor não caísse no chão.

Um dos artigos que anuncia a inauguração tem como título: "Cine de Arte será apenas para sócios"<sup>208</sup>. O texto reproduz informações da carta-convite assinada por Valêncio Xavier, destacando o caráter de distinção dos filmes projetados e a exclusividade de acesso pelo esquema de associação. O texto apresenta a *Cinemateca* como "uma nova casa de espetáculos", com sessões diárias destinadas ao "cinema de arte", acrescentando que, além de projeções, "manterá arquivo de filmes, biblioteca especializada; realizará vários cursos de cinema e produzirá somente filmes de valor artístico."<sup>209</sup>

Como relato no início deste capítulo, é preciso localizar a criação e as atividades da *Cinemateca* no contexto de políticas culturais da prefeitura, do movimento cineclubista, da produção superoitista e da crescente importância dos espaços de projeção e formação cinematográfica na cidade. Os espaços, as pessoas e as práticas que descrevo neste capítulo fizeram parte das condições e circunstâncias de criação da *Cinemateca*, que se tornou então, um espaço de convergência e fomento de atividades de cinema na cidade, comprometida com a exibição de filmes escassos nas salas comerciais<sup>210</sup>; com a constituição de um acervo cinematográfico; o desenvolvimento de pesquisas historiográficas sobre o cinema

---

<sup>204</sup> TAVARES (2005).

<sup>205</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (18/09/1975).

<sup>206</sup> Joaquim Pedro de Andrade foi cineasta (Rio de Janeiro, RJ, 1932-1988).

<sup>207</sup> TAVARES (2005).

<sup>208</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (22/04/1975).

<sup>209</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (22/04/1975).

<sup>210</sup> Sobre o tema, Carvalho (2018) analisou a programação de filmes exibidos na Cinemateca do Museu Guido Viaro, entre 1975 e 1985.

paranaense e atividades de formação, com palestras, encontros e cursos de cinema<sup>211</sup>.

Como me contou Francisco Santos<sup>212</sup>, apesar da inauguração ter sido um passo importante, os recursos eram minguados e como também acontecia com os cineclubes, foi fundamental estabelecer parcerias com outras instituições. Muitos filmes para exibição eram obtidos pela *Cinemateca Brasileira*, *Cinemateca do MAM*, *Instituto Goethe*, *Aliança Francesa* e embaixadas: “nós não tínhamos verba, não tínhamos nada, era na raça e no peito, então a gente conseguia filmes nas embaixadas, nos consulados e nas cinematecas, que nos forneciam filmes para programação”, lembra Francisco<sup>213</sup>. A *Cinemateca* estivera, assim, conectada, desde o início, à diversos outros espaços de Curitiba e também de fora da cidade, à políticas e políticos.

Considero que uma maneira de estabelecer um diálogo entre este capítulo e o próximo é a partir de uma fotografia, que de algum modo entendo estar atravessada pela relação entre espaços, políticas, práticas e pessoas do circuito de cinema do período (Figura 7). Esta fotografia também é uma pista para pensar a presença de mulheres nas atividades da *Cinemateca*. Encontrei esta mesma imagem reproduzida em duas publicações muito diferentes. Uma delas é de 1977, na *Revista Panorama*, em um artigo sobre o superoito de autoria de Hugo Mengarelli<sup>214</sup>. A outra publicação é uma reportagem com ares de celebração sobre a *Cinemateca*, publicada no jornal *Gazeta do Povo* em 1999<sup>215</sup>. Em nenhuma das publicações a legenda informa quem são as pessoas da fotografia ou o autor da imagem.

---

<sup>211</sup> SANTOS (1996); SANTOS (2005).

<sup>212</sup> Francisco Santos, entrevista (17/01/2019).

<sup>213</sup> Francisco Santos, entrevista (17/01/2019).

<sup>214</sup> REVISTA PANORAMA n. 249 (09/1977).

<sup>215</sup> GAZETA DO POVO (30/05/1999).

Figura 7 - Encontro do Cineclube Profilms, clube de produção superoito, com encontros na Cinemateca do Museu Guido Viaro.



Fonte: GAZETA DO POVO (30/05/1999). Acervo da Biblioteca Pública do Paraná. Fotografia de Helmuth Wagner.

Embora exista uma distância de 22 anos entre as duas publicações e sejam distintas as intenções de cada um dos textos, em ambos casos, a imagem parece ter sido usada como um modo de incorporar o sentido de ocupação do campo cinematográfico na cidade, como quem diz, “olha, há um grupo considerável de pessoas em Curitiba, com câmeras, fazendo filmes!”. A legenda da publicação de 1977, por exemplo, informa: "Câmeras ao ombro: superoitistas curitibanos em ação"<sup>216</sup>. O texto de Hugo Mengarelli menciona as reuniões do *Profilms*, um "grupo de superoitistas que se preocupa em transformar-se no centro de estímulo da bitola em todo Paraná"<sup>217</sup>. Já em 1999, a fotografia no jornal ganharia a seguinte legenda: "Os cursos da Cinemateca foram decisivos na formação de vários realizadores"<sup>218</sup>, e o texto do artigo destaca o papel da *Cinemateca* na formação "de uma nova geração do audiovisual paranaense", destacando as produções em superoito, os cineclubes e os cursos de cinema.

<sup>216</sup> REVISTA PANORAMA n. 249 (09/1977).

<sup>217</sup> REVISTA PANORAMA n. 249 (09/1977).

<sup>218</sup> GAZETA DO POVO (30/05/1999).

No enquadramento da fotografia, o grupo de 26 pessoas está na *Praça Garibaldi*, tendo o *Palacete Wolf* ao fundo (Figura 7). O cenário da fotografia é também um traço das políticas culturais e do projeto de reformas urbanas do período. O *Palacete Wolf* fica à algumas quadras do primeiro endereço da *Cinemateca*, onde também aconteciam os encontros da *Profilms*. Tanto o *Palacete Wolf* quanto a *Cinemateca* estavam, portanto, localizados no recém-criado *Setor Histórico de Curitiba*. O *Palacete Wolf* foi, entre 1975 e 2006, a sede da *Fundação Cultural de Curitiba*, abrigando por algum tempo a sala de trabalho de Valêncio Xavier. Na época do *Plano de Revitalização*, o sobrado era utilizado como uma pensão. Décadas antes, o prédio, construído na segunda metade do século XIX, serviu como quartel, colégio, câmara municipal, escola de música, livraria e escritório de engenharia.<sup>219</sup> Em 1974, fora "classificado como uma arquitetura típica curitibana no Plano de Revitalização do Setor"<sup>220</sup>, para então, sob decreto, ser desapropriado pela prefeitura para compor o *Setor Histórico* da cidade.

Em meio às pessoas da imagem, pude contar 6 tripés com câmeras. Parte do grupo está em pé e parte está agachado. Em geral, o clima parece de descontração, entre olhares e risadas. As jaquetas, casacos e pulôveres denunciavam que aquele foi um dia frio. No campo esquerdo da imagem, apenas um garoto está de braços cruzados, e encara a câmera, com aparente timidez. É Fernando Severo, que nos últimos meses da pesquisa tive a oportunidade de entrevistar e que me explicou, a fotografia foi tirada em um domingo de manhã, em um encontro da *Profilms*<sup>221</sup>, o grupo de produção em superoito ao qual se refere Hugo Mengarelli no artigo de 1977. Além de Fernando Severo, participaram do *Profilms* outras interlocutoras desta pesquisa: Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr., do grupo *Irmãos Wagner*. As três irmãs também estão na fotografia, no campo esquerdo da imagem<sup>222</sup>.

Foi Ingrid Wagner que me informou, quem fez o registro daquele encontro de domingo foi seu pai, o fotógrafo Helmuth Wagner. E é com a família Wagner que inicio o próximo capítulo, sobre encontros no circuito de cinema da cidade, muitos dos quais tiveram na *Cinemateca* - aquele pequeno espaço no edifício do *Museu Guido Viaro* - um lugar privilegiado para discutir, pesquisar, projetar e produzir imagens.

---

<sup>219</sup> LYRA (2006).

<sup>220</sup> PETERLINI (2012).

<sup>221</sup> Fernando Severo, entrevista (24/10/2020).

<sup>222</sup> Fernando Severo indicou alguns outros nomes de pessoas presentes na fotografia e que podia recordar: Renato Adur, Henrique Ehlers Silva, Glaudier Soltoski e Roberto Pitella.

### 3 ENCONTROS

Este capítulo é sobre encontros no circuito de cinema. Encontros que aconteceram em um clube de filme superoito, num curso prático de cinema, numa associação de documentaristas, nas filmagens de eventos sociais, no folhear dos álbuns de fotografias de família e das páginas de fotonovelas, na produção de pesquisas e livros sobre cinema, na escrita de resenhas e críticas e na realização de alguns filmes, todos curtas-metragens - animados, documentais e experimentais. Práticas pelas quais as interlocutoras da pesquisa acessaram espaços, eventos, saberes e técnicas de produção e circulação de imagens. Neste capítulo, que tem centralidade para a tese, argumento que para reconhecer a experiência de mulheres no cinema é preciso deslocar objetos e métodos de investigação, considerando uma variedade de práticas, documentos e narrativas. Ao narrar seus encontros em torno do cinema, descrevo uma pluralidade de práticas, que vai além do fazer filmes.

#### 3.1 AS IMAGENS DA FAMÍLIA WAGNER

Os experimentos audiovisuais da família Wagner tiveram início cedo. Quando Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr. ainda eram crianças, em noites de verão, o pai, Helmuth Erich Wagner<sup>223</sup> estirava um lençol branco no quintal e usava o tecido como tela, para projetar ao ar livre rolos de película em 16mm, numa sessão de filmes de curta duração. As imagens dançando no lençol eram embaladas pela companhia de crianças da vizinhança e eventualmente, pelo aroma de camélias.<sup>224</sup>

Entre uma projeção e uma brincadeira e outra, a produção de filmes teve início quando a mãe, Edith Pitz Wagner, a pedido das filhas e do filho, comprou uma câmera superoito, que "naquela época era uma moda, uma febre", como conta Ingrid Wagner<sup>225</sup>. Ao chegar em casa, Helmuth Wagner se surpreendeu com a aquisição: "mas o quê vocês fizeram?". Após avaliar a qualidade do equipamento, foi a vez da

---

<sup>223</sup> Helmuth foi fotógrafo (Canoinhas, SC, 1924 - Curitiba, PR, 1988). Em 2009, Ingrid, Elizabeth e Rosane produziram o filme documentário "A Alma da Imagem", dirigido por Ingrid e Fernando Severo sobre Helmuth Erich Wagner. Naquele mesmo ano, Helmuth Wagner teve fotografias selecionadas para a 17ª edição da Coleção Pirelli/ MASP de Fotografia (Coleção Pirelli/ MASP de Fotografia, 2009).

<sup>224</sup> História dos Irmãos Wagner. Documento do Acervo dos Irmãos Wagner. Curitiba, em data.

<sup>225</sup> Ingrid Wagner, entrevista, (16/10/2018).

família ser surpreendida pelo pai, "não! essa câmera não é boa! tem que ser uma melhor do que essa, vamos voltar lá na loja, vamos trocar isso aqui!", conta Ingrid<sup>226</sup>. A cumplicidade da família em torno do superoito está também registrada em um acervo mantido por Elizabeth com cerca de 200 filmes domésticos, numerados e intitulados, conforme o tema principal das imagens. Foram produzidos entre um piquenique e outro, quando saíam juntos a passeio, sempre com câmeras a tiracolo. Elizabeth me mostrou um dos rolinhos do acervo de filmes caseiros em 8mm, nomeado como *42 - Fim de Neve*. O rolinho foi etiquetado com rotuladora manual e fita de vinil vermelha (Figura 8). Anos depois, Elizabeth trabalhou por alguns anos no setor de conservação da *Cinemateca de Curitiba*, onde aprendeu diversas técnicas de preservação<sup>227</sup> e é possível reconhecer o cuidado desvelado também ao acervo pessoal da família.

Figura 8 - Rolo de filme superoito do acervo de Elizabeth Wagner: "42 - Fim de neve".



Fonte: Acervo Pessoal dos Irmãos Wagner. Fotografia de Ana Claudia França, 2018

Algumas imagens do acervo da família Wagner também estão no filme *Helmuth Wagner - A Alma da Imagem* (Figura 9), sobre o pai, dirigido por Ingrid Wagner e Fernando Severo. No filme, uma série variada de registros domésticos em superoito: cisnes num lago, ovelhas no pasto, um carro passando por uma estrada, a família no campo, plantas silvestres tremulando com o vento, uma câmera na mão, uma teia de aranha coberta por gotas de orvalho e uma sequência da família caminhando e brincando por imensas dunas de areia. As imagens são acompanhadas

<sup>226</sup> Ingrid Wagner, entrevista, (16/10/2018).

<sup>227</sup> Elizabeth Wagner, entrevista (16/10/2018).

por uma música em violão com narração em *off*, o texto é de Ingrid Wagner e diz "nos finais de semana, compartilhávamos com papai sua paixão pela natureza"<sup>228</sup>.

Figura 9 - Frames do filme Helmuth Wagner - A Alma da Imagem, sobre o fotógrafo Helmuth Wagner, com direção de Ingrid Wagner e Fernando Severo.



Fonte: HELMUTH WAGNER - A ALMA DA IMAGEM (2009). Imagens do acervo pessoal de filme superoito da família.

*Irmãos Wagner* é como Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr. passaram a ser chamados, à medida em que faziam e exibiam seus filmes animados. E assim ficou. Nos anos seguintes, boa parte dos filmes dos *Irmãos Wagner* seria realizada em superoito<sup>229</sup>, um formato cinematográfico que visava o uso amador, doméstico ou de cineastas iniciantes. Em termos quantitativos, a década de 1970 foi marcada pelo ápice de filmes em superoito no Brasil, uma produção consumida em circuitos alternativos como festivais, mostras competitivas, exposições particulares e galerias<sup>230</sup>. O superoito era tanto uma opção de lazer no âmbito pessoal e doméstico, quanto de expressão artística, configurando-se como o princípio de uma democratização audiovisual que se ampliou nas décadas seguintes<sup>231</sup>.

No entanto, o acesso à equipamentos para filmagem e edição em Curitiba era, aparentemente, restrito. Aramis Millarch, mais de uma década depois da inauguração da *Cinamateca*, denuncia em sua coluna no jornal *Estado do Paraná* a frustração de jovens cineastas que, pela falta de equipamentos, não conseguiam realizar seus

<sup>228</sup> HELMUTH WAGNER - A ALMA DA IMAGEM. Direção: Ingrid Wagner e Fernando Severo. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 2009. (50 min.).

<sup>229</sup> A saber: *Ensaio* (1976), *Metamorfose* (1977), *O último bloco* (1977), *Foi pena q...*(1978), *Pudim de Morango* (1979), *O Ciclo* (1980).

<sup>230</sup> JÚNIOR e CAMPOS (2017).

<sup>231</sup> RAMOS e MURARI (2018).

filmes, uma vez que mesmo a *Cinemateca* não dispunha "de um único aparelho em vídeo, recorrendo a empréstimos de particulares para suas realizações."<sup>232</sup>

Helmuth e Edith Wagner, então, propiciaram às filhas e ao filho, acesso privilegiado à saberes e técnicas na produção de imagens. Ingrid Wagner conta que o pai chegava em casa e espalhava uma porção de fotografias no chão, "o que vocês acham dessa foto? o que vocês acham entre essa e aquela? o que vocês acham mais legal?"<sup>233</sup>. Conhecido por seus registros da *Serra do Mar*, *Ilha do Mel* e *Sete Quedas*, Helmuth Wagner presidiu por 14 anos o *Fotoclube do Paraná*, fundado em 1938, funcionando no subsolo da *Biblioteca Pública*, com reuniões nas noites de segunda-feira<sup>234</sup>. Também foi sócio e proprietário do *Fototécnica*, um estúdio e laboratório fotográfico em Curitiba. O *Fototécnica*, que chegou a atender clientes internacionais, começou em um pequeno espaço no décimo sétimo andar do *Edifício Tijucas*, na Avenida Luiz Xavier, n. 68, onde os *Irmãos Wagner* acompanharam o pai transformando papel higiênico em bola de sorvete e usando espuma de sabonete pra fazer o chá mate parecer mais cremoso, trabalhos de publicidade do estúdio<sup>235</sup>.

Há uma figura que ajuda a imaginar a cena: as crianças observando o pai fotógrafo, com braços apoiados sobre a mesa que compunha o estúdio, enquanto Helmuth Wagner elaborava seus truques para imagens publicitárias. Trata-se de um anúncio, veiculado na revista *A Divulgação*, em uma edição de 1962 (Figura 10). O anúncio publicitário do *Fototécnica*, ocupa um quarto de página na seção *Aconteceu*, dividindo espaço com fotografias e textos sobre jantares em clubes sociais da cidade. A revista *A Divulgação* parece ter se dedicado, sobretudo, à propaganda e ao colonismo social. O anúncio do *Fototécnica* pode ser dividido em dois blocos. O inferior é ocupado por textos informando localização e telefone, com destaque para o nome do estúdio e os serviços oferecidos - fotografias para catálogos, anúncios e painéis. O anúncio informa ainda que os técnicos são especializados e têm 10 anos de prática, oferecem serviço rápido e garantia de qualidade. O bloco superior apresenta os seguintes elementos: um fotógrafo manipulando a câmera; um refletor com duas bandeiras - as abas que permitem controlar a direção da luz e uma sombrinha, usada como superfície refletora, para rebater o *flash* e produzir assim uma

---

<sup>232</sup> ESTADO DO PARANÁ (01/07/1987).

<sup>233</sup> Ingrid Wagner, entrevista (19/05/2018).

<sup>234</sup> A DIVULGAÇÃO n. 176 (11/1962).

<sup>235</sup> Ingrid Wagner, entrevista (19/05/2018).

iluminação difusa. Há sobre a mesa uma máquina de escrever, talvez uma *Olivetti Lettera 22*, um artefato caro para época. Uma das extremidades da máquina de escrever está suspensa, de modo que parte dela parece flutuar, projetando na superfície da mesa um jogo de sombras. Parece haver no anúncio a intenção de apresentar os efeitos e os insumos para produzir a magia da fotografia publicitária, sendo o próprio anúncio, um truque. Estão ali a máquina de escrever que paira no ar, a atmosfera misteriosa produzida pelo contraste de luz e sombra, os gestos do fotógrafo, as técnicas e materialidades para produção da imagem, a câmera e os equipamentos de iluminação.

Figura 10 - Anúncio publicitário da Fototécnica Ltda.



Fonte: A DIVULGAÇÃO n. 176 (11/1962). Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em 1977, uma matéria de página inteira no *Diário do Paraná* apresenta duas fotografias de Helmuth Wagner, intituladas *Vindo do céu* e *Devoção*, além de uma entrevista com o fotógrafo, anunciando uma exposição sua no *Museu da Imagem e do Som*, "sob os temas mais variados, sob todos os ângulos e técnicas"<sup>236</sup>. Na

<sup>236</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (25/05/1977).

entrevista publicada, Helmuth Wagner conta algumas impressões e preferências na fotografia, considerando o título de uma imagem "quase tão importante quanto a própria fotografia", e continua, "muitas vezes não se consegue captar o que o fotógrafo quer dizer". Além de expressar o apreço pela palavra na apresentação de uma imagem, Helmuth Wagner também descreve a multiplicidade de aplicações da fotografia, enumerando algumas: "artística, de jornal, técnica, comercial, industrial e criminal"<sup>237</sup>. Desse modo, não é de se estranhar a abertura e o afeto que o pai da família Wagner tinha em relação à produção de imagens e de narrativas, além de uma vasta experiência com técnicas e visualidades fotográficas.

A mãe, Edith Wagner, descrita por Ingrid como artista imaginativa, também desenhava e pintava, mas não teve uma carreira profissional como artista. No entanto, "eram trabalhos lindíssimos e isso nos incentivou também", conta Rosane<sup>238</sup>. Junto com a mãe, levavam tintas, pincéis e cavaletes para o campo, para desenhar ao ar livre. Para Elizabeth Wagner, a mãe era uma artista anônima, mas que fazia desenhos lindos. No entanto, não foram conservados trabalhos de Edith no acervo da família. De todo modo, tanto a mãe, quanto o pai dos *Irmãos Wagner* ofereceram apoio e suporte ao grupo, que é considerado precursor da animação no Paraná, com participação em diversos festivais competitivos e mostras de cinema nos anos 1970, nos quais foram premiadas em muitas ocasiões<sup>239</sup>. Em 1979, o grupo havia conquistado 12 prêmios em um período de 2 anos<sup>240</sup>.

O ano de 1977 foi especialmente intenso para o grupo. Produziram uma série de seis curtas com experimentações de técnicas de movimento. Neste conjunto está *Bum*, na qual um menino brinca com um balão, dentro dos limites de uma folha branca sobre uma mesa de desenho. Sonha em voar, mas é contido pelas margens da página. Em *O Halterofilista*, um garoto magrinho levanta um robusto halter, mas um prego estoura o peso olímpico que desmancha como tinta, escorrendo pelo papel. Um bloco de carnaval de baianas rodopia os vestidos vermelhos e radiantes em *O Último Bloco*. Depois do desfile, a avenida vazia e triste, acabou-se o carnaval. Depois da tempestade, sai fumaça pela chaminé de uma casinha em *A casa na colina*. Em *O Astronauta* um personagem gira o corpo e maneja um laser numa viagem interestelar.

---

<sup>237</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (25/05/1977).

<sup>238</sup> Rosane Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>239</sup> SANTOS (2005).

<sup>240</sup> REVISTA PANORAMA n. 286 (05/1979).

Um passarinho canta no galho de uma árvore, até adormecer solitário em *Boa noite*. As experimentações são o começo e o aprendizado para projetos mais sofisticados, que fariam nos anos seguintes.

A fotografia a seguir é um registro de Helmuth Wagner da produção de *O Último Bloco*, realizado no pequeno estúdio da chácara na qual a família morou em Curitiba (Figura 11). Elizabeth Wagner lembra que pela janela quase entravam galhos de um carvalho e era muito bonito<sup>241</sup>. Os quadros ao fundo são pinturas em óleo sobre tela de Elizabeth e Rosane Wagner. Na imagem, Elizabeth manipula o equipamento de iluminação, enquanto Ingrid opera a câmera superoito, até hoje cuidadosamente conservada pela família. Na mesa, além de pincéis e tintas, estão os desenhos que compõem a animação quadro a quadro, todos feitos em superfície de papel, material usado nas primeiras produções para substituir o acetato, que seria ideal, mas era pouco acessível. Rosane e Helmuth Jr. movimentam pela mesa os desenhos que irão criar, na projeção de 24 quadros por segundo, a ilusão de movimento, gestos, técnicas e materialidades para produzir a mágica da animação.

Figura 11 - Bastidores da produção de *O Último Bloco*, em 1977. Da esquerda para direita: Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.



Fonte: Acervo de Ingrid Wagner. Fotografia de Helmuth Wagner.

<sup>241</sup> Elizabeth Wagner, entrevista (16/10/2018).

Além da experiência familiar com as imagens, os *Irmãos Wagner* foram uns dos primeiros a frequentar a *Cinemateca do Museu Guido Viaro*<sup>242</sup>, fazem parte da geração de jovens cineastas formada pelos cursos práticos oferecidos pelo espaço<sup>243</sup>. Foi lá onde frequentaram o *Cineclube Profilms*. Mas o *Profilms* era um cineclube diferente, mais próximo de uma associação de amadores e entusiastas que se reuniam aos sábados à tarde para estudar e discutir cinema e, principalmente, para apresentar os próprios experimentos audiovisuais. Em um encontro da associação de 1976, os Irmãos Wagner mostraram pela primeira vez um filme próprio, *O Garoto Levado*, e ganharam o incentivo do grupo para seguir adiante<sup>244</sup>. Ingrid Wagner conta que era comum ficarem para assistir sessões de cinema depois das reuniões, "tudo circulava em torno da Cinemateca naquela época", e continua, "era lá que as pessoas trocavam experiências cinematográficas, trocavam ideias, faziam novas amizades", indicando que aquele era um espaço importante de formação, mas também de sociabilidade.

Em 1977, além da série de animações iniciáticas, os Irmãos Wagner exibiram no *Profilms* *Ensaio*, animação que naquele momento ainda não haviam sonorizado. Um dos participantes do *Profilms*, impressionado com a qualidade do trabalho, contou sobre o filme à Valêncio Xavier, diretor da Cinemateca na época e que, interessado pela repercussão da animação, pediu para assisti-la. Segundo Rosane Wagner, naquele momento, "em Curitiba não tinha ninguém que fazia desenho animado" e *Ensaio* chamou atenção<sup>245</sup>.

Foi então, com *Ensaio* que o grupo recebeu apoio e incentivo de Valêncio Xavier, um importante articulador do circuito cinematográfico da cidade. Ao ver o filme, disse assim, "ah, mas esse filme tá muito bom pra colocar num festival de cinema superoito, vamos sonorizar, vamos lá num estúdio de um amigo meu", conta Ingrid<sup>246</sup>. Assim, a sonorização de *Ensaio* foi feita no estúdio do produtor musical Percy

---

<sup>242</sup> SANTOS (2005).

<sup>243</sup> Aramis Millarch cita também Berenice Mendes, os irmãos Schulmann, Nivaldo Lopes, Fernando Severo, Altenir Silva, Rui Vezaro e Eloi Pereira (ESTADO DO PARANÁ, 05/05/1991).

<sup>244</sup> REVISTA PANORAMA n. 286. (05/1979).

<sup>245</sup> Rosane Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>246</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

Tamplin<sup>247</sup>, com trilha sonora original do músico Marinho Gallera<sup>248</sup>. Helmut Wagner acompanhou todo o processo e ainda participou da sonorização, "toda vez que girava o bonezinho do bonequinho do filme, meu pai pegava uma flautinha e fazia um barulho 'tchuiu, tchuiu'", lembra Ingrid<sup>249</sup>. O próprio Valêncio enviou *Ensaíos* para concorrer no *IV Festival Nacional do Filme Super 8 de Campinas*, um dos mais importantes festivais competitivos da época. Foi lá que *Ensaíos* recebeu o seu primeiro prêmio, de Melhor Animação. Receberia também os prêmios de Melhor Animação e Melhor Filme Didático na *III Mostra Nacional do Filme Super 8 de Curitiba*, que aconteceu anualmente na Escola Técnica Federal do Paraná (ETFPR)<sup>250</sup>, entre 1975 e 1979.

Um dos temas tratados no artigo "*Família Wagner - a vida em filmes*"<sup>251</sup>, de 1978, é a falta de equipamentos específicos para animação que fez com que o grupo adaptasse uma série de procedimentos. Por exemplo, na falta de uma mesa de luz adequada, teriam feito "uma armação especial"; para os fotogramas, substituíram acetato por papel; sem uma coluna para fixar a câmera, utilizavam um tripé comum. Além destas adaptações, o irmão, Helmut Jr., produziu três ou quatro mesas de luz, utilizadas nos primeiros experimentos e animações<sup>252</sup>. Quando já era possível o uso de acetato, mas ainda não se podia comprar uma tinta específica, o grupo recorria à uma mistura de guache com cola, que melhorava a aderência à superfície plástica. Na opinião de Ingrid, Rosane e Elizabeth, testes e experimentos faziam parte do processo, o acesso a materiais instrucionais era limitado e não havia outra maneira de aprender, senão fazendo. Ao escrever um balanço sobre o cinema paranaense em 1977, Francisco Santos considerou os *Irmãos Wagner* "talvez o maior talento do Superoito no Brasil"<sup>253</sup>.

Além das animações em superoito, Ingrid Wagner foi também diretora de patrimônio da primeira gestão da *Associação Brasileira de Documentaristas (ABD)*, em 1979. A história da associação se vincula à da *Cinemateca* e a primeira pessoa a

---

<sup>247</sup> Percy Tamplin é empresário, professor de música e cineasta. Fundou a "Sir - Laboratório de Som e Imagem", considerado na década de 1980 um dos mais importantes estúdios no Paraná.

<sup>248</sup> Marinho Gallera produziu trilhas musicais para diversos espetáculos teatrais em Curitiba como "Curitiba Velha de Guerra" e "Diário de Bordo", além de jingles comerciais.

<sup>249</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>250</sup> Atualmente, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

<sup>251</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (27/06/1978).

<sup>252</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>253</sup> VOZ DO PARANÁ (31/12/1977).

ocupar a presidência foi Berenice Mendes. É sobre ela e sua parceira de trabalho de longa data, Lu Rufalco, a próxima seção.

### 3.2 BERENICE E LU: DO CINECLUBE PARA A ASSOCIAÇÃO

Para contar a trajetória de Berenice no cinema, é preciso falar também da sua parceira de realização em muitos filmes: Maria de Lourdes Rufalco, mais conhecida como Lu Rufalco. Berenice nasceu em Curitiba, e Lu, em Piraju, no interior de São Paulo. Encontraram-se no final da década de 1970, na *Faculdade de Direito*, na *Universidade Federal do Paraná (UFPR)*.

Mas, antes das experiências cineclubistas na universidade, Berenice Mendes lembra que houve um momento marcante na sua relação com o cinema. Ainda era criança quando umas tias a levaram no cinema para assistir *Como era gostoso meu francês*<sup>254</sup>, dirigido por Nelson Pereira dos Santos<sup>255</sup>. O filme era falado em português e esse foi o detalhe que afetou o imaginário de Berenice sobre o cinema, “naquele momento eu percebi que o cinema podia ser feito aqui, podia ser falado em português, podia ser feito por nós!”, conta<sup>256</sup>. Já em Piraju havia dois cinemas e Lu Rufalco os frequentava assiduamente, “eu via uma média de cinco filmes por semana. A gente amava!”, *Butch Cassidy e Sundance Kid*<sup>257</sup>, *Tom e Jerry*<sup>258</sup>, *Tarzan*<sup>259</sup> e *Ben-hur*<sup>260</sup>, filmes de vampiros e bang-bang, além de bíblicos que passavam na igreja, são algumas das projeções que Lu recorda<sup>261</sup>.

Anos mais tarde, no final da década de 1970, alguns cineclubes serviam não apenas para projeção de filmes, mas eram também espaços para debates políticos,

---

<sup>254</sup> COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Condor Filmes; Embrafilme, 1971. (84 min.).

<sup>255</sup> Nelson Pereira dos Santos foi cineasta, considerado um dos fundados do movimento Cinema Novo (1928-2018, Rio de Janeiro).

<sup>256</sup> Berenice Mendes, entrevista (17/10/2018).

<sup>257</sup> BUTCH CASSIDY. Direção: George Roy Hill. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1969. (110 min.). Butch Cassidy e Sundance Kid são amigos e ladrões que viviam de assaltar trens e bancos.

<sup>258</sup> Tom and Jerry é um desenho animado norte-americano, criado por William Hanna e Joseph Barbera, produzida entre 1940 e 1967, para a Metro-Goldwyn-Mayer, em formatos para o cinema e para televisão.

<sup>259</sup> Tarzan é um personagem ficcional, criado em 1902, pelo escritor estadunidense Edgar Rice Burroughs. Entre 1918 e 2016, cerca de 50 versões com o personagem foram produzidas para o cinema.

<sup>260</sup> BEN-HUR. Direção: William Wyler. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959. (222 min.).

<sup>261</sup> Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

em um período no qual o Brasil ainda vivia sob a ditadura civil-militar. "O *Encouraçado Potemkin*<sup>262</sup>, mil vezes!", brinca Lu Rufalco, para contar que junto com Berenice Mendes organizou muitas sessões de cinema no cineclube do *Centro Acadêmico Hugo Simas*<sup>263</sup>. No prédio histórico da *Praça Santos Andrade*, o cineclube do curso de Direito era uma entre as muitas iniciativas cineclubistas da cidade, da qual Berenice e Lu participavam desde 1977.<sup>264</sup>

Foi na espreita da possibilidade de fazer cinema que Berenice Mendes e Lu Rufalco, entre o cineclube da universidade e as férias de julho, colocaram as mãos em uma câmera cinematográfica pela primeira vez, em um curso promovido pela *Cinemateca*. Era julho de 1979 e o professor, Noilton Nunes<sup>265</sup>, cineasta carioca, que viria para Curitiba exclusivamente para o evento<sup>266</sup>, um "curso prático de cinema", com noções de roteiro, câmera, fotografia, montagem, produção e som direto<sup>267</sup>, uma oportunidade "de se iniciar na arte cinematográfica"<sup>268</sup>. Em uma das notas que anuncia o curso também se explica: "dado o alto custo do curso, há necessidade de uma contribuição do aluno estipulada em 500 cruzeiros", com a disponibilidade de câmeras em 16 mm, negativos, gravador Nagra, moviola e a orientação técnica necessária<sup>269</sup>. Um curso de regime intensivo<sup>270</sup>, manhã e tarde, e que, por pouco, Berenice e Lu não participaram. A desistência se deu por conta de uma viagem de férias. "Vamos pra Bahia!", explicaram, ao pedir o dinheiro de volta. Francisco Santos, na época secretário da *Cinemateca* e responsável por gerenciar as inscrições, estava decidido em manter as duas matriculadas e passando férias em Curitiba, "de jeito nenhum! Vocês têm que fazer esse curso, vocês não vão desistir, eu não vou devolver o dinheiro, vocês vão ter que fazer este curso, isso vai mudar a vida de vocês!"<sup>271</sup>. Francisco tinha razão, ambas iniciaram uma relação de longa data com o cinema, trabalhando juntas em documentários e filmes de ficção como *Atenção Realidade* (1979), *Como sempre* (1980), *Comunidades Rurbanas* (1982), *O Foguete Zé Carneiro*

---

<sup>262</sup> O ENCOURAÇADO POTESKIN. Direção: Serguei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. Rússia: Goskino e Mofilm, 1925. (75 min.).

<sup>263</sup> Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019); GAZETA DO POVO (30/05/1999).

<sup>264</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>265</sup> Noilton Nunes é cineasta (Campos dos Goytacazes, RJ, 1947).

<sup>266</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979).

<sup>267</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (06/07/1979).

<sup>268</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (27/03/1979).

<sup>269</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (06/07/1979).

<sup>270</sup> Berenice Mendes, entrevista (17/10/2018; 13/03/2019); DIÁRIO DO PARANÁ (08/07/1979).

<sup>271</sup> Berenice Mendes, entrevista (17/10/2018; 13/03/2019); Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

(1984), *Londrina* (1985), *Classe Roceira* (1985), *Vítimas da Vitória* (1994) e *Uma luta de todos* (2000). Apaixonaram-se, pelo cinema e uma pela outra, numa parceria afetiva e de trabalho que duraria muitos anos.

*Atenção Realidade*, aliás, foi um dos filmes resultantes do curso ministrado por Noilton Nunes, uma produção coletiva. Francisco Santos publicou um artigo detalhado sobre o evento, intitulado "O Cinema Desmistificado", meia página de uma edição de sexta-feira do jornal *Diário do Paraná*, com duas fotografias, nome das pessoas participantes, alguns depoimentos, a temática dos filmes produzidos e a repercussão dos encontros<sup>272</sup>. Assim, a participação de Lu Rufalco e Berenice Mendes no curso da *Cinemateca* escapa também para uma página de jornal, e é Berenice que aparece no centro de uma das fotografias, operando uma câmera, um olho no visor, o outro semicerrado, as mãos estendidas pelo equipamento (Figura 12).

Figura 12 - Artigo no jornal sobre o *Curso Prático de Cinema*, ministrado por Noilton Nunes, na *Cinemateca do Museu Guido Viaro*, em 1979.

Cinema	Filmes
<p style="text-align: center;"><b>O cinema desmistificado</b></p> <p style="text-align: center;">Francisco Alves dos Santos</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p>Noilton: "cinema é atividade como outra qualquer".      Alunos: trabalho feito coletivamente.</p> <p style="text-align: center;"><b>Os alunos do Curso Prático de Cinema que está sendo feito em Curitiba acham que o cinema não é coisa difícil e inatingível como muitos pensam. Mas para isso é preciso condições de infra-estrutura, o que aliás estão reivindicando. É o sangue novo do cinema paranaense.</b></p>	 <p>"C Enxame", em exibição no cine Vitória. 14 anos.</p> <p><b>AVENIDA</b> — "Sexo Selvagem", Brasil, 1978, direção de Ary Fernandes. Com Ana Paula Bless, Maricléide Vidal, Patrícia Scalvi, Claudio D'Oliveira, Reginaldo Vieira e Xandó Batista. Lançamento. Pornochanchada paulista com nomes desconhecidos. Violência, sexo e erotismo. Censura 18 anos. As 14, 18, 20 e 22h. Av. Luiz Xavier, fone 222-5435.</p> <p><b>LIDO</b> — "O Grande Engano" (The Big Fix), EUA, 1978, direção de Jeremy Paul Kagan. Com Richard Dreyfus, Susan Anspach, Bonnie Bedelia, John Lithgow, Otella Medina e Fritz Weaver. Lançamento. Comédia policial elogiada pela crítica. Dreyfus, atualmente o ator valorizado de Hollywood, faz aqui o papel de um detetive particular desastrado. Censura 14 anos. As 15h, 19h45 e 22h. Rua Ermelino de Lacerda, fone 224-8572.</p> <p><b>RIBALTA</b> - Dois programas: As 18h: "País Donald no Oeste". As 18h30, 20 e 22h: "O Balde dos Ladrões", filme com Jean-Claude Béraud, Donna Michelle, Michel le Bouché. Filmes sem outras referências.</p> <p><b>ASTOR</b> — "Cerimônia de Casamento" (A Wedding), EUA, 1978, direção de Robert Altman. Com Desi Arnaz Jr e Carol Burnett. Geraldine Chanlin. Mia</p>

Fonte: DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979). Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Noilton Nunes está na fotografia à esquerda, de braços cruzados. Ao fundo, no pedaço de uma claquete é possível ler parte do nome do filme em produção,

<sup>272</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979).

*Atenção Realidade*. Na legenda, a frase que seria de Noilton, "cinema é atividade como outra qualquer", um diálogo com o título do artigo, "o cinema desmistificado". Entre textos e imagens, estão neste recorte alguns gestos e materialidades do cinema em Curitiba em 1979, uma publicação de destaque considerável, dividindo espaço com a imagem promocional do filme de terror *O Enxame*<sup>273</sup>, em exibição no *Cine Vitória*. Há uma insistência no artigo de Francisco Santos em afirmar que o cinema poderia ser "desmistificado", "não é coisa difícil e inatingível como muitos pensam", incluindo, para reforçar seu argumento, o depoimento de um aluno, "dá pra sacar que não tem nenhum mistério". Por outro lado, era preciso também de "condições de infraestrutura", entrar em contato com a "aparelhagem", como faz Berenice Mendes, em uma das fotografias, manipulando o robusto equipamento de filmagem.

Além de *Atenção Realidade*, um outro documentário foi produzido durante o curso, *Sensibilize-se*, que teve como tema o pintor paranaense Guido Viaro, o que não parece mera casualidade, já que a *Cinemateca* estava vinculada ao *Museu Guido Viaro*. Segundo um dos alunos, *Sensibilize-se* oferecia uma perspectiva humanista, empreendedora e de consciência social acentuada do pintor, a partir de entrevistas com pessoas que conviveram com o artista. No artigo, Francisco Santos se detém em *Atenção Realidade*, que considera uma crítica social, "uma mostragem da vida curitibana nos seus aspectos mais contraditórios", um filme "irreverente e experimental"<sup>274</sup>, com cenas "chocantes", registradas em um lixão e uma discoteca.

Nas palavras da então estudante de Direito e cinema Berenice Mendes, "o que nos interessa é aquilo que é duro de ver"<sup>275</sup>. Eram quinze participantes<sup>276</sup>, além de Berenice e Lu, outras duas mulheres faziam parte da turma, Marilis Santos e Vilma Cabral. O curso foi, enfim, muito mais intensivo e intenso do que a previsão nos jornais, e a importância daqueles dias ecoa no modo como Berenice rememora a

---

<sup>273</sup> O ENXAME. Direção: Irwin Allen. Estados Unidos: Warner Bros, 1978. (116 min.).

<sup>274</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979); DIÁRIO DO PARANÁ (21/10/1979).

<sup>275</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979).

<sup>276</sup> As pessoas participantes listadas no artigo de Francisco são: Alvari Dziewa, Alcir Koch, Berenice Mendes, Fernando Westphalen, José Portem, Luiz Almeida, Luiz Bellenda, Mauro Antonieto, Maurício Negrão, Marilis Santos, Moacir David, Maria de Lourdes Rufalco, Paulo Domingues, Pedro Mereges Filho e Wilma Cabral. No jornal, a grafia do nome de Vilma Cabral, uma das interlocutoras desta pesquisa, está incorreta (DIÁRIO DO PARANÁ, 03/08/1979).

experiência, “era para durar um mês, durou três meses, era para sair um curta, saíram três curtas e eu nunca mais parei de fazer cinema na vida!”<sup>277</sup>.

Mas não eram apenas os filmes que preocupavam a turma de alunas e alunos de Noilton Nunes. O curso de cinema repercutira no movimento para fundar a sede paranaense da *Associação Brasileira de Documentaristas*, a ABD, uma instituição com o objetivo de reunir pessoas da produção audiovisual e reivindicar políticas de fomento<sup>278</sup>. Noilton Nunes era então presidente da ABD do Rio de Janeiro e durante o curso conversou com a turma sobre a associação, motivando a organização da sede paranaense<sup>279</sup>. Menos de um mês depois de finalizado o curso, Francisco Santos publica no *Diário do Paraná* o artigo “ABD-PR: o mando é das mulheres”<sup>280</sup>. Considerando o vasto repertório cinematográfico de Francisco é bem possível que o título escolhido seja uma referência ao filme italiano *O mando é das mulheres*<sup>281</sup>, de 1968, que foi exibido em Curitiba no *Cine Condor* e no *Cine Plaza*, no início de 1974<sup>282</sup>. Assim, Francisco Santos embaralhava cinema italiano e curitibano, destacando o protagonismo das mulheres na iniciativa da associação.

Então, no dia 20 de agosto de 1979, Berenice Mendes fora eleita a primeira presidenta da sede paranaense da ABD. Além de Berenice, outras mulheres participaram da gestão: Lu Rufalco como secretária geral, Clara Satiko e Marilis Santos no conselho fiscal, Dirce dos Santos na tesouraria geral e Ingrid Wagner como diretora de patrimônio<sup>283</sup>. Dentre as reivindicações da ABD-PR constavam câmeras em 16 e 35 mm, moviola para montagem cinematográfica, técnicos profissionais e verbas para as produções<sup>284</sup>. O grupo visava ainda a realização de palestras, mostras e seminários. Sobre a intenção da ABD naquele momento, Berenice Mendes me explicou, “a gente queria a cadeia completa”<sup>285</sup>. Para fazer filmes era preciso de

---

<sup>277</sup> Berenice Mendes, entrevista (17/10/2018).

<sup>278</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979); DIÁRIO DO PARANÁ (23/08/1979); SANTOS (2005).

<sup>279</sup> Berenice Mendes e Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

<sup>280</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (23/08/1979).

<sup>281</sup> O MANDO É DAS MULHERES. Direção: Pasquale Festa Campanile. Itália: Clesi Cinematografica, San Marco, 1968.

<sup>282</sup> Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital.

<sup>283</sup> Ainda na equipe da associação, como vice-presidente, Homero de Carvalho; 1o secretário, Fernando Westephalen; 1o tesoureiro, Pedro Merege; para diretor cultural, Rui Vezaro; Francisco Santos na imprensa e publicidade. No conselho consultivo, Fernando Severo, José Roberto Portella, Mouro Antonieto, Hugo Mengarelli e Sérgio Segall. No conselho fiscal, com Clara e Marilis, Luis Belenda e Tony Fernandes (DIÁRIO DO PARANÁ, 23/08/1979).

<sup>284</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (23/08/1979).

<sup>285</sup> Berenice Mendes, entrevista (17/10/2018).

políticas públicas e espaços para produção e exibição, “não tinha como você fazer cinema sem fazer política de cinema”<sup>286</sup>. A relação de Berenice Mendes e Lu Rufalco com política e com cinema, aliás, é tema para outros capítulos. Na próxima seção, discorro sobre a participação de Dirce dos Santos na tesouraria da associação de cinema, da qual o mando foi das mulheres, ao menos no primeiro ano de existência.

### 3.3 DIRCE: TEATRO E TESOURARIA

Como descrevo na seção anterior, a primeira pista que encontrei sobre Dirce dos Santos foi sobre a sua participação como tesoureira geral da *Associação Brasileira de Documentaristas*, a ABD, no artigo em que Francisco chamava atenção para a liderança de Berenice no recém-inaugurado projeto<sup>287</sup>. Mais adiante, eu descobriria pelos jornais que Dirce dos Santos, tesoureira da ABD, também era Dirce Thomaz, atriz e manequim, sambista destaque da *Escola de Samba Não Agite*, representante da *Associação dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Paraná* e concorrente à rainha do carnaval de rua de 1979<sup>288</sup>.

Mas, em um primeiro momento, eu não tinha a informação de que Dirce dos Santos também era Dirce Thomaz, atriz em espaços da cidade como os *Teatros Sesi* e *Guaíra*, e foi no encontro com Berenice Mendes e Lu Rufalco que pude saber um pouco mais sobre Dirce, para então procurá-la e convidá-la para uma entrevista. “Sabe quem é ela? Atriz, negra, linda, fez Xica da Silva”, me explicou Lu Rufalco<sup>289</sup>. A passagem de Dirce Thomaz por Curitiba foi breve e há muitos anos. Dirce mora desde o início da década de 1980 em São Paulo, e nos encontramos em Curitiba em uma das suas visitas à família, em um domingo de manhã, próximo à feira de artesanato do *Largo da Ordem*, onde as suas irmãs Dalzira e Darci trabalham, e para onde Dirce iria depois da entrevista.

Antes de chegar à Curitiba em 1972, foi em Indianópolis, uma cidade no interior do Paraná, que Dirce passou boa parte da infância. Do campo onde morava era possível ver brilhando à quilômetros de distância as luzes de cidades como Cianorte e Rondon. Dirce Thomaz me explicou que a vida cigana do pai, José Percilia

---

<sup>286</sup> Berenice Mendes, entrevista (17/10/2018).

<sup>287</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (23/08/1979).

<sup>288</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (13/02/1979).

<sup>289</sup> Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

dos Santos, acabou levando a família a mudar de endereço várias vezes. De Santa Mariana, cidade onde Dirce nasceu, foram para Centenário do Sul, passando depois por Itambé, Umuarama e a capital do estado, Curitiba. Dirce enumera algumas experiências marcantes da vida no interior: o porquinho Castigo, a cachorrinha Diploma, a vaca que comeu um vestido de festa e as andanças pelos matagais. Além dessas experiências, considera que o pai também fez parte da sua formação artística, “eu sou atriz de teatro e de cinema porque meu pai tocava cavaquinho”<sup>290</sup>, e continua, para ser tornar uma dramaturga, “a memória da infância também ajudou”<sup>291</sup>.

Mas no campo havia também fotonovelas. “E tinha uma revista que se chamava *Romance Moderno*. Uma revista de contos! Imagina, aqueles contos de amores...e eu lia, devorava esses contos modernos!”<sup>292</sup>. E além das fotonovelas, o rádio também contava histórias, que Dirce ouvia com as irmãs Dalzira, Darci, Lourdes e Maria. Sobre a importância que essas narrativas visuais e sonoras tiveram na sua formação e imaginário, Dirce conta o seguinte:

Eu e minhas quatro irmãs, a gente subia numa cadeira pra ouvir o rádio, a novela *Redenção*, a novela *Simplesmente Maria* a gente ouviu pelo rádio! Eu lembro que quando chovia, dava aqueles trovões, “brum!”, e meu pai, “desliga esse rádio!”. A gente baixava. E quando era hora dos romances, hora do cavalo, que galopava (batendo as mãos na mesa), era tudo sonoplastia! Então isso era apaixonante! Isso formava a nossa memória, o nosso mundo! Porque você tinha que imaginar os personagens, o que tava acontecendo, o cavalo ia alcançar o outro, qual cavaleiro ia correr mais...você só imaginava, porque você só ouvia a disputa e as vozes, né? E quando tinha as paixões? As despedidas, os amores, aquele sofrimento que a mulher fazia “ó!” e o cara “ah!”. E meu pai, “desliga isso!”.<sup>293</sup>

Em Curitiba, Berenice Mendes e Lu Rufalco contam que primeiro conheceram a irmã de Dirce Thomaz, Dalzira, que tinha um ateliê de costura. Teria sido mais ou menos assim que as três se conheceram e Dirce então se aproximou do projeto da associação de documentaristas<sup>294</sup>. Mas, antes do cinema, Dirce Thomaz foi aluna do *Curso de Manequim Profissional do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC)* e também trabalhou na loja *Ico Comercial*, na Rua João Negrão, ambas

---

<sup>290</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

<sup>291</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

<sup>292</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

<sup>293</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

<sup>294</sup> Berenice Mendes e Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

atividades no centro da cidade. A loja vendia ferramentas de construção e, entre micrômetros e tornos de mão, Dirce trabalhava autorizando o pagamento de notas fiscais da empresa, levando cheques para o diretor assinar<sup>295</sup>. Por fim, abandonou "a vida de secretária para desfilhar nas passarelas e representar no palco"<sup>296</sup>, poucos meses antes de se tornar tesoureira da *ABD*.

Dentre as peças de teatro que participou em 1979, em duas delas Dirce Thomaz dividiu o espaço do elenco com o irmão, Percy Santos<sup>297</sup>, que também era ator. Dirce Thomaz e Percy Santos participaram juntos das peças *Flagrantes do Rio e Taras e Hamburger*. Antes de partir para São Paulo, em 1981, Dirce participaria ainda da peça *Ó Curitiba, Nossa Tribo, Salve, Salve*, pela companhia *Teatro de Bolso*, na praça Rui Barbosa, com Odelaire Rodrigues<sup>298</sup>. Odelaire Rodrigues foi atriz, negra, com atuação no teatro, televisão e cinema paranaense. Formou-se como contadora pela *Escola Técnica Federal do Paraná* (ETFPR) e participou de um grupo de teatro do *Colégio Estadual do Paraná* e do *Teatro de Bolso*, onde aconteceu seu encontro com Dirce Thomaz. Odelaire Rodrigues, aliás, é a mulher com a participação mais antiga em Curitiba, registrada no *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005), como atriz, no filme *Lance Maior*, de Sylvio Back<sup>299</sup>. Francisco Santos (2005, p. 168) descreve como "antológica e inesquecível" sua atuação na sequência final do filme, em que contracena com Reginaldo Faria<sup>300</sup>. Um teatro com seu nome foi inaugurado na *Av. Sete de Setembro* em 2001, dois anos antes de Odelaire falecer, mas foi fechado em março de 2010.

Na seção da programação cultural do *Diário do Paraná*, na coluna que informa sobre as peças de teatro em cartaz, encontrei uma fotografia de Dirce Thomaz que se destaca na publicação. Tanto pelo tamanho da imagem em relação à página, quanto pelo retrato fotográfico que de repente se apresenta em meio a muitas notas de texto

---

<sup>295</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

<sup>296</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (13/02/1979).

<sup>297</sup> Percy Santos foi ator e sambista (Local não identificado, 1956 – Curitiba, PR, 1998).

<sup>298</sup> Odelaire Rodrigues foi atriz, trabalhou no teatro, televisão e cinema paranaense (Curitiba, PR, 1935-2003). Participou de curtas como *O Traste* (2001) e *Linha do Trem* (2002), ambos com direção de Nivaldo Lopes. Além de *Lance Maior*, também atuou no longa *Quanto Vale ou É por quilo?*, de Sérgio Bianchi.

<sup>299</sup> Na equipe técnica de *Lance Maior* (1968), Maria Guadalupe Landine ocupou a função de montagem. Maria Guadalupe é uma das interlocutoras de Schettino (2007), que apresenta uma longa entrevista sobre seu trabalho como montadora.

<sup>300</sup> Reginaldo Faria é ator (Nova Friburgo, RJ, 1953).

com letras miúdas (Figura 13)<sup>301</sup>. A foto foi produzida especialmente para promover a peça *Flagrantes do Rio*, segundo me explicou Dirce<sup>302</sup>. O enquadramento privilegia seu rosto sorridente, mostra parte do torso e, sobretudo, destaca a sua participação no elenco da peça, que também é informada no texto, logo depois de informações básicas sobre a apresentação (título, local, elenco, data, horário). Na coluna ao lado, à esquerda, a programação dos cinemas *São João*, *Ribalta* e *Lido*. Nos jornais, parece tênue a fronteira que divide teatro e cinema.

Figura 13 - Na programação de teatro a peça *Flagrantes do Rio*, com Dirce Thomaz e Percy Santos.

Censura 18 anos. As 13h30, 17h, e 20h30. Rua Barão do Rio Branco, fone: 22-5991.

**AVENIDA** - "manlacos por Meninas Virgens", Brasil, direção de Alexandre Sandrini. Com Sebastião Pereira e Lisa Ima. Lançamento. Pornodrama (ou pornocomédia?), com diretor e atores desconhecidos. Mas o público do Avenida é caldo por este tipo de filme. Censura 18 anos. As 14, 16, 18, 20 e 22h. Av. Luiz Xavier, fone 22-5455.

**BRISTOL** - "O Mundo do Circo" (Circus World, EUA, 1964, direção de Henry Hathaway. Com John Wayne, Claudia Cardinale e Rita Hayworth. Reprise. Sobre um circo americano numa acidentada temporada na Europa. Reprise bem oportuna, já que Wayne, o astro principal, faleceu dia 12 último, vítima de câncer. Produção de Samuel Bronston, aquele dos faraônicos "El Cid", "Queda do Império Romano". Censura livre. As 14, 17 e 20h30. Rua Mateus Leme, fone 22-3173.

**CONDOR** - "Um Viúvo Trapalhão" (House Calls), EUA, direção de Howard Zeff. Com Glenda Jackson, Art Carney e Walter Matthau. Lançamento. Comédia sobre o relacionamento de um homem e uma mulher, ele mulherengo e não querendo nada com o casamento. As 14, 16, 20 e 22h. Rua Emanoel Pereira, fone 22-6839.

**ASTOR** - "Uma Mulher Descasada" (An Unmarried Woman), EUA; 1978, direção de Paul Mazursky, com Jill Clayburgh, Alan Bates, Michael Murphy e Cliff Gorman. Lançamento. Sobre os impasses de uma mulher de meia idade depois que o marido a abandona por outra mulher. Grande desempenho de Jill Clayburgh no papel principal. Cotação ótima. Censura 18 anos. As 14h, 16h30, 18h30 e 22h. - Rua Voluntários da Pátria, fone: 32-0084.

"meia-noite" do Astor, semana passada. Censura 18 anos. As 14h30 e 20h30. Sab. e dom. sessões às 14, 16, 20 e 22h. Rua Saldanha Marinho, fone 32-0094.

**SÃO JOÃO** - "O Expresso da Meia - Noite" (Midnight Express), EUA, 1978, direção de Alan Parker, baseado no livro de Billy Hayes, Com Brand Davis, Randy Quaid, Bo Hopkins e John Hurt. Lançamento. Drama sobre um jovem traficante americano preso e torturado na Turquia. Venceu dois Oscars 79 e vários globos de ouro da crítica de Nova York. Cotação. Ótimo. Censura 18 anos. As 14h, 16h30, 18h30 e 22h - rua Desembargador Westphalen, fone 22-2107.

**RIBALTA** - Dois programas: As 14h: "Branca de Neve e os Sete Anões", EUA, 1937, realização clássica de Walt Disney, o primeiro desenho longa-metragem da história do cinema e até hoje insuperável pela técnica, sensibilidade, poesia, música e mensagem humana. Cotação: Excelente. As 16, 20 e 22h: "O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão", Brasil, 1977, direção de J.B. Tanko, com Dedé Santana, Renato Aragão e outros comediantes da televisão brasileira. Cotação Pés-simo. Censura livre. Av. Munhoz da Rocha, 1504 (Bacacheri), fone 52-5534.

**LIDO** - "O Trapalhão na Ilha do Tesouro", Brasil, 1977, direção de JB Tanko. Com Renato Aragão, Dedé Santana e Eliane Martins. Reprise. Os conhecidos comediantes da televisão (Os Trapalhões, todos os domingos às 19h na Globo) numa comédia ingênua, mas de grande bilheteria. As crianças, e mesmo alguns adultos, não trocam Aragão por nada. E daí o sucesso. Mas de cinema... Censura livre. As 14 e 16h. À noite (20 e 22h), censura 18 anos, o filme é "Um Grande Gozador". Rua Ermelino de Leão, fone 23-6874.

☆☆☆

Flagrantes do Rio - No Teatro do Sesi, avenida Cândido de Abreu. Comédia de Silveira Sampaio, com Odílio Querebim, José Carlos Marcondes, Rosalva Miranda, Alcir Bay, Renato Cesar Schmidt, Dirce Thomáz, Percy Santos, Edson Rogerio, Sonia Forlim e Antonio Kissner, até amanhã às 21 horas.



Dirce Thomáz, está atuando na peça "Flagrantes do Rio", em cartaz no Teatro do Sesi.

**Romance/Cinema**

Fonte: DIÁRIO DO PARANÁ (16/06/1979). Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Outra fotografia para a promoção de *Flagrantes do Rio* é de Percy Santos (Figura 14), em um outro jornal, o *Diário da Tarde*. Parece compor o mesmo conjunto promocional com imagens do elenco da peça, numa composição semelhante à fotografia de Dirce, um retrato com fundo branco. Na fotografia, Percy Santos apresenta uma expressão séria, e o olhar ligeiramente elevado. O rosto ocupa quase

<sup>301</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (16/06/1979).

<sup>302</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

todo enquadramento. Diferente do *Diário do Paraná*, no *Diário da Tarde* a promoção da peça parece estar deslocada, num espaço intitulado *Confira*, dentro da seção *Encarte*, entre anúncios de um concurso de oratória, um curso de administração e uma apresentação do *Circo dos Irmãos Queirolo*. É o único retrato fotográfico da página inteira, um super *close* de cinema, e se destaca também por isso.

Figura 14 - Na programação de teatro, a peça *Flagrantes do Rio*, com Dirce Thomaz e Percy Santos.

inhos, malabaristas  
co do Circo Irmãos  
esentando na praça  
abo Nacar, Jardim  
-CT. Faz parte do  
ação dos conjuntos  
no dia 5, quando se  
ndial do Meio Am-  
tapa do Programa  
itacionais, atingin-  
ssoas. Além dos as-  
turais, visa também  
utíferas e ornamen-  
e aparelhos de re-  
e integração dos  
os e a vizinhança.

**FLAGRANTES NO RIO**



**Percy Santos.**  
No teatro do Sesi, na avenida Cândido de Abreu, continua em cartaz a peça de Silveira Sampaio, "Flagrantes no Rio". Ficarà em cena até o dia 17, de quarta a domingo, sempre às 21:00 horas. É uma comédia considerada como das melhores de Silveira. No elenco, Percy Santos, Odílio Querebim, José Carlos Marcondes, Rosalva Miranda, Alcir Bay, Renato Cesar Schmidt, Dirce Thomaz, Edson Rogério, Sônia Forlim e Antonio Kissner.

**espe**  
**conf**  
**emp**  
Cada  
suas necessid  
específicas  
diz respeito  
ela atinge co  
parte intern  
como cada  
empresa, a  
ciação dos  
Vendas do l  
equipara p  
um curso e  
empresa, d  
6.297, treir  
dedores, s  
rentes e exe  
abrangendi  
Marketing  
cursos esp  
fases de  
diagnóse  
específicas  
boração c  
detalhado

**NOS**  
stração de Recursos  
o pela Associação dos  
s do Brasil-Curitiba,  
a 28 deste mês. Vai  
informações sobre as  
na Administração de  
na Empresa. Será  
e Recursos Humanos,  
nistração de Salários,  
s e profissionais da  
manos.

Fonte: DIÁRIO DA TARDE (02/06/1979). Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Ao contar sobre Dirce Thomaz no cinema, penso que é preciso contar também sobre o seu irmão Percy Santos. Foi ao lado de Percy que Dirce começou uma trajetória no teatro, e assim como o irmão, Dirce buscou uma possibilidade de atuar no cinema. Depois que Dirce foi para São Paulo, Percy participou no elenco de pelo menos dois curtas-metragens vinculados à *Cinemateca*, o ficcional *A Rua da Minha*

*Janela*<sup>303</sup> e o documentário *Lápis de Cor e Salteado*<sup>304</sup>, sobre o músico Palminor Rodrigues Ferreira, mais conhecido como Lápis<sup>305</sup>. Ambos filmes tiveram a direção de Nivaldo Lopes<sup>306</sup>, também conhecido como "Palito". Sobre o irmão Percy Santos, Dirce recorda:

Ele era uma figura, meu irmão era muito humorista e nós começamos juntos no teatro, ele incentivava bastante, às vezes eu parava pra ficar vendo ele fazer cena, ele era muito bom! Imitador, imitava muito bem o Grande Otelo, também foi compositor, fundou uma escola de samba no Bairro Alto...era passista, trabalhou muito nas escolas de samba...era uma figura, mas a gente perdeu ele. Perdeu ele pra bebida, infelizmente. Mas tem os documentários que ele fez.<sup>307</sup>

No curta *A Rua da Minha Janela*, Percy Santos interpreta um músico de rua que toca acordeão. O filme é protagonizado por um homem branco, um escritor velho e frustrado que observa a rua da janela do seu apartamento, sentado em uma cadeira de rodas, entre lembranças, uma máquina de escrever e algumas taças de vinho. A narração em *off* é em primeira pessoa, na qual eventualmente o protagonista se dirige à uma mulher chamada Tati. O fim é dramático, o protagonista desfalece em seu solitário apartamento. No entanto, o encaminhamento do personagem interpretado por Percy Santos é ainda mais angustiante e violento. Na Rua XV, o músico, usando um chapéu de palha e apoiando-se em um canteiro de flores – um símbolo do projeto da reforma urbana na cidade –, toca acordeão em meio à uma multidão. Enquanto isso, a voz do protagonista diz, "lembra daquele sanfoneiro, Tati? Ele era divino, Tati". Do grupo de pessoas que assiste ao músico, se escuta: "rapaz, vai trabalhar!". As imagens do músico tocando acordeão são intercaladas com imagens do protagonista em sua máquina de escrever. Se a cena do acordeonista é uma lembrança ou imaginação do protagonista, parece uma questão que se deseja manter em aberto. De repente, o músico coloca o acordeão no chão de *petit-pavé* e atea fogo no instrumento. Em seguida, tira uma arma do bolso e dispara o gatilho contra a própria cabeça. Seu corpo cai no chão, o sangue escorre, enquanto o acordeão arde em chamas. A aglomeração de pessoas o observa, algumas indiferentes, outras

---

<sup>303</sup> A RUA DA MINHA JANELA. Direção: Nivaldo Lopes. Brasil: 1982.

<sup>304</sup> LÁPIS - DE COR E SALTEADO. Direção: Nivaldo Lopes. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 1990.

<sup>305</sup> Palminor Rodrigues Ferreira, mais conhecido como "Lápis" foi músico (Curitiba, PR, 1942-1978).

<sup>306</sup> Nivaldo Lopes é cineasta, diretor, desenhista e poeta (Itambaracá, PR, 1957).

<sup>307</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

gargalhando. Mais uma vez, a voz do protagonista ecoa pela cena: "ele era divino e morreu, Tati. E o povo estava ali, como sempre estivera". O filme ainda não está na metade e segue então pelos devaneios de janela do protagonista. A partir desta sequência, pergunto, qual o efeito de sentidos ou significados que a sequência produziu ou ainda produz?

Sobre como se aproximou da ABD, Dirce Thomaz recorda o interesse que tivera, "eu fui querer aprender sobre o cinema, o forte era superoito ainda, mas eu era aquela que ficava segurando o cabo, né? Porque eu estava aprendendo, as meninas já tinham noção de direção."<sup>308</sup> Algum tempo depois do nosso encontro em Curitiba, Dirce me enviou fotos da sua carteirinha da ABD de associada, que ainda guarda no seu acervo pessoal. Dentre as informações, estão seu nome completo, uma fotografia 3x4 preto e branco, nacionalidade, filiação, número da carteira de identidade, a assinatura da então presidenta da associação, Berenice Mendes, com carimbo e a data da admissão, 13/08/1979. No campo atividade está "documentarista". Entre seguradora de cabo, tesoureira geral e documentarista, Dirce Thomaz participou da associação por cerca de um ano.

Para ela, logo a capital paranaense ficaria pequena. "O que mais eu vou fazer em Curitiba?", é como avalia ter pensado no ano de 1981, quando numa quarta-feira de cinzas partiu na companhia de uma amiga, rumo à São Paulo<sup>309</sup>. Na capital paulista, o encantamento com o teatro ganhou uma nova perspectiva. Em 1986, Dirce foi convidada para interpretar Xica da Silva, numa montagem de Antunes Filho<sup>310</sup>. Foi breve sua passagem pelo circuito cultural de Curitiba, mas ficaram os afetos daqueles encontros. "Ficamos amigas, íamos assistir filmes juntas"<sup>311</sup>, conta Lu. Seria lembrada anos depois pelas cineastas Berenice Mendes e Lu Rufalco, quando foi escalada para o elenco de "O Drama da Fazenda Fortaleza", um filme épico que, por fim, nunca fora finalizado. Com as mudanças nos rumos da vida, as três se encontrariam, vez ou outra, nas décadas que seguiram<sup>312</sup>.

Dos tempos de trabalho em Curitiba, Dirce Thomaz explica o seguinte: "a minha base era teatro, cinema eu queria aprender"<sup>313</sup>. Em São Paulo, Dirce encontrou

---

<sup>308</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

<sup>309</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

<sup>310</sup> Antunes Filho foi diretor de teatro (São Paulo, SP, 1929-2019).

<sup>311</sup> Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

<sup>312</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

<sup>313</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

no teatro negro um espaço de possibilidades. Depois de interpretar Xica da Silva em 1988, numa montagem de Antunes Filho, outros caminhos irromperam. Em 1989, com a reabertura do TUCA, o teatro da PUC, Dirce trabalhou na peça *Os Negros*, de Jean Genet, e pouco depois, fundou o Centro de Dramaturgia e Pesquisa sobre Cultura Negra. Mas o cinema precisou esperar, só aconteceu na década de 2000. Lembra com carinho as horas de conversa com a atriz Léa Garcia<sup>314</sup>, nos bastidores de filmagem do curta *O Dia de Jeruza*<sup>315</sup>, de 2014, “aquilo foi um luxo na minha vida! Foi uma história que começou aqui em Curitiba!”<sup>316</sup>, explica. Entre teatro e cinema, Curitiba e São Paulo, além de atriz, Dirce se tornou dramaturga.

### 3.4 GISELE E FERNANDA EMBARCAM NO FOGUETE

Em julho de 1980, João Paulo II - o papa - esteve em Curitiba, que foi incluída no roteiro da sua visita ao Brasil, entre 12 cidades. Mas, antes que a visita fosse confirmada, a possibilidade mobilizou meses de especulações nos jornais que circulavam<sup>317</sup>. Será que o papa realmente viria? Qual o roteiro da visita? Onde seria a concentração pública? Haveria espaço suficiente para as multidões? O que fazer com a indecência dos motéis, na entrada da cidade, por onde o carro trazendo o papa inevitavelmente teria que passar? Por fim, o papa veio, e num domingo de inverno, no *Estádio de Futebol Major Antônio Couto Pereira* no bairro *Alto da Glória*, apresentou-se para cerca de 60 mil pessoas, num misto de cerimônia religiosa com evento social.

Nas edições do *Diário do Paraná* que antecipam o evento é possível encontrar algumas pistas do rebuliço provocado pela ilustre visita. Surgiu, por exemplo, a expectativa de indulto à 71 detentos de penitenciárias paranaenses. Em uma nota sobre a prisão de um homem que teria cometido furto, o comentário: “menos um para preocupar durante a visita do papa”. Logo foi reiterado sobre a indisponibilidade de vagas em hotéis e pousadas, orientando quem ainda não tivesse acomodação assistir o evento pela televisão.

---

<sup>314</sup> Léa Lucas Garcia de Aguiar é atriz (Rio de Janeiro, RJ, 1933).

<sup>315</sup> O DIA DE JERUZA. Direção: Viviane Ferreira. Brasil: Odun Formação & Produção, 2014. (20 min.)

<sup>316</sup> Dirce Thomaz, entrevista (14/07/2019).

<sup>317</sup> As informações sobre a repercussão da visita do papa em Curitiba têm por fonte: DIÁRIO DO PARANÁ (01/07/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (03/07/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (04/07/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (05/07/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (08/07/1980).

Um dia antes da aguardada chegada, para o signo de touro, a previsão foi a seguinte: "nos negócios, se você não se esforçar, nada lhe cairá do céu, mesmo com a visita do Papa a Curitiba". Para receber o papa uma lista de equipamentos de comunicação e artefatos de luxo: um aparelho telex, três telefones, tapete vermelho e louça branca com frisos dourados e brasão, e um *Galáxie Landau*, ano 1979, com acarpetamento, teto solar, rádio transmissor e refrigeração interna. Para os 304 jornalistas credenciados para a cobertura foi disponibilizada uma sala de imprensa no *Palácio Iguazu*, com 40 intérpretes de idiomas, centenas de máquinas de escrever, 30 perfuradoras, 30 aparelhos telex e 30 cabines telefônicas para chamadas nacionais e internacionais. Supermercados fecharam entre sábado e domingo, e o tradicional *Baile do Operário* e as feiras livres de final de semana foram suspensas. O papa estaria chegando sob céu encoberto e chuvas ocasionais. Assim, a visita do papa ganhava espaço no caderno policial, na previsão do tempo, no horóscopo, na coluna social.

Foi entre uma crítica ao furor provocado pela visita do papa e um exercício de colagem cinematográfica, que Berenice Mendes e Lu Rufalco tiveram a ideia de *Como Sempre*, um filme que ironizava toda a mobilização - da cidade, da imprensa, das pessoas - em torno do líder mundial da *Igreja Católica*. Berenice lembra que, na época, ela e Lu achavam que aquilo tudo "não tinha absolutamente nada a ver!"<sup>318</sup>. Sobre o dia da filmagem, o único possível, Berenice Mendes lembra da impressionante mobilização em torno do papa. A multidão ocupava desde o *Palácio do Iguazu* até a *Catedral Metropolitana*, "e a gente, como a Lu disse, nós nunca fomos de partido, mas nós nos sentíamos de esquerda, mas anarquistas mesmo, né? Sempre nos colocávamos como anarquistas."<sup>319</sup> A estratégia narrativa foi filmar todo o aparato de cobertura do evento, mas não filmar o papa, o que aliás, suponho que não seria mesmo fácil, diante da multidão de pessoas. Berenice Mendes explica, "fizemos com o papa um trabalho de colagem, que era uma técnica que a gente estava aprendendo, de colagem e animação, então a gente faz o papa chorar frases, não me lembro o quê agora, absolutamente anarquista"<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>319</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>320</sup> Berenice Mendes e Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

Berenice Mendes e Lu Rufalco organizaram em 2018 uma coleção de 10 volumes com a digitalização de uma parte de suas produções<sup>321</sup>. *Como Sempre* não pôde ser incluído, Lu me explicou que não conseguiu localizar o filme no acervo da *Cinemateca do Museu Guido Viaro*. Assim, também não é possível confirmar se o visionamento de *Como Sempre* está disponível em Curitiba. Mas, o filme consta no catálogo filmográfico da *Cinemateca Brasileira* e a sinopse se apresenta do seguinte modo: "uma visão crítica dos mitos religiosos criados através dos meios de comunicação [...] em tom crítico, o filme busca o caminho inverso ao de como as filmagens oficiais registram a presença papal na cidade de Curitiba."<sup>322</sup>

Se o filme parece ter desaparecido da *Cinemateca de Curitiba*, encontrei também pouquíssimos registros da sua exibição nos jornais. Um evento que foi amplamente celebrado pela imprensa, parece não ter tido espaço para a perspectiva crítica e zombeteira de Berenice Mendes e Lu Rufalco. Nos jornais, *Como Sempre* também não é comentado pelo seu viés irônico, mas como um filme que "documentou a visita de João Paulo II a Curitiba"<sup>323</sup>, um "experimental em preto e branco"<sup>324</sup>, filme de estreia, "de vacilação perceptível"<sup>325</sup>, "sobre a passagem de João Paulo II"<sup>326</sup>, um "documentário sem pretensões"<sup>327</sup>. Francisco Santos é quem mais se aproxima da intenção da produção, limitando-se a defini-lo como um "irônico documentário" sobre a passagem do papa<sup>328</sup>. *Como Sempre* circulou, no entanto, nos eventos *A Mulher no Cinema Brasileiro*<sup>329</sup>, na *X Jornada Brasileira de Curta Metragem*<sup>330</sup> e na *Semana do Cinema do Paraná*<sup>331</sup>, entre 1981 e 1982, em Curitiba e Salvador. Anos depois, também entrou em uma programação de filmes paranaenses do *Museu de Imagem e do Som do Paraná*<sup>332</sup>.

---

<sup>321</sup> A ficha técnica da coleção está disponível nos anexos.

<sup>322</sup> Catálogo da Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira.

<sup>323</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (26/03/1982).

<sup>324</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (07/06/1985).

<sup>325</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/12/1985).

<sup>326</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (09/01/1987).

<sup>327</sup> ESTADO DO PARANÁ (24/05/1984).

<sup>328</sup> JORNAL DO ESTADO (28/01/1984).

<sup>329</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (28/05/1981).

<sup>330</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (26/07/1981).

<sup>331</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (25/03/1982).

<sup>332</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (20/01/1987).

Embora muitas vezes *Como Sempre* seja referido em notícias de jornal como um documentário sobre a visita do papa<sup>333</sup>, pelo que recordam Berenice Mendes e Lu Rufalco<sup>334</sup>, trata-se também de um filme colagem, uma proposta híbrida, um exercício experimental e, sobretudo, um contraponto à cobertura midiática sobre a visita do pontífice à cidade. Para Berenice e Lu foi também uma forma de estreiar no cinema. Dessa vez, a produção não era de direção coletiva - como nos filmes produzidos no curso de Noilton Nunes na *Cinemateca* - o filme teve direção de Berenice Mendes, e produção de Lu Rufalco. Ao mesmo tempo, Berenice e Lu se inscreviam, a partir de um experimento cinematográfico, em um evento histórico, de grande repercussão na cidade e no país.

Ao contrário da proposta "anárquica" de *Como Sempre*, o filme seguinte de Berenice Mendes e Lu Rufalco seria um projeto bem menos controverso. *O Foguete Zé Carneiro* é sobre dois irmãos que, ao encontrar um foguete de brinquedo, fantasiam uma viagem à lua. Durante a expedição, deparam-se com extraterrestres, com o dragão de São Jorge e com um garotinho vestindo cachecol que muito se parece com o personagem literário *Pequeno Príncipe*<sup>335</sup>. Mas nem tudo são flores no passeio intergaláctico, e os pequenos astronautas também libertam um grupo de crianças de uma prisão. Numa sequência em desenho animado os garotos são engolidos e trazidos de volta à Terra por uma cegonha. No quarto, e ainda sonolentos, contam o que viveram para a mãe. Teria sido um sonho?

Sobre o filme é de Francisco Santos a publicação onde encontrei maior destaque, no *Espaço Dois do Jornal do Estado*<sup>336</sup>: uma página inteira, com três fotografias, constando depoimentos de Berenice Mendes, nomes da equipe, condições de filmagem e perspectivas de circulação. No artigo, é Berenice quem traça uma comparação entre *Como Sempre* e *O Foguete Zé Carneiro*, ambos teriam muito do "impulso de fazer um filme", e continua, "meu primeiro filme foi apenas uma experiência, este agora tem uma proposta profissional"<sup>337</sup>. Uma das imagens, a de maior destaque, é um recorte de uma fotografia de Fernanda de Castro<sup>338</sup>, fotógrafa *still* do filme, e que produziu as imagens que seriam usadas em materiais de

---

<sup>333</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/02/1987).

<sup>334</sup> Berenice Mendes e Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

<sup>335</sup> *O Pequeno Príncipe* é uma obra literária, publicada em 1943, do escritor Antoine de Saint-Exupéry.

<sup>336</sup> JORNAL DO ESTADO (28/01/1984).

<sup>337</sup> JORNAL DO ESTADO (28/01/1984).

<sup>338</sup> Fernanda Castro é fotógrafa (Arapongas, PR, 1951).

divulgação. A fotografia de Fernanda de Castro é um mergulho no cenário interestelar, na imagem estão as crianças astronautas em tons de cinza, entre rochas e uma superfície arenosa (Figura 15).

Figura 15 - Fotografia das filmagens de *O Foguete Zé Carneiro*, dirigido por Berenice Mendes.



Fonte: Acervo Casa da Memória. Fotografia de Fernanda de Castro, 1984.

O filme foi rodado em 35mm, é colorido, e foi produzido pela *Embrafilme*, com o apoio da *Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná*, orçado em 11 mil cruzeiros. As imagens, que simulam a lua e o espaço, foram registradas em uma antiga fábrica na *Vila Guaira* em Curitiba, para onde foi preciso levar 17 toneladas de pó e pedra de calcário, cem litros de tinta, cem quilos de gesso, além de um cavalo com uma rara armadura do século XVII<sup>339</sup>. Mas nada superaria os custos de aluguel de equipamento, rolos de negativo, revelação em laboratório, produção e remuneração da equipe técnica. No artigo, Berenice explica, “a Embrafilme entrou com 6 milhões e o resto estou conseguindo por aí”.

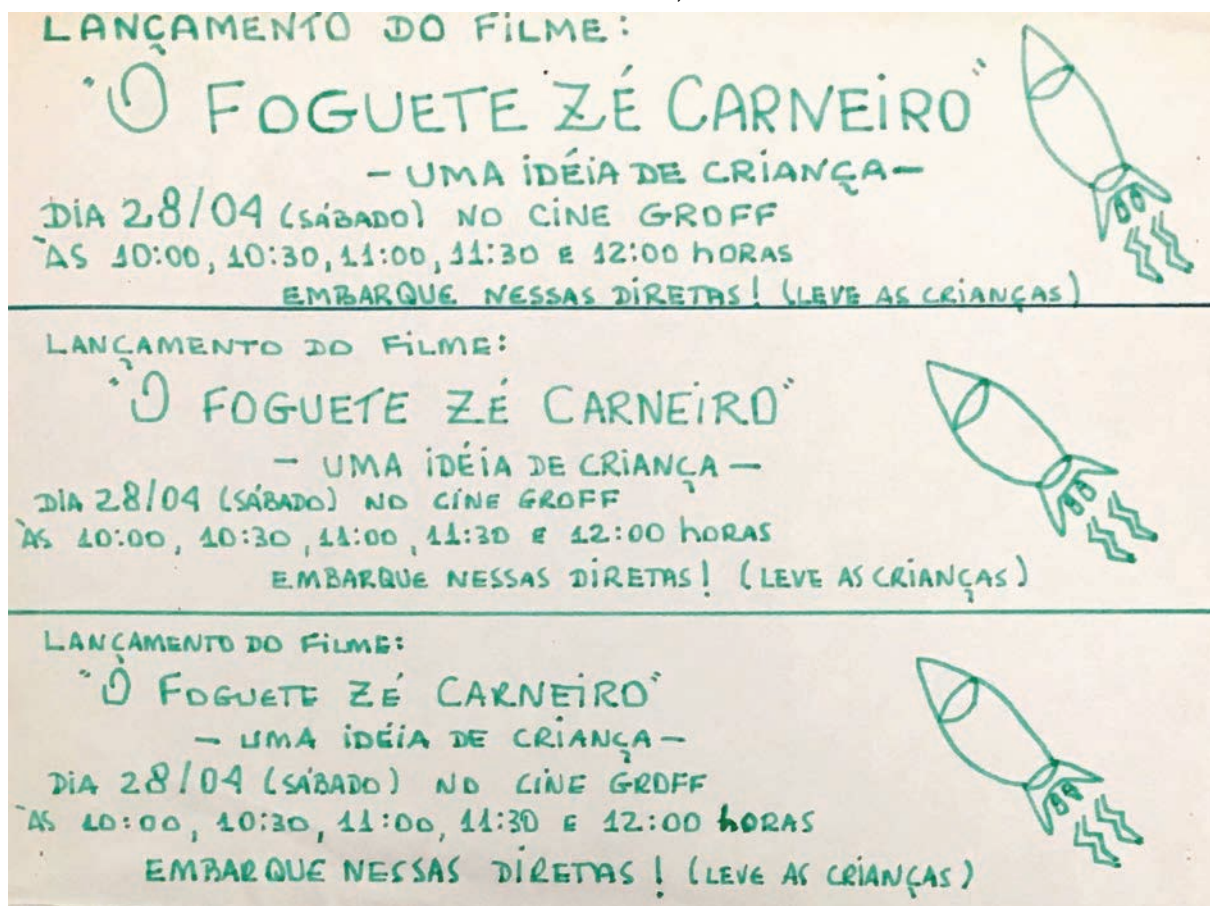
Na *Polícia Federal*, o *Serviço de Censura de Diversões Públicas da Superintendência Regional* concedeu classificação “livre” para *O Foguete Zé*

---

<sup>339</sup> JORNAL DO ESTADO (28/01/1984).

*Carneiro*. Berenice Mendes e Lu Rufalco ainda guardam o documento, assinado pelo então tenente coronel Benedito Zumas. Durante a ditadura militar brasileira, esse tipo de documento - em papel timbrado, com carimbo e assinatura-, era um dos procedimentos de controle e repressão às produções culturais. Já o material de divulgação do filme, feito à mão, visando a produção de cópias mimeografadas, tem uma chamada política e subversiva para o momento: "embarque nessas diretas!" (Figura 16). No material, que tem ares de informalidade, estão o dia e os horários de projeção. O lançamento aconteceria entre 10 horas da manhã e meio-dia, no *Cine Groff*, localizado em uma galeria, na Rua das Flores, número 420. O material, que embaralha o foguete com as diretas, parece ter sido o modo de abrir no convite uma brecha democrática, imprimir no evento de lançamento um gesto de enfrentamento à ditadura.

Figura 16 - *Embarque nessas diretas!* Material de divulgação para *O Foguete Zé Carneiro*, dirigido por Berenice Mendes, 1984.



Fonte: Acervo Documenta Produções Cinematográficas. Autoria não identificada.

Mas, para construir a viagem lúdica de *O Foguete Zé Carneiro* também foi necessária uma equipe maior, da qual fizeram parte Daisy Rocha, Gisele Mendes, Peter Lorenzo, Ivan Bittencourt, Fernando Severo, dentre muitas outras pessoas e instituições<sup>340</sup>. Dentre essas pessoas, está Gisele Mendes, irmã de Berenice Mendes, e que pouco tempo depois do envolvimento de Berenice com o cinema, também se inscreveu nas oficinas de formação na *Cinemateca*. Gisele Mendes se juntaria à equipe de realização de *O Foguete Zé Carneiro*, na função de assistente de produção. Gisele conta que admirava Berenice, além de receber de Lu Rufalco todo o apoio nos aprendizados sobre produção. Para além dos filmes, Gisele Mendes descreve a *Cinemateca* como um espaço de encontro e pertencimento, “eu tinha esse sentimento de romper padrões, de ter uma outra linguagem, sabe? De criar uma identidade e pra isso a gente precisava arrumar uma tribo, né? Arrumar uma turma. E onde a gente achou o nosso refúgio? Na *Cinemateca do Guido Viaro*”<sup>341</sup>. Berenice e Gisele escolheram me conceder a entrevista juntas, na casa da mãe, Isabel Kügler Mendes. Isabel parece ter colaborado para a fermentação do espírito crítico das filhas e, assim como Berenice, Isabel Mendes é advogada e atua na defesa de Direitos Humanos há 30 anos, especialmente nas questões de encarceramento<sup>342</sup>.

Gisele Mende lembra que o acesso a bons equipamentos era restrito e os desafios de produção eram enormes, “às vezes levava um mês para se ter uma super planilha, um mapa de produção”<sup>343</sup>. Havia também colaboração de muitas pessoas e foi assim que muita coisa pôde ser feita, “a gente conseguia cenários maravilhosos de graça!”, lembra Gisele<sup>344</sup>.

No *Jornal do Estado*, Francisco Santos apresenta Berenice Mendes como uma promissora cineasta, a caminho de produções de maior envergadura. *O Foguete Zé Carneiro* seria parte do percurso de aprendizados para acessar o cinema "profissional" que, suponho, tinha a duração de um longa-metragem, em 35mm, com orçamentos robustos e boas estratégias de distribuição:

---

<sup>340</sup> A ficha técnica completa do filme está nos apêndices da pesquisa.

<sup>341</sup> Gisele Mendes, entrevista (17/10/2018).

<sup>342</sup> PLURAL (06/05/2019).

<sup>343</sup> Gisele Mendes, entrevista (17/10/2018).

<sup>344</sup> Gisele Mendes, entrevista (17/10/2018).

Há quatro anos, uma menina viva e inteligente, então com 20 anos, estudante de Direito na UFPR, decidiu fazer cinema [...] o diploma de advogada, que enfim conseguiu, parece ter sido conquistado apenas para satisfazer os gostos da família. Não pretende usá-lo tão cedo. "O que eu quero mesmo é fazer cinema", diz. Quem sabe estimulada por outras mulheres que começaram pelo curta modesto e que agora são nomes consagrados como Ana Carolina e Tizuka Yamasaki, Berenice um dia quer chegar lá. E pelo visto não vai demorar muito considerando-se que seu segundo filme, *Foguete Zé Carneiro*, está sendo realizado dentro de esquemas profissionais.

Neste trecho, o curta-metragem aparece como um começo "modesto" no cinema, um entendimento que encontrei em muitos documentos e narrativas. No entanto, *O Foguete Zé Carneiro* já estaria dentro de "esquemas profissionais", com uma equipe considerável e produzido a partir de um edital de fomento. As cineastas Ana Carolina<sup>345</sup> e Tizuka Yamasaki<sup>346</sup> são mencionadas como "nomes consagrados", cineastas mulheres, e provável "estímulo" para Berenice. Francisco Santos também apresenta toda a equipe técnica, e sobre esse tema, Berenice Mendes declara, "significa uma capacidade de produção paranaense. Significa que no Estado existe uma equipe pronta para fazer um longa-metragem"<sup>347</sup>. A todo momento, o artigo destaca a trajetória e a competência de Berenice Mendes e a potência do grupo, evidências das possibilidades que representavam para o cinema paranaense. É como se pela montagem do texto, Francisco Santos quisesse nos provocar a pensar, "se *O Foguete Zé Carneiro* é apenas um curta-metragem e resultou tão bem, por que não se poderia fazer um longa-metragem?".

Mas, além de Gisele Mendes, Fernanda Morini também embarcaria no *Foguete*. Assim como Lu Rufalco, Fernanda nasceu e cresceu em Piraju, no interior de São Paulo. Eram amigas e enquanto Lu Rufalco foi estudar Direito em Curitiba, Fernanda Morini fez a graduação de Psicologia na *Universidade de São Paulo*. Fernanda me recebeu na *Realiza Vídeos*, a produtora da qual é sócia e fundadora, e explicou o seguinte: "Zé Carneiro! A história toda começou com *O Foguete Zé Carneiro*"<sup>348</sup>. É que a etapa de finalização do filme foi em São Paulo, e Berenice Mendes e Lu Rufalco se hospedaram inúmeras vezes na casa de Fernanda Morini, "foi finalizado na minha casa, lá em São Paulo, eu acompanhei toda a produção, a realização e tudo mais!"<sup>349</sup>. Depois dessa aproximação com o cinema, Fernanda

---

<sup>345</sup> Ana Carolina Teixeira Soares é cineasta (São Paulo, SP, 1949).

<sup>346</sup> Tizuka Yamasaki é cineasta (Porto Alegre, RS, 1949).

<sup>347</sup> JORNAL DO ESTADO (28/01/1984).

<sup>348</sup> Fernanda Morini, entrevista (28/09/2018).

<sup>349</sup> Fernanda Morini, entrevista (28/09/2018).

Morini e Gisele Mendes fariam parte também da equipe de produção de *A Classe Roceira*, filme dirigido por Berenice, e sobre o qual escrevo em um próximo capítulo.

Mas, enquanto estivera envolvida com *O Foguete Zé Carneiro*, Berenice precisou abrir mão de um projeto, a organização de um curso de cinema na *Cinemateca*. Quem o assumiu foi Josina Melo, e é sobre ela a próxima seção.

### 3.5 JOSINA, CINEASTAS E VIDEOMAKERS

Em uma fotografia, repetidamente apresentada como sendo da *Geração Cinemateca*, a única pessoa que está agachada, também veste blazer xadrez, gravata e tênis *all star*. É Josina, e como as outras três mulheres da imagem - Gisele, Lu e Berenice -, usa óculos escuros (Figura 17). Meu primeiro encontro com Josina foi na sua casa e a fotografia estava em um dos seus muitos porta-retratos, na estante da sala de estar. Datada de 1985, a fotografia, para muitas pessoas com quem conversei, é considerada emblemática. Uma marca das experiências no cinema do período, e um sentido que foi reiterado por usos posteriores da imagem. A fotografia foi, por exemplo, reproduzida em um boletim da *Casa Romário Martins* de 1996, intitulado *Cinema no Paraná - Nova Geração*, e em pelo menos três publicações de 2005, que celebram os 30 anos da *Cinemateca*: um boletim da *Casa Romário Martins*<sup>350</sup> e duas publicações de jornais<sup>351</sup>. A fotografia também foi muitas vezes compartilhada publicamente em redes sociais, na qual é, eventualmente, descrita como uma "foto histórica" e, novamente, da *Geração Cinemateca*. O tempo também parece ter conferido à imagem esse status, e me perguntei com frequência sobre seus usos e seus sentidos, levando-a volta e meia para as entrevistas. Foi também a primeira imagem com a qual eu me deparei com as mulheres da *Geração Cinemateca* e, no caso da presença de Gisele Mendes e Lu Ruffalo, a combinação entre cabelos curtos, óculos escuros, roupas largas e mãos no bolso, as aproxima de gestualidades tidas como masculinas.

---

<sup>350</sup> SANTOS (1996); TAVARES (2005), edições do Boletim da Casa Romário Martins, n. 112 e 128.

<sup>351</sup> JORNAL DO ESTADO (24/10/2005); GAZETA DO POVO (21/04/2005).

Figura 17 - *A Geração Cinemateca*. Da esquerda para a direita: Peter Lorenzo, Gisele Mendes, Josina Melo (agachada), Beto Carminatti, Fernando Severo, Peninha, Lu Rufalco, Homero de Carvalho, Berenice Mendes, João Knijnik e Rui Vezaro. 1985.



Autoria não identificada. Fonte: Acervo Casa da Memória.

Assim, pensei muito sobre o modo como se dá a presença das mulheres nesta fotografia (Figura 17). E encontrei em um lugar, talvez inesperado, uma possível chave de leitura. Trata-se de um ensaio pessoal sobre o luto, da escritora e jornalista Rosa Montero. Ao narrar a própria relação com a morte do companheiro, Montero (2013) traça um esboço biográfico de Marie Curie<sup>352</sup>, narrando o luto vivido pela cientista diante da morte súbita de Pierre Curie<sup>353</sup>. Ao analisar as fotografias de Marie Curie, Montero (2013) avalia que a cientista tem sempre nas vestimentas e nas expressões um tom austero. Montero (2013) justapõe então uma fotografia dela mesma, vestindo blazer, camisa larga e calça jeans e de Patti Smith, “um dos símbolos mais óbvios dessa geração de mulheres”<sup>354</sup>, vestindo peças muito parecidas com a de Montero, além de um chapéu coco, com a jaqueta pendurada de modo despojado em um dos

<sup>352</sup> Marie Skłodowska Curie foi cientista e física, com estudos sobre radioatividade. (Varsóvia, Polônia, 1867 - Passy, França, 1934).

<sup>353</sup> Pierre Curie foi físico, com estudos sobre magnetismo e radioatividade (Paris, França, 1859-1906).

<sup>354</sup> MONTERO (2013, livro digital, sem paginação).

ombros, a expressão sisuda e o olhar cabisbaixo. A partir dessas imagens, Rosa Montero desenrola então a seguinte reflexão:

[...] Sou da contracultura dos anos 1970: banimos os sutiãs e os saltos agulha e deixamos de depilar as axilas. Depois voltei a me depilar, mas de algum modo continuei lutando contra o estereótipo tradicional feminino. [...] Durante anos usei óculos de grau em vez de lentes de contato, não usava rímel nem maquiagem, e sempre vestia jeans. 'Minha filha, assim você insulta sua beleza', protestava meu pai, quase elegíaco. É que naquela época era verdadeiramente difícil que te levassem a sério se você fosse mulher; por consequência, era preciso parecer pouco feminina. Era preciso mimetizar-se e ser 'mais um dos rapazes'<sup>355</sup>.

Apesar de contextos socioculturais distantes e distintos, penso que é possível estabelecer um diálogo entre a avaliação autobiográfica de Montero (2013) e o que, talvez, se passava com as mulheres da *Geração Cinemateca*.

Bem, Josina Melo foi a única pessoa a lembrar de como a imagem teria sido produzida: "foi tirada ali na 13 de maio, uma sacada do Peter Lorenzo<sup>356</sup> de registrar aquele momento, ele que organizou tudo, correu e fez, a gente fazia uma vez por mês essa reunião, depois ficava conversando e foi num desses momentos."<sup>357</sup> Na rua 13 de maio, número 644, aconteciam os encontros do *Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Paraná*, o SATED, inaugurado em 1982 e até hoje localizado no mesmo endereço. Josina Melo me explicou que se tratava de um encontro de outra organização, a *Associação de Cineastas do Paraná*, a ACIPAR<sup>358</sup>. O SATED e a ACIPAR muitas vezes promoveram eventos em conjunto com a *Cinemateca* e havia aparente diálogo entre as instituições e pessoas participantes.

Sobre a roupa que usa na fotografia, Josina Melo me contou o seguinte: "nunca gostei de nada muito convencional. Teve um filme que assisti e vi alguma coisa assim, uma mulher vestida com roupas masculinas e achei muito feminino. Achei extremamente feminino, contrastava, né? E daí assumi, gostei."<sup>359</sup>. O nome do filme

---

<sup>355</sup> MONTERO (2013, livro digital, sem paginação).

<sup>356</sup> SANTOS (1996); TAVARES (2005); GAZETA DO POVO (21/04/2005).

<sup>357</sup> Josina Melo, entrevista (06/12/2018).

<sup>358</sup> Josina Melo, entrevista (06/12/2018).

<sup>359</sup> Josina Melo, entrevista (06/12/2018).

Josina me confirmou posteriormente, é *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*<sup>360</sup>, no qual a personagem *Annie*, protagonizada por Diane Keaton<sup>361</sup>, aparece trajando camisas, gravatas, coletes, blazers, calças largas e chapelões. Reed (2013, p. 86) explica o efeito causado pela personagem, “mulheres em todo lugar adotaram o visual de Diane Keaton em *Noivo neurótico, noiva nervosa*, misturando blazer masculino com colete e gravata, calça larga ou saia longa e botas”, um modo de se vestir associado à uma mulher descolada, intelectual, livre e intrigante.

Nas telas da tevê, uma outra referência para Josina Melo foi a série *Malu Mulher*<sup>362</sup>, exibida entre 1979 e 1981, tendo como protagonista a atriz Regina Duarte<sup>363</sup>, que interpretava a socióloga Maria Lúcia, a Malu, desquitada e mãe de uma adolescente. *Malu Mulher* era sobre "o cotidiano de uma mulher da classe média urbana, divorciada, diante dos desafios colocados por experiências vividas em sua vida afetiva e também no campo profissional"<sup>364</sup>, uma série sofisticada e bem produzida<sup>365</sup>. Para Josina Melo, *Malu* foi a primeira iniciativa televisiva a apresentar os preconceitos sofridos por uma mulher divorciada, "pra mim foi muito importante essa série *Malu Mulher*, porque eu não tinha parâmetros para me identificar, eu falei, 'poxa, é assim!'"<sup>366</sup>. Além da emancipação feminina, *Malu Mulher* tratou de temas ainda hoje muito difíceis de serem debatidos no Brasil, como o aborto. Na opinião de Balbino (2018)<sup>367</sup>, *Malu Mulher* conseguiu "captar muito bem aquele período de anseios democráticos que pairavam sobre nossa sociedade", e avalia, a série evidencia "a importância que existe na representação feminina libertadora", onde quer que seja.

Sobre como se aproximou do cinema, Josina Melo explica, "eu já criava coisas com fotografia, mas foi o Beto Carminatti que me direcionou pro universo especificamente do cinema", uma espécie de "mentor", e continua, "o Beto foi me

---

<sup>360</sup> NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA. Direção: Woody Allen. Estados Unidos: United Artists, 1977. (93 min.)

<sup>361</sup> Diane Keaton é atriz (Los Angeles, Estados Unidos, 1946).

<sup>362</sup> Série que foi ar na TV Globo, com 76 episódios, escritos por Armando Costa, Lenita Plonczynki, Renata Palottini, Doc Comparato, Manoel Carlos e Euclides Marinho, com direção de Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Dennis Carvalho. (DE LUCA, 2009).

<sup>363</sup> Regina Duarte é atriz (Franca, SP, 1947).

<sup>364</sup> KORNIS (2011).

<sup>365</sup> DE LUCA (2009).

<sup>366</sup> Josina Melo, entrevista (06/12/2018).

<sup>367</sup> Livro digital, sem paginação.

ensinando os princípios básicos de enquadramento, close, plano geral, plano médio". Beto Carminatti é irmão de Rui Vezzano<sup>368</sup>, e ambos estão na fotografia da *Geração Cinemateca* (Figura 17). No campo esquerdo, Beto Carminatti está logo atrás de Josina e tem a mão esquerda pressionando a virilha. É uma fotografia posada e, ao que tudo indica, foi produzida com o temporizador da câmera, em uma época em que o rolo de negativo permitia uma quantidade limitada de cliques. Assim, a pose de Beto Carminatti parece ter sido intencional, um gesto que talvez considerasse viril ou descontraído, oportuno no registro de um encontro de cinema, muito embora ele seja o único a posar para a fotografia assim e, provavelmente, não pudesse imaginar o sentido alegórico que a imagem ganharia nos anos seguintes. O primeiro filme de Beto Carminatti havia sido realizado alguns anos antes, entre 1982 e 1983, um curta em superoito chamado *Delirium Dreams – Os Garotos do Adeus*<sup>369</sup>, sobre três garotos da periferia de Curitiba. No ano que a fotografia *Geração Cinemateca* foi tirada, lançara também *A Serpente Negra*<sup>370</sup>, um documentário sobre presídios.

Mas, não eram apenas os encontros de cinema que Josina Melo e Beto Carminatti frequentavam juntos, também fizeram muitas filmagens de eventos sociais em clubes da cidade, uma atividade que teve início com o convite de Renato Ribas, proprietário da videolocadora *Disk Tape*<sup>371</sup>. Uma das equipes formadas para registrar os eventos sociais foi constituída por Josina Melo, Beto Carminatti, Rui Vezzano e Fernando Severo.

[...] tinha uma equipe, Beto, Rui Vezzano, eu e Fernando Severo! [...] E então eu comecei a aprender a filmar com o Beto. Pegar a câmera, pôr no ombro, era aquelas câmeras de ombro, eu tenho uma foto inclusive com a câmera aqui. Geralmente ele segurava o gravador, o Beto. Ou vice-versa, né? E eu filmava ou ele filmava e eu segurava o gravador porque tinha peso. Era peso! Eu e o Beto, a gente não gostava muito de tripé, odiávamos tripé. Então a gente usava o corpo próprio como tripé. Então a câmera aqui apoiada, era as Panasonic, grandona, a mão encaixada aqui, o foco aqui, o olho aqui, entendeu? O corpo aqui, então quando eu tô reta, na verdade, eu fico reta se eu tiver assim, mas a postura ficou pro lado direito. Por causa da câmera.<sup>372</sup>

<sup>368</sup> Rui Antonio Gonçalves é cineasta (Videira, SC, 1956).

<sup>369</sup> DELLIRIUM DREAMS. Direção: Beto Carminatti.

<sup>370</sup> A SERPENTE NEGRA. Direção: Beto Carminatti. 1985. (50 min.)

<sup>371</sup> A videolocadora *Disk Tape*, propriedade de Luis Renato Ribas, foi fundada em Curitiba no início da década de 1980 e encerrou atividades em 2018. A *Disk Tape* posteriormente passou a se chamar *Vídeo 1*.

<sup>372</sup> Josina Melo, entrevista (06/12/2018).

Enquanto Josina Melo me explicava, "com a câmera aqui", "o foco aqui", "o olho aqui", mostrava também a posição e o equilíbrio necessário para apoiar o pesado equipamento. Em um dos ombros ficaria a câmera de vídeo, os olhos atentos no visor e as mãos no controle da lente e dos botões de ajuste da imagem. O corpo e a postura de uma *videomaker*, os equipamentos e as técnicas de filmagem, como na fotografia que segue (Figura 18). Nela estão Beto Carminatti e Josina Melo, em um dos eventos que trabalharam no *Clube Curitibano*. Com uma das mãos Beto segura um cabo, a outra repousa sobre a bolsa que carrega a tiracolo, com o gravador de som, enquanto Josina segura a câmera, um olho no visor, o outro semicerrado. No plano de fundo da fotografia, atrás de grades de metal, estão pessoas e, acima, alguns pés suspensos no ar, uma provável arquibancada, que me faz pensar que se tratava de um evento esportivo, num momento em que Beto e Josina se posicionaram à frente do público, dentro da quadra, para fazer o registro.

Figura 18 - Beto Carminatti e Josina Melo filmando no clube. Década de 1980.



Fonte: Acervo Pessoal de Josina Melo.

Sobre a *Disk Tape*, encontrei menções nos jornais *Correio de Notícias* e *Estado do Paraná*, entre os anos de 1987 e 1991<sup>373</sup>, quando a novidade audiovisual era o *videotape*. O jornalista Aramis Millarch, por exemplo anuncia: "Um novo mercado que abre com o cinema em sua casa"<sup>374</sup>. A novidade era que os filmes poderiam ser escolhidos, alugados e assistidos em casa, com um aparelho de televisão e de videocassete. A televisão há anos já possibilitava o acesso de filmes no espaço doméstico, mas as fitas faziam parte de um outro modo de consumir cinema, com um novo espaço de circulação de filmes, a videolocadora, e mais um aparelho no cenário da sala, o videocassete.

A *Disk Tape* é descrita pelo jornalista Aramis Millarch como "a pioneira e a maior das locadoras" e, portanto, poderia "dar um termômetro mais confiável dos filmes procurados para locação". É a partir do levantamento de locações de filmes da *Disk Tape* que Aramis Millarch apresenta os dez títulos mais locados na cidade em 1987, *Um Tira da Pesada*<sup>375</sup>, em quarto lugar, e *O Beijo da Mulher Aranha*<sup>376</sup>, em décimo. O interesse pelas fitas de vídeo era tanto que, segundo Aramis Millarch<sup>377</sup>, em 1989, Renato Ribas teria aberto uma filial da videolocadora em uma galeria da *Praça Osório*, para atender a demanda de pessoas que residiam ou trabalhavam no centro de Curitiba, enquanto o endereço da Rua Padre Anchieta chegou a se manter aberto 24 horas. Aramis Millarch parece ter sido cliente assíduo da videolocadora, e volta e meia informa se o filme mencionado nas suas crônicas culturais está disponível no acervo da *Disk Tape*. Aramis também destaca, a videolocadora teria no acervo filmes "alternativos" e de boa qualidade. Sobre *Sedução da Carne*<sup>378</sup>, por exemplo, Aramis lamenta: "há uma cópia no *Disk Tape*, por sinal, com pouquíssima procura - o que demonstra, mais uma vez, a ignorância da maioria dos que procuram nas locadoras exclusivamente filmes do momento, promovidos pela mídia".

No *Correio de Notícias*<sup>379</sup> um artigo, dividindo página com a programação dos cinemas da cidade, destaca: "Tape - A saída cada vez mais utilizada". É sobre os

---

<sup>373</sup> Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>374</sup> ESTADO DO PARANÁ (03/01/1987).

<sup>375</sup> UM TIRA DA PESADA. Direção: Martin Brest. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1984. (105 min.)

<sup>376</sup> O BEIJO DA MULHER ARANHA. Direção: Hector Babenco. Brasil, Estados Unidos: Island Pictures, Embrafilme, 1985. (120 min.).

<sup>377</sup> ESTADO DO PARANÁ (27/04/1989).

<sup>378</sup> SEDUÇÃO DA CARNE. Direção: Luchino Visconti. Itália: Lux Filme, 1954. (123 min.).

<sup>379</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (14/10/1988).

filmes em fitas e apresenta a *Disk Tape*, uma entre as 70 videolocadoras na cidade, com 18 mil pessoas registradas e alguns serviços diferenciais<sup>380</sup>. Com mais de 500 títulos, a *Disk Tape* oferecia, por exemplo, entrega à domicílio e filmes diferenciados, considerados fora do circuito comercial. A *Disk Tape* contava também com um auditório para 100 pessoas, "cedido para exibição e debate de fitas, gratuitamente". Ainda, "dentro da mentalidade de diversificar e inovar a Video Show dispõe até de um bar e uma *bombonière* para o cliente distrair-se enquanto decide a escolha", com discos, livros e revistas à disposição<sup>381</sup>. Indícios de que a *Disk Tape* também se projetou como um espaço de sociabilidade, onde as tapes dividiram lugar com cafés, conversas e impressos sobre cinema.

O espaço que as fitas de vídeo ganharam na cidade se estendeu também pelos jornais. O *Correio de Notícias* publicou por algum tempo<sup>382</sup> um suplemento lançado como "um jornal especializado em vídeo", o *Perfil Video*, publicado às quintas-feiras. Na capa da edição número 3 (Figura 19)<sup>383</sup>, o destaque é um retrato do ator norte-americano *Gregory Peck*<sup>384</sup>, com o subtítulo "uma vida de sucessos", além da chamada: "o que há de novo nas locadoras". A estrutura da publicação se repete, uma personalidade estrangeira de cinema na capa, e na parte interna, perfis biográficos de artistas e resenhas de filmes disponíveis na *Disk Tape* e na *Master Vídeo*. Também são publicadas listas de locadoras na cidade, listas dos filmes "mais procurados", dos "imperdíveis"<sup>385</sup>, dos que passariam na televisão. No suplemento há também uma seção com dicas de uso dos aparelhos. Um artigo, por exemplo, orienta como fazer uma capa plástica para o vídeo cassete, para evitar riscos, proteger do pó e outros tipos de danos, descrevendo os materiais necessários e um passo a passo de confecção<sup>386</sup>. Sobretudo, e como nas salas de cinema e emissoras de televisão, foram os filmes norte-americanos e europeus que parecem ter habitado as locadoras curitibanas e as páginas do suplemento *Perfil Video*.

---

<sup>380</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (14/10/1988).

<sup>381</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (14/10/1988).

<sup>382</sup> Entre 13/08/1987 e 01/11/1987, encontrei 8 edições. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>383</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (27/08/1987).

<sup>384</sup> Gregory Peck foi ator (San Diego, Estados Unidos, 1916 - Los Angeles, Estados Unidos, 2003).

<sup>385</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (27/08/1987).

<sup>386</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (27/08/1987).

Figura 19 - Capa do suplemento *Perfil Video*, vinculado ao jornal *Correio de Notícias*.



Fonte: CORREIO DE NOTÍCIAS (27/08/1987). Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O Perfil Video parece ter sido uma estratégia para promover as videolocadoras da cidade, e falar de cinema a partir desse novo espaço de consumo audiovisual. Mas o suplemento não era apenas sobre filmes em fita, e também promoveu o vídeo de outros modos, incluindo artigos sobre custos de filmagem e edição, a decadência do superoito e a ascensão, é claro, do vídeo. Destaco uma entrevista com Valêncio Xavier, o fundador da Cinemateca do Museu Guido Viaro, intitulada "Televisão, a grande cinemateca"<sup>387</sup>. Ainda que sempre favorável ao vídeo, borravam-se ali as fronteiras entre os diferentes modos de produção e circulação audiovisual. Na entrevista, Valêncio Xavier compartilha uma visão particular sobre o suporte, "ver um filme no vídeo é como vê-lo através de um microscópio. Perde-se um pouco da magia da tela grande, mas ele permite uma visão muito mais crítica da obra. Tem filmes que eu não gostava e passei a gostar depois que vi em vídeo"<sup>388</sup>. A visão microscópica à qual Valêncio se refere, suponho, tinha também relação com o fato de que o videocassete permitia um recurso inédito a quem estudasse cinema, pausar a

<sup>387</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (20/08/1987).

<sup>388</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (20/08/1987).

imagem, retroceder ou acelerar. Deter-se em um único *frame* ou assistir a mesma sequência, repetidas vezes, olhar de pertinho, ainda que na tela reduzida e com baixa resolução, entre linhas reticuladas e granulação da imagem.

A entrevista com Valêncio Xavier, aliás, pode surpreender quem o tenha apenas como pessoa ligada à *Cinemateca* e aos filmes projetados nas salas escuras de cinema. Ao ser questionado se ainda frequentava os cinemas da cidade, Valêncio Xavier explica que sim, "embora eu reconheça que muitas vezes dá vontade de assistir o filme em vídeo. A maioria dos cinemas em Curitiba tem projetores ruins, som ruim, além de poltronas incômodas e um terrível cheiro de gordura - devido a pipoca"<sup>389</sup>. A frase que dá título ao artigo também é dele, "eu acho que a televisão é a grande cinemateca"<sup>390</sup>. Valêncio Xavier avalia ainda que alguns filmes ficam até melhores quando vistos pela televisão, citando alguns títulos da sua videoteca que disponibiliza para quem os queira copiar, "sem nenhum problema"<sup>391</sup>.

Assim, entre os anos 1970 e 1980, câmeras de vídeo, aparelhos videocassete, fitas de filmes e videolocadoras passaram, em Curitiba e no Brasil - com variações de usos e de disponibilidade - a ocupar um espaço importante no circuito audiovisual. O vídeo se constituiu não apenas como suporte de distribuição e reprodução, mas como técnica de produção de imagem, para as mais variadas finalidades. Com relação à videoarte, por exemplo, Arlindo Machado (2007, p. 22) conta que nos anos 1970 eram mínimos os recursos disponíveis para artistas no Brasil. Uma das limitações eram as restrições de edição, na ausência de aparelhos e técnicas, "editava-se diretamente na câmera durante a gravação ou ainda concebia-se o trabalho num único plano contínuo, tomado em tempo real, para que não houvesse necessidade de edição", motivo pelo qual muitas produções se limitavam à uma performance diante da câmera. Em relação ao cinema experimental brasileiro, Ramos e Murari (2018)<sup>392</sup> são enfáticos, "se houve uma linhagem de experimentação, esteve ligada à produção em vídeo", um processo que teria relação com "a ampliação dos recursos de criação e reprodutibilidade da imagem técnica, principalmente o acesso a materiais como câmeras 16mm, Super-8 e o florescimento do vídeo". Discordo que as práticas de produção da imagem sejam determinadas pelo suporte

---

<sup>389</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (20/08/1987).

<sup>390</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (20/08/1987).

<sup>391</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (20/08/1987).

<sup>392</sup> Livro digital, sem paginação.

técnico, mas reconheço que o vídeo, assim com outros dispositivos portáteis de produção de imagem, teve usos amplos, variados e, inclusive, experimentais.

Além das filmagens no clube, Josina Melo passaria a organizar cursos de vídeo. A primeira oportunidade surgiu quando em uma das reuniões da ACIPAR, Berenice Mendes - que na época estava envolvida com a produção do filme *O Foguete Zé Carneiro* - disse que não estava dando conta de organizar a vinda do cineasta Noilton Nunes do Rio de Janeiro, para um curso promovido pela associação. Josina Melo, então, tomou frente do projeto e o *Curso Prático de Filmagem em Vídeo* aconteceu no inverno de 1984, no mesmo mês em que na *Cinemateca* acontecia uma sessão de cinema diferente, de "vídeo com telão, aquela que permite a ampliação da imagem e que constitui na tecnologia mais avançada do momento em reprodução visual eletrônica"<sup>393</sup>. Seriam projetados dois vídeos que tiveram na produção a participação de Noilton Nunes: *Caderneta de Campo*<sup>394</sup> e *Daime Santa Maria*<sup>395</sup>.

Mais adiante, muitos cursos de vídeo seriam ministrados por Beto Carminatti e Fernando Severo, sempre com a produção de Josina Melo. Para um deles, Josina elaborou um cartaz serigrafado, vermelho e branco, com o texto "Filmagem em Vídeo" em destaque, e em menor tamanho, "Profs: Fernando Severo e Beto Carminatti" (Figura 20). Na imagem, dentro de um retângulo vermelho, duas figuras masculinas empunham câmeras filmadoras, vestindo bolsas a tiracolo com aparelhos gravadores de som. A câmera tem centralidade na composição e a lente do aparelho funde-se ao rosto das figuras. O arranjo comporta semelhanças nos gestos e nas materialidades presentes na fotografia de Beto e Josina no *Clube Curitibano* (Figura 18). A imagem dos dois homens, Josina me explicou, encontrou em um material impresso antigo, e pediu para que ampliassem para a serigrafia<sup>396</sup>. As informações específicas do curso seriam inseridas, a cada edição, no espaço inferior, um bloco mantido em branco.

---

<sup>393</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (15/07/1984).

<sup>394</sup> CADERNETA DE CAMPO. Direção: Noilton Nunes e José Celso Martinez Corrêa. Brasil: 1983. (58 min.).

<sup>395</sup> DAIME SANTA MARIA. Direção: Noilton Nunes e Gigi Abreu. Brasil: 1981. (58 min.).

<sup>396</sup> Josina Melo, entrevista (06/12/2018).

Figura 20 - Cartaz para promover o *Curso de Filmagem em Vídeo*, com Fernando Severo e Beto Carminatti, e organização de Josina Melo.



Fonte: Acervo Pessoal de Josina Melo.

Mas, em meio ao entusiasmo em relação ao vídeo, houve também tensões e pontos de inflexão. Bentes (2007, p. 121) explica que "nos anos 80 o vídeo era ao mesmo tempo uma ameaça e uma possibilidade de saída e renovação para o meio cinematográfico", e a sua incorporação no cinema ficcional foi restrita. Para Josina Melo, o vídeo foi uma oportunidade de aprendizado, prática e experimentação, ainda que a experiência tenha sido contingenciada pelas demandas institucionais que a sua equipe precisava atender. Na década de 1980, eventos sociais do *Clube Curitibano*, *Jóquei Clube*, *Círculo Militar* e *Graciosa Country Clube* foram os espaços onde Josina Melo e Beto Carminatti puderam se manter no circuito audiovisual, quando o cinema era um campo de trabalho instável e incerto<sup>397</sup>. Durante nossa conversa, Josina Melo rememorou daqueles tempos alguns momentos com a câmera, em que parece ter

<sup>397</sup> Josina Melo, entrevista (06/12/2018).

encontrado brechas para jogar com as possibilidades criativas do equipamento e das imagens<sup>398</sup>. Discorre, por exemplo, sobre um registro feito para um carnaval de rua. Ao mesmo tempo em que Josina me descrevia aquele momento, também simulava o movimento narrado, girando em torno do eixo do próprio corpo, as mãos no ar como se segurasse a câmera de vídeo e pudesse assim, me fazer ver as imagens em espiral que fez da Rua XV e que hoje restam apenas na sua lembrança:

A gente estava na Rua XV filmando coisas de carnaval e de repente, eu lembrei do Fernando Capelo Gaivota, do livro Fernando Capelo Gaivota e quando eu lia, eu via as cenas, né? E o Fernando Capelo Gaivota numa das pirações dele, faz um looping! Que é um movimento assim, né? Que ele queria testar todas suas forças, os seus limites. E daí eu tô na rua XV e lembrei disso. E daí eu peguei a câmera, tá lá no alto, né? Eu peguei a câmera e fui fazendo assim, até chegar na rua XV. Fiz todo um looping. E isso na época, não existia, digamos, da gente estar fazendo no dia-a-dia, umas coisas assim. Talvez até em outros filmes, mas nos anos 80 não tinha isso. Principalmente uma mulher filmando.<sup>399</sup>

Assim como Gisele Mendes, Lu Rufalco e Berenice Mendes, na época da fotografia da *Geração Cinemateca*, em frente ao enorme portão de metal, Josina Melo queria fazer filmes. Foi assistente de produção de *Romance* (1982), de Sérgio Bianchi e do curta *Ah! Essa é Boa* (1985), de Paulo Friebe. Ainda no final da década de 1980, assumiu a direção de produção de *A Flor*, de Elizabeth e Ingrid Wagner, o filme que junto com *A Loira Fantasma*, de Fernanda Morini, e a derrocada da Embrafilme, levaria cerca de três anos para ficar pronto, uma história sobre a qual escrevo mais adiante. Na equipe técnica de *A Loira Fantasma* estava Heloisa Passos, como assistente de direção. É sobre ela a próxima seção.

### 3.6 HELO, OS ÁLBUNS DE FOTOGRAFIA, A LUZ DO TEATRO

Heloisa Passos percorreu uma extensa trajetória pelas imagens. No cinema, é fotógrafa, produtora, diretora, roteirista, empresária. Em outras palavras, uma realizadora que domina muitas técnicas e muitos saberes, embora, majoritariamente, exerça a direção de fotografia. Junto com sua companheira afetiva e parceira de

---

<sup>398</sup> Josina Melo, entrevista (06/12/2018).

<sup>399</sup> Josina Melo, entrevista (06/12/2018).

trabalho, Tina Hardy<sup>400</sup>, Heloisa é sócia da *Maquina Filmes*, empresa pela qual seus projetos audiovisuais são conduzidos.

"Eu vou falar um pouquinho sobre como a fotografia entrou dentro de mim"<sup>401</sup>. É assim que Heloisa inicia uma narrativa sobre sua experiência preambular com as imagens, circunscrita pela relação na infância com fotografias de família, a partir da qual avalia, "a fotografia entrou dentro de mim no núcleo familiar". O pai, Álvaro Passos, tinha uma câmera fotográfica "imponente", um projetor de slides e um projetor superoito. Como engenheiro, Álvaro também trabalhava em projetos fora de Curitiba, viajando com frequência. Havia para Heloisa, períodos marcados pela ausência do pai. Na sua volta, entretanto, haveria projeções de fotografias. Um reencontro mediado por imagens de viagem e de família, lançadas em uma das paredes da casa.

Enquanto o cinema não era vislumbrado como possibilidade, Heloisa Passos estudou Agronomia na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Uma escolha marcada pela expectativa de uma abordagem ecológica no curso. Mas, logo Heloisa se deu conta, numa época de ditadura, o curso sequer tinha centro acadêmico, além de ser orientado para a produção de soja no Paraná, o que não a interessava de modo algum<sup>402</sup>. Entre a suspensão da graduação em Agronomia e os caminhos que tomaria depois, Heloisa fez um mochilão, e em Londres trabalhou como garçonne. Teve na ocasião a oportunidade de acessar cursos básicos de fotografia e de laboratório preto e branco e, em um pequeno cinema do bairro de Hampstead assistiu *A Hora da Estrela*<sup>403</sup>. Heloisa avalia que foi naquela fase, entre pratos, copos, lentes e negativos, que descobriu a produção de imagens como um espaço que gostaria de ocupar, especialmente no que se refere ao manejo da câmera fotográfica, "o que eu sabia ali é que eu já tava ligada com um lugar fotográfico. O primeiro dinheiro que eu tive, eu comprei uma câmera fotográfica lá, foi a minha primeira, uma Canon A1".<sup>404</sup>

No seu retorno ao Brasil, Heloisa Passos iniciou uma nova formação acadêmica, dessa vez em Curitiba, no bacharelado em Ciências Sociais da *Universidade Federal do Paraná* (UFPR). Em paralelo à nova graduação, encontrou

---

<sup>400</sup> Tina Hardy é editora, montadora, produtora. (1972-).

<sup>401</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>402</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>403</sup> HORA DA ESTRELA. Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral (autora da obra original: Clarice Lispector). Produção: Assunção Hernandez. Brasil, 1986, 96 min.

<sup>404</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

no teatro um espaço de interlocução<sup>405</sup>. Heloisa tinha muitas amizades com artistas de teatro e foi assim que começou a fotografar e fazer assistência de iluminação para produções teatrais, o que além de conectá-la a uma rede de pessoas e de saberes, afetou-a profundamente, "o retrato e a luz do teatro foram catárticos pra mim"<sup>406</sup>, explica. Catarse é também o termo que utiliza para caracterizar a experiência de trabalhar com Marcelo Marchioro<sup>407</sup>, em uma peça chamada *Nenúfar*<sup>408</sup>, em 1989. Heloisa fazia parte de um grupo chamado *União dos Artistas Independentes de Curitiba* (UAIC), e a partir do grupo desenvolveu alguns trabalhos, "eu tava ali fazendo a luz pra um espetáculo, um pequeno espetáculo da UAIC e fotografando esses atores, essas atrizes."<sup>409</sup>

Além dessas oportunidades, a formação de Heloisa Passos durante a década de 1980 foi atravessada por outras experiências que a cineasta reconhece, também constituíram o seu modo de pensar e produzir imagens. Minha primeira conversa com Heloisa foi num café no centro da cidade, perto da *Biblioteca Pública*. Quase na despedida desse encontro, Heloisa contou, no dia seguinte iria proferir uma *MasterClass* no *Teatro Sesc da Esquina*, em São José dos Pinhais, "apareça lá!", me convidou. E foi assim que assisti sua apresentação, dentre um grupo de cerca de 25 pessoas. Toda sua apresentação inicial foi sobre elementos que considera decisivos na sua formação. Além dos álbuns de fotografias de família, em suas palavras se trata de "uma peça de teatro, dois filmes, uma série de TV, um livro e a morte de duas pessoas"<sup>410</sup>, eventos que explica, "me paralisaram nos anos 80 e me fizeram realmente olhar pra esse desejo de ser fotógrafa e trabalhar com imagem."<sup>411</sup>

Há nesse processo narrativo, uma construção elaborada, muito diferente do que sucede em uma conversa informal, e que Heloisa Passos apresentou publicamente em mais de uma ocasião. Entendo esta narração como uma prática de "escrita de si"<sup>412</sup>, pela qual Heloisa narra eventos que a constituíram como cineasta,

---

<sup>405</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>406</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>407</sup> Marcelo Marchioro foi ator, dramaturgo, diretor de teatro (Curitiba, PR, 1952-2014).

<sup>408</sup> Em Curitiba, *Nenúfar* estreou em março de 1989, no Teatro Sesc da Esquina, baseada no conto do escritor francês Boris Vian.

<sup>409</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>410</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>411</sup> Heloisa Passos, *Masterclass* (05/12/2018).

<sup>412</sup> RAGO (2013).

inscrevendo-se no campo cinematográfico brasileiro não apenas pela sua trajetória de trabalho, mas também pela narração autobiográfica. Na conversa que tivemos, meses depois o evento, Heloisa me explicou a intenção do seu recorte, "aquela *MasterClass* está muito ligada com as minhas origens"<sup>413</sup>. A partir daqui, é neste conjunto de obras e experiências narradas por Heloisa no teatro de *São José de Pinhais*, que me apoio para descrever como se estabeleceu o seu encontro com o desejo de ser fotógrafa e cineasta, no decorrer da década de 1980.

Com personagens exclusivamente femininas e atrizes como Fernanda Montenegro<sup>414</sup> e Renata Sorrah<sup>415</sup> no elenco, *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder<sup>416</sup> foi exibida em Curitiba no *Teatro Guaíra*, no inverno de 1984. O teatro acabou abarrotado, poucos dias depois da peça ter sido anunciada na cidade, uma nota de jornal alertava, os ingressos já estavam perto de esgotar<sup>417</sup>. A história trata de uma mulher que vive uma paixão não correspondida por uma jovem de origem proletária. A montagem foi dirigida por Celso Nunes<sup>418</sup> pelo *Teatro dos Quatro*, e pelo trabalho Fernanda Montenegro e Renata Sorrah receberam o *Prêmio Molière* de melhor atriz e melhor atriz coadjuvante, respectivamente. *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* também tem uma versão para cinema, de 1972, exibida na semana de inauguração da *Cinemateca do Museu Guido Viaro*, em abril de 1975. Para Heloisa Passos a peça foi tão surpreendente que ainda guarda o folder da apresentação, com fotografias da peça e uma citação de Fassbinder<sup>419</sup>, fragmentos que ajudam a contar como se encantou pela construção imagética e narrativa dessa história.

No seu processo de enamoramento pelo cinema, Heloisa Passos destaca dois filmes: *A Hora da Estrela*, dirigido por Suzana Amaral<sup>420</sup> com base na obra de Clarice

---

<sup>413</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>414</sup> Fernanda Montenegro é atriz (Rio de Janeiro, RJ, 1929).

<sup>415</sup> Renata Sorrah é atriz (Rio de Janeiro, RJ, 1947).

<sup>416</sup> Rainer Werner Fassbinder foi diretor de cinema e ator (Bad Wörishofen, Alemanha, 1945 - Munique, Alemanha, 1982).

<sup>417</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (02/08/1984).

<sup>418</sup> Celso Nunes é diretor de teatro (São Paulo, SP, 1941).

<sup>419</sup> A citação é a seguinte: "O realismo que imagino é aquele que passa na cabeça do espectador, e não o que está lá dentro do palco: este as pessoas já tem todo dia. O que eu quero é um realismo que admita a realidade. Devemos oferecer uma possibilidade às pessoas de se abrirem para as coisas bonitas de forma que revivam o que estão vendo e não lhes seja tolhido gozar sua própria realidade."

<sup>420</sup> Suzana Amaral foi cineasta e roteirista (São Paulo, SP, 1932-2020).

Lispector<sup>421</sup>, e *Eles Não Usam Black-tie*<sup>422</sup>, com direção de Leon Hirszman<sup>423</sup>. *A Hora da Estrela* - que Heloisa vira projetado em um cinema de Londres - ocupa espaço na sua narrativa autobiográfica tanto pela conexão que o filme proporciona com a protagonista *Macabéa*, quanto pelo tempo estendido dos planos:

Esse filme é um filme triste, onde a personagem Macabéa é tímida, inocente, ingênua, datilógrafa, virgem. Era tudo o que eu não queria ser no momento que eu vi esse filme. Então eu tô mostrando esse filme porque tem a ver com uma descoberta minha de olhar um personagem e tudo o que eu não queria ser era a Macabéa. E me comoveu porque assim como essa mulher, a Macabéa, tantas de nós querendo ser alguém num lugar que não é dela. Eu acabei sendo uma migrante, migrei de Curitiba pra São Paulo, um lugar que também não é meu. Hoje me sinto uma pessoa do mundo, me sinto uma pessoa confortável na cidade de São Paulo, mas eu mostro esse filme também pelos tempos estendidos que tem os planos, que é um cinema que me interessa e é por onde a minha fotografia também vai.<sup>424</sup>

O trecho de *Eles Não Usam Black-tie* destacado por Heloisa Passos é a cena final, protagonizada pelos personagens Otávio e Romana. A história trata dos conflitos em uma família decorrentes de um movimento grevista iniciado na fábrica onde trabalham pai e filho. Heloisa Passos recorda que assistiu o filme, lançado em 1981, no "templo sagrado que era a Cinemateca de Curitiba"<sup>425</sup>, ainda no endereço da Rua São Francisco. Para Heloisa, *Eles Não Usam Black-tie* é parte de um tempo da sua vida no qual se reconhecia como "cinéfila". Uma cinefilia que gradualmente perdeu espaço a partir do momento em que se tornou "fazedora de filmes": "eu não tinha mais tempo de ser cinéfila. Então eu me tornei fazedora de filmes, passei a ser cineasta e não cinéfila. Tem cineasta que consegue ser cinéfila, eu nunca consegui"<sup>426</sup>, explica.

Em 1989 é produzida uma série de televisão chamada *América*, exibida em 1992 na rede Manchete. *América* foi realizada, como lembra Heloisa, em um momento em que este tipo de produção não era comum na televisão<sup>427</sup>. Tratava-se de uma série documental com cinco episódios de 50 minutos cada, na opinião de Heloisa,

---

<sup>421</sup> Clarice Lispector foi escritora e jornalista (Chechelnyk, Ucrânia, 1920 - Rio de Janeiro, RJ, 1977).

<sup>422</sup> ELES NÃO USAM BLACK-TIE. Direção: Suzana Amaral. Brasil, 1981. (134 min.).

<sup>423</sup> Leon Hirszman foi cineasta (Rio de Janeiro, RJ, 1937-1987).

<sup>424</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>425</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>426</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>427</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

"completamente fotográfica"<sup>428</sup>. América teve direção de João Moreira Salles<sup>429</sup>, Nelson Brissac Peixoto<sup>430</sup> e Walter Carvalho<sup>431</sup>, com repercussão significativa pela sofisticação técnica e narrativa. As escolhas de Heloisa para a *Masterclass* de 2018, como ela explica, foram motivadas não apenas porque marcaram seu repertório com narrativas, temáticas, visualidades e atuações marcantes, mas porque foram realizadas por pessoas com quem Heloisa pôde trabalhar depois, "eu faço questão de mostrar peças, filmes e séries que foram feitas por pessoas que depois eu fui trabalhar com elas, fui atrás delas por pura admiração, num momento em que eu era jovem e sonhava em fazer cinema e não sabia se eu ia conseguir fazer cinema."<sup>432</sup>

No mesmo período, Heloisa Passos leu um livro que na sua opinião ocupa um lugar muito imagético, a autobiografia da dançarina Isadora Duncan, *Minha Vida*<sup>433</sup>. Do livro, Heloisa Passos selecionou um trecho que ainda ressoa para ela e com o qual pôde especialmente se identificar num período de ruptura familiar e incerteza na profissão: "a minha opção agora passa a ser pelo misterioso, pelo ambíguo e pelo sensual. É curioso que na minha carreira de artista foram sempre os momentos de desespero e revolta os que mais me atraíram".

Em 1987, a melhor amiga de Heloisa Passos foi assassinada em Curitiba. Tanto ela quanto Heloisa tinham 20 anos, "eu carrego isso até hoje comigo"<sup>434</sup>, conta. A experiência da morte de uma pessoa querida repercutiu na sua relação com a fotografia, "eu passo a ficar mais obsessiva com a imagem e por fazer imagem, pela vida dos outros, uma vez que eu tinha perdido uma pessoa tão importante na minha vida, foi a minha melhor amiga."<sup>435</sup> Além da morte da amiga, a morte de uma pessoa pública, Chico Mendes<sup>436</sup>, assassinado em 1988. Chico era seringueiro, sindicalista e ambientalista, uma figura importante na história de lutas pela preservação da Amazônia e dos povos da floresta, assassinado a mando de grileiros de terra e

---

<sup>428</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>429</sup> João Moreira Salles é banqueiro, empresário, documentarista, roteirista e produtor de cinema (Rio de Janeiro, RJ, 1966).

<sup>430</sup> Nelson Brissac Peixoto, filósofo.

<sup>431</sup> Walter Carvalho é diretor de fotografia (João Pessoa, PB, 1947).

<sup>432</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>433</sup> Isadora Duncan foi coreógrafa, bailarina (São Francisco, Estados Unidos, 1877 - Nice, França, 1927). Seu livro autobiográfico, *Minha Vida*, foi publicado pela primeira vez em 1927.

<sup>434</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>435</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>436</sup> Francisco Alves Mendes Filho foi seringueiro, ativista político e sindicalista (Xapuri, AC, 1944-1988).

latifundiários. Pouco antes de ser morto em uma emboscada, Chico esteve em Curitiba, pelo *Instituto de Estudos Amazônicos*. Heloisa Passos acompanhou sua visita como fotógrafa estagiária, "logo depois que eu fotografei o Chico Mendes, ele foi assassinado"<sup>437</sup>. Heloisa explica o porquê de incluir também essas experiências em uma aula de fotografia, "eu acho que a identidade da minha fotografia está muito ligada às coisas que me incomodaram", e continua, "assim como a perda de pessoas importantes, tudo isso vai se traduzir na curadoria dos filmes que eu vou fotografar, na curadoria dos filmes que eu vou dirigir e nas coisas que me interessa falar."<sup>438</sup>

No seu período de iniciação à imagem, Heloisa Passos encontrou na fotografia e no teatro oportunidades de aprendizado e de trabalho, o que não a impediu de encontrar imagens também no livro autobiográfico de uma dançarina. Sentiu-se afetada pela construção narrativa da personagem *Macabéa* tanto quanto pelas escolhas estéticas do filme de Suzana Amaral. Nesta avaliação retrospectiva, Heloisa Passos rememora muitas mulheres, personagens, escritoras, atrizes e uma diretora de cinema. São também histórias de muita tensão, entre álbuns de fotografia e perdas, um mosaico de experiências e visualidades que também constituem o modo de Heloisa Passos narrar-se no cinema.

Da década de 1980, persiste também um álbum de fotografia de família que Heloisa considera especialmente importante. Aliás, para ela, álbuns de fotografia não são apenas coisas do passado, mas uma prática que manteve como *hobby*: "além de eu ser diretora de fotografia, eu faço álbuns"<sup>439</sup>, explica. No site profissional de Heloisa Passos<sup>440</sup>, junto com as informações sobre filmes e premiações, estão cinco álbuns de fotografia: *Com minha mãe*; *Rio de Janeiro*, *Meu amor*, *Luanda*; *Tem um globo em Daracué* e *Processo*. Um dos álbuns do conjunto, *Com minha mãe*, tem as páginas ocupadas, sobretudo, por imagens da família de Heloisa. É neste álbum familiar que Heloisa Passos se apoia para explicar o que a faz "tão fascinada pela fotografia", um campo no qual colocou "tanta energia na vida"<sup>441</sup>.

O que o álbum *Com minha mãe* tem de particular é que, além de integrar o acervo pessoal de uma cineasta, é resultado de uma viagem feita em 2011 para o norte de Portugal, na qual Heloisa viajou com sua mãe, Eneida Azevedo, e com a

---

<sup>437</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>438</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>439</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>440</sup> HELOISA PASSOS. Disponível em: <<https://heloisapassos.com/>> Acesso em: 12 dez. 2019.

<sup>441</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

companheira Tina Hardy. "Com minha mãe" inicia com um breve texto de apresentação escrito por Heloisa Passos, contando as motivações da empreitada e segue por 29 páginas preenchidas por fotografias, com uma imagem do passaporte português de Heloisa ao final. O itinerário da viagem foi orientado por um pequeno álbum de fotos produzido em 1982 por Virgílio, avô de Heloisa. Virgílio nasceu em Portugal e morou em Castanheiro do Norte até os 12 anos. Cerca de 5 décadas depois, na companhia da esposa, regressou à região do Douro, para visitar lugares da infância. A viagem de Virgílio resultou em um álbum com 17 fotografias acompanhadas por uma legenda feita com máquina de escrever, na qual pontua a casa onde nasceu, a taberna na qual iniciou a função como balconista e "tomador de uns copitos de vinho", uma fonte "cuja nascente continua inalterada", a escada onde foi decidida sua ida para o Brasil e a estação ferroviária do Tua<sup>442</sup> (Figura 21). Na intenção de narrar essa viagem, entre textos e imagens, Virgílio entregou uma cópia do pequeno álbum de fotos à filha Eneida.

Figura 21 - Página do Álbum *Com Minha Mãe*.

- 1 - A casa (a porta vermelha) onde nasci
- 2 - A escada c/afiador de facas, junto à m/mão
- 3 - Escada onde foi decidida m/vinda p/o Brasil
- 4 - Taberna, início de m/função de "balconista" e tomador de uns copitos de vinho
- 5 - "Faculdade onde conclui meu "Curso"
- 6 - " vista da área de lazer"
- 7 - Fonte cuja nascente continua inalterada e onde ia c/ o gerico buscar agua
- 8 - Luiz Calçada, unico contemporaneo com quem falei. A esposa é prima do Sá
- 9 - Largo da estrada, c/2 torneiras que abastecessem a maioria dos moradores que ainda não tem agua encanada. A vidreira que aparece na varanda existe ha perto de 100 anos. As portas são de poucos anos.
- 10 - Adéga tipica (parcial) Maria Rosa fechando uma garrafa para levamos
- 11-12-13-14-15 - Para mim, naquela época, era tanto quanto hoje a "Disneylandia"  
- Estação do Tua, Rio Douro e Estrada ferro que vai do Porto a Bragança e Porto Barca Dalva via/Tua. Ambos os destinos na fronteira c/Espanha.
- 16- Trem de Bragança para o Tua. Estação desativada. Localidade: Caldas de S. Lourenço de banhos milagrosos, até hoje frequentada, com a mesma estrutura modesta que lá deixei.
- 17 - Quadro (em menor escala) que foi vivído por mim com alegria que me faltou nos primeiros anos de Brasil.

Fonte: Site pessoal de Heloisa Passos. Fotografia da legenda elaborada por Virgílio, avô de Heloisa Passos, em 1982.

<sup>442</sup> Com minha mãe. Álbum de fotografias. Disponível em: <<https://heloisapassos.com/albuns/>> Acesso em: 12 dez. 2019.

Anos depois, inspirada na viagem do avô, na companhia da mãe e da companheira Tina Hardy, Heloisa foi buscar os trajetos percorridos por Virgílio, tendo como guia as imagens e as descrições contidas no álbum de fotos deixado com a família. Quando Virgílio faleceu, Heloisa já era fotógrafa e lamenta não ter feito fotografias para o avô, "pra tristeza do meu avô e pra minha tristeza, eu acabei não fazendo um álbum de fotografia pra ele da nossa família"<sup>443</sup>. Assim, *Com minha mãe* é um conjunto de imagens atravessado pelo tempo, por encontros e separações. Em algumas páginas estão justapostas as fotografias das viagens de 1982 e 2011, entre afetos e deslocamentos da família (Figura 22). Para Heloísa Passos, o avô era "um homem simples que adorava fazer pequenos álbuns", que presenteava em aniversários, natais ou almoços de domingo, "eram pouquíssimas fotos num plastiquinho, pra minha mãe. E aquilo pra mim era fascinante."<sup>444</sup>

Figura 22 – Página do Álbum *Com Minha Mãe*.



Fonte: Site pessoal de Heloisa Passos.

---

<sup>443</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

<sup>444</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

Na próxima seção, escrevo sobre Solange Stecz e Elizabeth Karam, que fizeram cinema de um outro jeito, para ler.

### 3.7 CINEMA PARA LER, SOLANGE E ELIZABETH

Antes de se tornar pesquisadora de cinema, Solange Stecz já frequentava a *Cinemateca*, “eu era uma pessoa daquelas, assim, da carteirinha da Cinemateca, quando a Cinemateca abriu era assim uma coisa de *status*, era um ponto de reunião”<sup>445</sup>. De fato, desde a inauguração e nos primeiros anos, a *Cinemateca* funcionava por associação, ao custo de 10 cruzeiros a taxa de admissão e depois, 10 cruzeiros mensais<sup>446</sup>. Para Solange, mais do que um espaço para os filmes “cult”, durante os anos abafados da ditadura, a *Cinemateca* era um espaço privilegiado para discussões mais arejadas.

Mas, um concurso de crítica de cinema mudaria o *status* de Solange Stecz de frequentadora de carteirinha para estagiária e pesquisadora. Enquanto ainda era aluna de graduação em jornalismo na Universidade Católica, Solange venceu um concurso de crítica cinematográfica promovido pela *Cinemateca*, com um texto sobre o filme *Cidadão Kane*<sup>447</sup>. A premiação prometida era um livro de cinema. No entanto, na hora de retirá-lo, Solange pediu à Valêncio Xavier, o livro *Curitiba de Nós* (1970), uma publicação de dupla autoria, do artista e muralista Poty Lazzarotto<sup>448</sup> e do próprio Valêncio, então diretor da *Cinemateca* e responsável pela entrega da premiação do concurso. Como explica Solange, “foi amor à primeira vista”<sup>449</sup>, e o encontro foi o início de uma longa relação de trabalho e amizade. Solange ganhou o livro e também um convite para estagiar na *Cinemateca*, onde passou a coordenar um projeto de pesquisa sobre as primeiras exibições cinematográficas e filmagens da cidade, foram meses folheando jornais antigos na *Biblioteca Pública*, como *A República* e o *Diário da Tarde*<sup>450</sup>. Os resultados foram publicados no número 19 do *Boletim Informativo da*

---

<sup>445</sup> Solange Stecz, entrevista (07/08/2018).

<sup>446</sup> Carta Convite para inauguração da Cinemateca do Museu Guido Viaro. Acervo Casa da Memória. TAVARES (2005).

<sup>447</sup> CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Estados Unidos: RKO Rádio Pictures, 1941. (119 min.).

<sup>448</sup> Poty Lazzarotto foi pintor e escultor (Curitiba, PR, 1924-1998).

<sup>449</sup> Solange Stecz, entrevista (07/08/2018).

<sup>450</sup> Esse trabalho contou com a colaboração de Eloy Carvalho e Doralice Souto (DIÁRIO DO PARANÁ, 05/07/1977).

*Casa Romário Martins*, em junho de 1976, com o título *Referências sobre Filmagens e Exibições Cinematográficas em Curitiba, 1892-1907*<sup>451</sup>. Em um artigo de 1977 em que menciona o projeto, Francisco Santos mistura seu texto à depoimentos de Solange Stecz sobre a pesquisa:

‘Esta pesquisa abrangia um período de 1892 a 1907’, conta ela, ‘num levantamento de tudo quanto era tipo de manifestação cinematográfica’. [...] Segundo ela, o primeiro ‘filme de sacanagem’ visto pelo curitibano foi no ano de 1902 e foi anunciado no ‘A República’, como ‘proibido para mulheres e para menores’. Mas no fim ‘todos reclamaram porque não era bem o que queriam ver’. Em ‘A República’, no mesmo ano, consta também a primeira crítica cinematográfica em Curitiba: ‘uma reclamação da baixa qualidade dos filmes mostrados’.<sup>452</sup>

No artigo de Francisco Santos, publicado na seção *Filmes em Cartaz* do jornal, Solange Stecz é protagonista e é a partir do seu trabalho na *Cinemateca* que o jornalista discorre sobre as atividades de pesquisa na instituição. O nome de Solange se destaca logo no título: “Solange Stecz, pesquisadora”. Um retrato fotográfico seu também compõe a publicação, com a legenda “o mais importante será a troca de experiências” (Figura 23)<sup>453</sup>. A legenda da fotografia faz referência ao *VII Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro* - evento que vinha acontecendo desde 1970 e que aconteceria em paralelo ao *X Festival de Brasília Cinema Brasileiro*. Solange Stecz e Valêncio Xavier apresentariam no evento as recentes descobertas dos estudos conduzidos na *Cinemateca*. Francisco Santos destaca o percurso que Solange vinha desenhando, “curitibana, 23 anos, ligada à pesquisa há cerca de dois anos”<sup>454</sup>, incluindo também outras atividades, como o trabalho de Solange na assessoria de imprensa do *Instituto Nacional de Previdência Social* (INPS) e seu interesse pela cultura israelense e pelo hebraico<sup>455</sup>.

---

<sup>451</sup> SANTOS (2005).

<sup>452</sup> (DIÁRIO DO PARANÁ, 05/07/1977).

<sup>453</sup> (DIÁRIO DO PARANÁ, 05/07/1977).

<sup>454</sup> (DIÁRIO DO PARANÁ, 05/07/1977).

<sup>455</sup> (DIÁRIO DO PARANÁ, 05/07/1977).

Figura 23 – Fragmentos do artigo que destaca a pesquisadora de cinema Solange Stecz, na seção de *Filmes em Cartaz*, do *Diário do Paraná*, de Francisco Santos.



Fonte: (DIÁRIO DO PARANÁ, 05/07/1977). Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Mas, antes dos projetos de pesquisa de Solange Stecz, as investigações históricas sobre cinema em Curitiba tiveram antecedentes, que atravessam o projeto de constituição da própria *Cinemateca*. Valêncio Xavier, como funcionário da *Fundação Cultural*, antes da inauguração da *Cinemateca*, deu passos importantes no campo da pesquisa e da recuperação de filmes antigos e deteriorados, e no inverno de 1974, na *Casa Romário Martins* foi realizada uma primeira sessão do filme de João Baptista Groff<sup>456</sup>, sobre a Revolução Constitucionalista de 1932, uma versão de 40 minutos, restaurada e remontada por Valêncio<sup>457</sup>, produzida a partir de um "trabalho intensivo de reunir pedaços da fita original e dar alguns retoques no material bastante danificado pelo tempo"<sup>458</sup>. No mesmo ano, o filme foi exibido no *Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*<sup>459</sup>. Mais tarde a montagem ganhou o título de *Pátria Redimida*, e fora incluída na programação inaugural da *Cinemateca*, em 1975<sup>460</sup>. Em um artigo do *Diário do Paraná*, o trabalho de recuperação e preservação de filmes é destacado como uma iniciativa de Valêncio Xavier, que vinha "avolumando o pobre acervo histórico do Paraná"<sup>461</sup>. Foi por seu interesse e dedicação à

<sup>456</sup> João Batista Groff foi fotógrafo e cineasta (Curitiba, PR, 1897-1970).

<sup>457</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (07/07/1974).

<sup>458</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (17/06/1975).

<sup>459</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (12/07/1974).

<sup>460</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (22/04/1975).

<sup>461</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (17/06/1975).

pesquisa<sup>462</sup> que Valêncio Xavier se aproximou de Paulo Emílio Salles Gomes<sup>463</sup>, Cosme Alves Neto<sup>464</sup> e Alex Vianny<sup>465</sup>, pessoas que estiveram envolvidas na fundação do *Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*, grupo do qual Valêncio - e mais tarde, Solange -, participou intensamente. Além de sócio, Valêncio Xavier foi membro do Conselho Consultivo e, entre 1996 e 1998, presidente da instituição<sup>466</sup>.

Para Solange Stecz, depois do concurso de crítica e das incursões no universo da pesquisa, outra disputa viria, dessa vez nacional e de monografias. A *Embrafilme*, a Empresa Brasileira de Filmes, em parceria com a *Funarte* e a *Secretaria de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura*, lançou em 1977 um concurso de pesquisas inéditas com o tema "Nosso cinema: aspectos de sua história", que tratasse de "qualquer aspecto e época da história do cinema brasileiro"<sup>467</sup>, com resultados que seriam divulgados no livro *Cinema brasileiro: 8 estudos*<sup>468</sup>.

No caderno B do *Jornal do Brasil*<sup>469</sup>, a nota da *Embrafilme* que anuncia as pesquisas premiadas está mergulhada em meio à programação de cinema: *O Telefone*, "o filme mais explosivo do ano!", *Guerra nas Estrelas*, "grande vencedor de 7 Oscars", *Doramundo*, "um amor impossível numa cidade tomada pelo medo", *A Dama da Lotação*, "5ª semana de sucesso", *As Feras do Sexo*, "belas e corrompidas". Foram cinco colocações e três menções honrosas<sup>470</sup>. Solange e Elisabeth Karam ficaram em 5º lugar, com a pesquisa *Annibal Requião, nasce o cinema no Paraná*, sobre o cineasta que é considerado pioneiro no estado<sup>471</sup>; e Celina

---

<sup>462</sup> O Dicionário de Cinema do Paraná informa que trabalhos de Valêncio sobre o tema foram publicados em Belo Horizonte, no V Encontro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro (1975), e em Curitiba, na revista *Referência em Planejamento* (1980).

<sup>463</sup> Paulo Emílio Salles Gomes foi historiador e crítico de cinema (São Paulo, SP, 1916-1977).

<sup>464</sup> Cosme Alves Neto foi pesquisador de cinema e diretor da *Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM)* (Manaus, AM, 1937 - Rio de Janeiro, RJ, 1996).

<sup>465</sup> Almiro Viviani Fialho foi cineasta, jornalista e pesquisador de cinema (Rio de Janeiro, RJ, 1918-1992).

<sup>466</sup> RAMOS e MIRANDA (2018).

<sup>467</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (17/06/1977).

<sup>468</sup> ROCIO et al (1980).

<sup>469</sup> JORNAL DO BRASIL (14/05/1978).

<sup>470</sup> Premiações e menções honrosas do concurso: 1º lugar: "Pátria Redimida – um filme revolucionário", de Celina Alvetti e Clara Satiko Kano. 2º lugar: "A cidade, o campo", de Jean-Claude Bernardet. 3º lugar: "Eduardo Belim", de Ruda de Andrade e Maria Rita Galvão. 4º lugar: "Nosso Cinema e nossa Música", de Jorge de Freitas Antunes. 5º lugar: *Annibal Requião, nasce o cinema no Paraná*, de Solange Stecz e Elisabeth Karam. Menções honrosas: "O índio brasileiro e o cinema", de João Carlos Rodrigues. "Cinema e futebol: uma história em dois campos", de José Wolf. "Paulo Benedetti – dossiê", de Mário da Rocha Galdino (ROCIO, KANO et al;1980).

<sup>471</sup> Annibal Rocha Requião foi cineasta e empresário (Curitiba, PR,1875-1929).

Alveti e Clara Satiko Kano, também envolvidas com projetos da Cinemateca<sup>472</sup>, receberam a 1ª colocação, com *Pátria Redimida – um filme revolucionário*.

A composição da chamada, de algum modo inscreve as quatro pesquisadoras da *Cinemateca* - Celina, Clara, Solange e Elisabeth - numa programação de cinema, entre produções norte-americanas, pornochanchadas e filmes brasileiros engajados, com destaques para as figuras de Charles Bronson<sup>473</sup> e Sonia Braga<sup>474</sup>. A nota da premiação tem bem menos apelos visuais ou linguísticos, mas ocupa certa centralidade no conjunto, com o título "Nosso cinema - 80 anos". O retângulo branco com cantos arredondados concentra os resultados do concurso, e as hastes superiores fazem a composição parecer um *display* expositivo, suspenso por barbantes, diferenciando-se também por isso da estrutura visual da programação de filmes no entorno (Figura 24).

---

<sup>472</sup> Celina do Rocio Alveti (1955, Rio Negro, PR -) começou como estagiária de pesquisa em cinema na Cinemateca em 1978. Em 1990 se tornou professora na PUC-PR, auxiliando na implantação do Núcleo de Cinema da universidade. Clara Satiko Kano (1956, Pompéia, SP -), além da pesquisa realizada em parceria com Celina, trabalhou no projeto *Criança e o Cinema de Animação*, juntamente com Vilma Cabral, coordenado por Valêncio e desenvolvido pela Cinemateca a partir de 1978, em escolas de Primeiro Grau da Prefeitura de Curitiba (SANTOS, 2005).

<sup>473</sup> Charles Bronson foi ator (Ehrenfeld, Estados Unidos, 1921 - Los Angeles, Estados Unidos, 2003).

<sup>474</sup> Sônia Braga é atriz (Maringá, PR, 1950).

Figura 24 - Nota anunciando monografias premiadas no concurso *Nosso cinema - 80 anos*.

**GUERRA NAS ESTRELAS**  
2ª SEMANA CONFIRMANDO SUCESSO  
GRANDE VENCEDOR 2 OSCARS  
ilha auto cine 20:30 e 22:30

**LEON AMERICA ROSARIO**  
MADUREIRA TERRAI PETROPOLIS  
ELES FARÃO QUALQUER COISA PARA DESLIGAR...  
**O TELEFONE**  
A operação que pode mandar peios ares 51 seres humanos como bombas-relógio  
**CHARLES BRONSON**  
LEE REMICK 'TELEFON'  
DONALD PLEASANCE

**LUIS SEVERIANO RIBEIRO**  
★ HOJE ★ 2-4-6-8-10  
PALACIO RIAN CARICICA CENTER  
DORA MUNDO  
UM AMOR IMPOSSIVEL NUNCA CIDADE TOMADA PELO MEDO

**Nosso cinema 80 anos**  
**PREMIADOS NO CONCURSO DE MONOGRAFIAS**  
1º Lugar – título: "Pátria Redimida - um filme revolucionário", autores: Celina do Rocio e Clara Saliko Kano - Paraná / 2º Lugar – título: "A Cidade, o Campo", autor: Jean - Claude Bernadet - São Paulo / 3º Lugar – título: "Eduardo Abelém", autores: Rudá de Andrade e Maria Rita Galvão - São Paulo / 4º Lugar – título: "Nosso Cinema e Nossa Música", autor: Jergo de Freitas Antunes - Brasília / 5º Lugar – título: "Com Aníbal Requião, nasce o cinema no Paraná", autores: Solange Straub Stecz e Elizabeth Karam - Paraná

**MEMÇÕES HONROSAS**  
título: "O índio brasileiro e o cinema", autor: João Carlos Rodrigues - Rio de Janeiro / título: "Treze anos no cinema brasileiro", autor: Ivan Jose de Azevedo - Rio de Janeiro / título: "Cinema e Futebol: uma história em dois campos", autor: Jose Wolf - São Paulo / título: "Paulo Benedetti - Dossie", autor: Mario da Rocha Galdino - Minas Gerais

**EMBRAFILME**  
Empresa Brasileira de Fomento, S.A.

Telefone para 264-6807

**AS FERAS DO SEXO**  
BELAS E CORROMPIDAS!  
com Maria I. de Lizandra e Ferrnand Reski

**A DAMA DO LOTAÇÃO**  
original de NELSON RODRIGUES  
música de Carlos Velloso  
lançamento nacional  
Colorido

Fonte: JORNAL DO BRASIL (14/05/1978). Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Entre o comunicado da premiação e o lançamento do livro passariam dois anos, e José Carlos Avellar<sup>475</sup>, anunciaria a publicação no *Jornal do Brasil* com o título, "Cinema para ler"<sup>476</sup>, onde comenta, "o público pode sentir aí o quanto perde ao voltar as costas para as coisas com as quais possui vínculos profundos, porque cada um destes trabalhos nos remete não apenas ao nosso cinema, mas também ao nosso cotidiano"<sup>477</sup>. José Avellar avalia ainda que os estudos apresentados no livro "funcionam como um filme, falam de cinema e de todas as nossas coisas"<sup>478</sup>. Há um diálogo entre o cinema por escrito e o cinema para ver nas telas, segundo a interpretação de José Avellar. Afinal, como seria possível pensar os filmes, sem as

<sup>475</sup> José Carlos Avellar foi crítico de cinema (Rio de Janeiro, RJ, 1936-2016).

<sup>476</sup> JORNAL DO BRASIL (16/08/1980).

<sup>477</sup> JORNAL DO BRASIL (16/08/1980).

<sup>478</sup> JORNAL DO BRASIL (16/08/1980).

resenhas ou as críticas de cinema nos jornais, as pesquisas históricas ou as estratégias de circulação e preservação?

Solange Stecz destaca com entusiasmo a importância desta publicação para a história do cinema do Paraná: “nós éramos quatro pessoas desconhecidas de um estado desconhecido. Com nada, praticamente nada inserido na cinematografia nacional! Então isso é realmente uma coisa importante”<sup>479</sup>. A partir dessa experiência, é possível avaliar que, se poucas mulheres estavam presentes na realização de filmes, ao que parece, com exceção de Valêncio Xavier, só havia mulheres na área de pesquisa e preservação da *Cinemateca*.<sup>480</sup>

No acervo da *Cinemateca* encontrei uma pilha de fichas filmográficas preenchidas à máquina de escrever, em um conjunto de folhas soltas intitulado *Catálogo de Realizadores Paranaenses*<sup>481</sup>. Foi a partir deste levantamento, realizado em 1988, que identifiquei que Solange Stecz, além de pesquisadora, também trabalhou na realização de filmes não vinculados à *Cinemateca*, em uma produtora de vídeos políticos que conduziu por alguns anos, chamada *Vídeo & Memória*. Entre 1980 e 1986, Solange participou em funções de roteiro, pesquisa e produção de *Zumbi (1986)*, *PT-85 (1985)*, *Paraguay: un paso a mais (1985)*, *Dupla Pegada – Rodoviários (1986)* e *A procura da Terra sem Males (1986)*, também de *Cicatrices (1980)* e *Em memória à erva mate (1981)*, estes dois com direção de Francisco Santos e outras vinculações institucionais. Foi o envolvimento com filmes políticos, que mais tarde, em 1989, levaria Solange a *Escuela Internacional de Cinema y Televisión (EICTV)* na cidade de San Antonio de Los Baños, em Cuba, para um curso de formação audiovisual voltado para os movimentos sociais, com duração de três meses, uma experiência que Solange recorda com maravilhamento, pela oportunidade de estudar com os melhores professores e “na melhor escola de cinema do mundo!”<sup>482</sup>. No retorno de Cuba, Valêncio Xavier ocupava a direção de outra instituição municipal, o *Museu da Imagem e do Som (MIS)*, e com ele Solange retomou alguns projetos, como a organização de um curso de *História do Cinema Documentário* e uma palestra sobre o ensino de cinema e vídeo em Cuba<sup>483</sup>.

---

<sup>479</sup> Solange Stecz, entrevista (07/08/2018).

<sup>480</sup> SANTOS (2005, p. 208).

<sup>481</sup> Catálogo de Realizadores Paranaenses. Datilografado. Acervo da Cinemateca de Curitiba: 1988.

<sup>482</sup> Solange Stecz, entrevista (07/08/2018).

<sup>483</sup> ESTADO DO PARANÁ (10/08/1990); Solange Stecz, entrevista (07/08/2018).

Solange Stecz conta que não percebia dificuldade em ocupar espaços e atividades no cinema, mas reconhece, “talvez porque eu estava muito dedicada a um tema que ninguém se dedicava!”<sup>484</sup>, referindo-se às pesquisas sobre a história do cinema paranaense. Enquanto Solange observava a fotografia que segue (Figura 25), na qual é a única mulher - veste uma camisa branca, quase ao centro da imagem - comentou que a foto foi produzida em frente à primeira sede da Cinemateca, na Rua São Francisco, avaliando: “que engraçado, era um mundo masculino”<sup>485</sup>.

Figura 25 - Grupo de cineastas paranaenses em frente à *Cinemateca do Museu Guido Viaro*<sup>486</sup>. Solange Stecz é a única mulher, de camisa branca, a terceira pessoa, da esquerda para direita. Entre os demais, estão Chico Terra, Cido Marques, Willy Schulmann, Anibal Orue Pozzo, Altenir Silva, Geraldo Pioli, Jonny Schreiber, Nivaldo " Palito " Lopes.



Fonte: Acervo Casa da Memória. Fotografia de Marcos Campos, 1986.

Dentre as participantes do projeto de pesquisa *Cinema Brasileiro - 8 Estudos*, tive a oportunidade de conversar também com Elisabeth Karam, que fez uma passagem breve pelo cinema em Curitiba, deixando a cidade rumo à Florianópolis em 1981. Foi na capital de Santa Catarina que nos encontramos para um café, para conversar sobre experiências de mais de 40 anos atrás.

<sup>484</sup> Solange Stecz, entrevista (17/08/2018).

<sup>485</sup> Solange Stecz, entrevista (17/08/2018).

<sup>486</sup> Nas informações catalográficas da *Casa de Memória de Curitiba* consta que a fotografia foi tirada durante *Festival Anual de Cinema e Vídeo*, em 1986. Contudo, não encontrei nenhuma informação sobre esse evento. No acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, segundo edições do *Jornal do Brasil* e jornal *Pioneiro*, o *1º Festival de Cinema e Vídeo de Curitiba* aconteceu em 1997. (*JORNAL DO BRASIL*, 29/04/1997; *PIONEIRO*, 01/05/1997). Caberia uma maior investigação sobre as circunstâncias em que a fotografia foi produzida.

Solange Stecz e Elisabeth Karam eram colegas na graduação em Jornalismo, e para Elisabeth a aproximação com a *Cinemateca* se deu entre a faculdade e um estágio na *Fundação Cultural de Curitiba*, trajetos e projetos que eventualmente as duas amigas percorreram juntas, como é o caso da pesquisa premiada pela *Embrafilme*. Os primeiros textos que encontrei nos jornais assinados por Elisabeth Karam são dos cadernos culturais e, sobretudo, sobre filmes. Elisabeth Karam escreveu críticas de cinema no suplemento *Anexo do Diário do Paraná*, de novembro de 1976 a 1977, e no jornal *O Estado de Florianópolis*, de 1979 a 1982. Em retrospectiva, avalia que o cinema foi lhe aparecendo meio por acaso, “aos poucos, a vida me levou a fazer um filme em superoito e a escrever críticas”<sup>487</sup>. Do mesmo modo, parece-lhe difícil explicar porque foi deixando de fazer. Nessa passagem, escreveu resenhas, críticas e coberturas de festivais, enquanto também frequentou muitos cursos de cinema, *Introdução ao Cinema*, *Iniciação ao Cinema Super-8*, *Introdução à Montagem no Cinema*, *Operador de Câmera*, *Seminário do Cinema Documentário*, *Seminário sobre o Cinema de Alienação - O exemplo do filme nazista* e *Cinema e Realidade Brasileira*<sup>488</sup>, para citar alguns.

Em algum momento, pelos jornais é possível acompanhar Elisabeth passando de crítica de cinema e pesquisadora à fazedora de filmes. O superoito era, na sua opinião, uma “moda”, e o seu primeiro e único curta-metragem, *Até Quando?*, foi um dos efeitos da febre superoitista, que prometia democratizar a produção cinematográfica. Assim como na família Wagner, a câmera superoito foi um presente, e o filme, ela pôde realizar quase todo sozinha, era “muito fácil”, “muito simples!”, me explicou<sup>489</sup>. Contou também com o apoio da estrutura da *Cinemateca* - que tinha o equipamento para edição, uma moviola - e da colega de cinema, Solange Stecz, que colaborou na montagem.

*Até Quando?* foi premiado na *IV Mostra do Filme Super-8* em Curitiba na categoria *Voz do Paraná*, concedido pelo jornal de mesmo nome, parceiro do evento<sup>490</sup>. Francisco Santos projetou o filme em uma página inteira do *Correio de Notícias*<sup>491</sup>, um dos recortes guardados por Elisabeth. No artigo, Francisco Santos

---

<sup>487</sup> Elisabeth Karam, entrevista (25/06/2019).

<sup>488</sup> Elisabeth Karam, entrevista (25/06/2019).

<sup>489</sup> Elisabeth Karam, entrevista (25/06/2019).

<sup>490</sup> Ata do Júri Oficial da IV Mostra Nacional do Filme Super 8 (11/11/1978). Datilografado. Arquivo UTFPR: Curitiba, 1978.

<sup>491</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (09/11/1978).

conta que Elisabeth - depois de três anos como "jornalista profissional" e "estudiosa de cinema", aos 21 anos - partia para a "prática cinematográfica", com uma proposta "marcadamente social". *Até Quando?* teria sido rodado em fevereiro, na cidade de Arroio Trinta, interior catarinense, e tratava das dificuldades e explorações sofridas pelos pequenos produtores de porcos, atividade que estruturava a economia da região.

O tema central de *Até Quando?* era a atuação do padre Agostinho Rombalde, vigário de Arroio Trinta por mais de 20 anos, que por muito tempo se empenhou em persuadir os colonos sobre a necessidade de formar cooperativas para reivindicar melhorias das condições de trabalho. O padre acabou falecendo dias antes das filmagens terem se iniciado. O filme, em 10 minutos, mistura depoimentos de pessoas da região com trechos de uma carta do padre, além de anotações feitas por ele<sup>492</sup>. À Francisco Santos, nas vésperas da exibição do filme na mostra da *Escola Técnica*, Elisabeth explicou que via o superoito como um processo de aprendizagem, um caminho acessível para, quem sabe, realizações em 16mm e 35mm. E, apesar das facilidades da bitola, também menciona os desafios na feitura do documentário, "para eu poder colocar o som foi uma luta"<sup>493</sup>. Uma outra nota de jornal faz ecoar o problema sonoro da produção, "o trabalho de Beth está prejudicado quanto à parte de coleta de depoimentos pois quase não se entende o que as pessoas falam"<sup>494</sup>.

Na época, Francisco Santos avaliou as dificuldades relatadas como "mais ou menos comuns às do que estão se iniciando no cinema em Curitiba"<sup>495</sup>, decorrentes da falta de equipamentos mais adequados. Francisco Santos, não apenas neste texto, mas também em outros, apresenta Elisabeth como uma das realizadoras que se iniciavam no cinema paranaense. *Até Quando?* era "uma primeira escola para os seus planos futuros", "virão outros documentários", "o próximo, a ser rodado ainda este ano"<sup>496</sup>. Três anos depois, em um artigo sobre a mostra *A Mulher no Cinema Brasileiro*<sup>497</sup>, Francisco Santos apresenta Elisabeth Karam mais uma vez como uma

---

<sup>492</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (09/11/1978).

<sup>493</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (09/11/1978).

<sup>494</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (08/12/1978).

<sup>495</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (09/11/1978).

<sup>496</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (09/11/1978).

<sup>497</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (28/05/1981).

das jovens mulheres que "estão com seu primeiro curta realizado e pretendem rodar mais filmes".

A mudança de Elisabeth Karam para Florianópolis aconteceu em 1981 e para lá levou junto o projeto do novo filme, *O Diário de Anta Gorda*, que também seria sobre Arroio Trinta, "sobre a vida dos colonos que vivem lá", conforme Elisabeth teria declarado à Francisco<sup>498</sup>. Elisabeth me explicou, chegou a tentar uma parceria com a Fundação Cultural Catarinense, mas o projeto não foi adiante e o filme nunca foi realizado.

As atividades em torno da Cinemateca marcaram as primeiras experiências de trabalho de Solange Stecz e Elisabeth Karam, quando ainda eram muito jovens. Solange e Elisabeth foram colegas e amigas que, em algum momento, produziram juntas cinema para ler e para ver, em superoito ou em vídeo, nos jornais ou nos livros. Vilma Nogueira também se deixaria levar pelas ideias cinematográficas da cidade, e é sobre ela a próxima e a última seção deste capítulo.

### 3.8 VILMA, DA ESCOLA PARA A CINEMATECA

Das lembranças mais antigas com o cinema, Vilma Nogueira recorda de sessões em praça pública em Adrianópolis, interior do Paraná, com os filmes de Mazzaroppi<sup>499</sup>, figura das mais populares e com maior bilheteria no cinema brasileiro<sup>500</sup>. Meu encontro com Vilma foi dos mais breves, meia hora de entrevista na praça de alimentação do *Mercado Municipal de Curitiba*. Vilma trouxe com ela uma edição da Revista Panorama e um recorte do jornal O Estado do Paraná, com textos que mencionam a sua passagem pelo circuito de cinema de Curitiba, no final da década de 1970.

Muito tempo depois das sessões de Mazzaroppi - já graduanda no curso de História da Universidade Federal do Paraná - Vilma Nogueira, assim como Berenice Mendes e Lu Rufalco, iria experimentar uma posição detrás das câmeras, quando em 1979 foi aluna do *Curso Prático de Cinema*, do cineasta carioca Noilton Nunes, integrando por isso as equipes de produção de dois filmes de direção coletiva, *Atenção Realidade* e *Sensibilize-se*, e de *Carta à Fellini*, dirigido por Valêncio Xavier. A

---

<sup>498</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (09/11/1978).

<sup>499</sup> Amácio Mazzaroppi foi ator, produtor, diretor (São Paulo, SP, 1912-1981).

<sup>500</sup> RAMOS e MIRANDA (2018).

fotografia que segue (Figura 26) é dos bastidores do curso ministrado por Noilton Nunes e parte do acervo pessoal de Vilma Nogueira. Ela é a única mulher da fotografia, de saia e com uma prancheta na mão, no campo direito. Valêncio Xavier está ao seu lado, veste camisa salmão e tem um megafone preso ao pescoço por um cordão. Noilton Nunes manipula a câmera e com o corpo levemente curvado faz um gesto com as mãos, como se orientasse a cena que se desenrola à frente das lentes. Mas não é a cena que parece chamar atenção da aglomeração em torno de Noilton Nunes, os olhares estão quase todos voltados para a câmera no tripé de madeira, que deve ter chamado atenção de quem passava na Rua das Flores naquele dia. Ao fundo se destaca o letreiro azul e branco da *Lanchonete Colombo*, na esquina com a Alameda Dr. Muricy. Um conjunto de placas sinaliza outros espaços da cidade, à direita, por exemplo, está a *Biblioteca Pública do Paraná*, a câmera aponta para a direção do *Teatro Guaíra*, enquanto nas costas do grupo, está a *Boca Maldita*.

Figura 26 - Bastidores do Curso Prático de Cinema de Noilton Nunes, gravações na Rua das Flores. 1979.



Fonte: Acervo Pessoal de Vilma Nogueira.

No artigo em que Francisco Santos narra em detalhes o curso de Noilton Nunes<sup>501</sup>, entre fotografias, depoimentos e um resumo dos filmes produzidos – *Atenção Realidade e Sensibilize-se-*, menciona um terceiro filme, ainda sem título e em fase de produção. O projeto teria uma sequência rodada naquele mesmo dia, na *Pedreira do Pilarzinho*, posteriormente renomeada como *Pedreira Paulo Leminski*, uma homenagem ao poeta curitibano<sup>502</sup>. Na então *Pedreira do Pilarzinho*, o prefeito Jaime Lerner estaria à espera de desenhistas, palhaços de circo, conjuntos musicais, “o povo em geral”, para um filme sobre a capital paranaense que, segundo Francisco, registraria “para a posterioridade os aspectos humanos, artísticos, urbanísticos” da cidade<sup>503</sup>. Tudo indica que o filme ao qual Francisco se refere é *Carta à Fellini*, que posteriormente também aparecerá nos jornais como *Caro Signore Fellini*.

*Carta à Fellini* é um convite cinematográfico endereçado ao famoso cineasta italiano, Federico Fellini<sup>504</sup>, com uma estética e uma narrativa que o grupo entendia ser da “ótica felliniana”. Berenice Mendes conta que Valêncio Xavier escreveu o argumento e assinou a direção, mas o grupo todo participava da escritura e da produção das cenas, “o Valêncio dirigiu, mas nós que produzimos!”<sup>505</sup>. Vilma Nogueira tem uma recordação semelhante do processo de realização do filme, que teve muitas tomadas pelas ruas da cidade e poucos rolos de negativo à disposição, o que impedia que as cenas fossem rodadas muitas vezes, “tinha que fazer aquela coisa, assim, fazer uma tomadinha, eram coisas rápidas, pequenas”<sup>506</sup>.

Ao entrevistar Jaime Lerner<sup>507</sup>, ele me explicou o seguinte, Aramis Millarch era um dos diretores da *Fundação Cultural de Curitiba*, e a ideia de convidar Fellini para vir à cidade, teria partido do jornalista. Encontrei no trabalho de Cruz (2019) uma outra versão, narrada por Constantino Viaro<sup>508</sup>, que atribui a ideia do filme à um encontro entre ele - então diretor administrativo e financeiro da *Fundação Cultural* - Jaime Lerner e Valêncio Xavier. É bastante provável que Constantino Viaro tenha

---

<sup>501</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979).

<sup>502</sup> Paulo Leminski foi escritor e jornalista (Curitiba, PR, 1944-1989).

<sup>503</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979).

<sup>504</sup> Federico Fellini foi cineasta (Rimini, Itália, 1920 - Roma, Itália, 1993).

<sup>505</sup> Berenice Mendes, entrevista (17/10/2018).

<sup>506</sup> Vilma Nogueira, entrevista (26/04/2019).

<sup>507</sup> Jaime Lerner, entrevista (24/01/2019).

<sup>508</sup> Constantino Batista Viaro trabalhou na *Prefeitura de Curitiba*, especialmente no setor cultural. Filho do artista Guido Viaro, esteve envolvido em diversas instituições culturais da cidade (Curitiba, PR, 1938).

participado das negociações sobre quais filmes seriam feitos na oficina de Noilton Nunes, considerando que *Sensibilize-se* foi produzido na mesma ocasião, e era sobre o seu pai, o artista Guido Viaro.

De todo modo, ambas versões sobre a ideia do filme circulam em torno de uma suposta vinda de Federico Fellini ao Brasil e do então falecimento de Nino Rota<sup>509</sup>, compositor que fez a trilha sonora de muitos dos filmes do cineasta. Além do filme, também foi planejado nomear a *Pedreira do Pilarzinho* em homenagem à Nino Rota. Desse modo, a *Pedreira Nino Rota* e o filme *Carta à Fellini* eram estratégias para convencer Fellini a vir à Curitiba, além de uma encomenda da prefeitura e mais uma estratégia de promoção da cidade. As condições para realização do filme foram construídas a partir do curso de Noilton Nunes e da turma de alunos e alunas que se inscreveram nele. Segundo Lerner, depois de finalizado, caberia à Franco Giglio<sup>510</sup>, pintor italiano e amigo de Aramis Millarch que participa do filme, levar uma cópia do filme à Fellini, o que acabou nunca acontecendo. A versão de Jaime Lerner é reiterada em um artigo de Aramis Millarch, que escreve sobre a intenção de mostrar à Fellini “a doce vida” curitibana:

Há 10 anos, em sua segunda administração, o prefeito Jaime Lerner - sempre um cinéfilo entusiasta - apoiou uma idéia que previa trazer Fellini ao Brasil. Chegou-se até a pensar em fazer da pedreira do Pilarzinho - agora Espaço Leminski - uma espécie de Aldeia Amarcord. O projeto da vinda de Federico Fellini vir ao Brasil acabou não dando certo, mas a motivação produziu um bom fruto: para "mostrar" ao realizador de "A Doce Vida" o que era Curitiba, Valêncio Xavier, na época diretor da Cinemateca, realizou um esplêndido curta-metragem, "Carta ao Signore Fellini", que acabou recebendo o principal prêmio na Jornada de Cinema da Bahia. Só que Fellini nunca viu este filme criado, de uma forma muito original. O pintor Franco Giglio (1937-1982), que aparecia na última sequência, chegou a levar a Itália uma cópia para encaminhar a Fellini, mas nunca conseguiu acesso a alguém que fizesse o mais famoso cineasta italiano assistir o curta-metragem.<sup>511</sup>

*Carta à Fellini* foi enfim, uma encomenda, e é um exemplo contundente de como se misturavam práticas formativas, relações de amizade, políticas públicas, interesses políticos e cinefilia, neste caso, dedicada ao cinema italiano, aos filmes e a figura de Fellini. Parece não haver outra razão para nomear a pedreira de Nino Rota

<sup>509</sup> Giovanni Rota Rinaldi foi compositor italiano, conhecido pelas trilhas produzidas para filmes de Federico Fellini, Luchino Visconti e Francis Ford Coppola (Milão, Itália, 1911 - Roma, Itália, 1979).

<sup>510</sup> Franco Giglio foi pintor, muralista e desenhista (Dolceacqua, Itália, 1937 – local não identificado, 1982).

<sup>511</sup> ESTADO DO PARANÁ (27/08/1989)

e trazer o cineasta à Curitiba, além da admiração cinéfila e a vontade de inscrever os espaços da cidade no influente imaginário cinematográfico vinculado à Fellini. É também uma história sobre um filme que não chegou a cumprir as suas intenções: Fellini nunca veio à Curitiba e a *Pedreira* não foi nomeada Nino Rota. Penso ainda que o resultado do filme passa muito longe de um cartão-postal ou de um filme institucional da cidade.

Ainda no ano de 1979, depois de participar dessas três produções – *Atenção Realidade*, *Sensibilize-se e Carta à Fellini* -, Vilma Nogueira e a colega Heloísa Hanemann<sup>512</sup> realizariam mais um filme, um curta-metragem animado chamado *Lembranças*. Assim como os filmes anteriores, *Lembranças* também foi feito e efeito de uma oficina da *Cinemateca*. O filme foi produzido durante o *Curso de Criatividade em Cinema de Animação*, ministrado por José Rubens Siqueira<sup>513</sup>, pouco tempo depois da oficina de Noilton Nunes. Segundo uma nota de jornal que anunciava o evento<sup>514</sup>, o professor era "um dos maiores talentos na área de desenho animado no Brasil" e estaria em Curitiba para ministrar um curso "extremamente prático". Meses antes, uma mostra de filmes realizados por José Siqueira havia acontecido na *Cinemateca*. Muitas vezes, os professores convidados para ministrar cursos na *Cinemateca* tinham seus filmes exibidos em mostras ou sessões especiais, pouco antes do curso acontecer, possivelmente uma contrapartida e um modo de se aproximar de realizadores que estavam fazendo filmes em outros lugares do país.

O curso de animação de José Siqueira seria gratuito. Por outro lado, a pessoa inscrita arcaria com alguns custos para realização do filme: o negativo - 100 pés de filme colorido 16mm *Ektachrome 7240* -, e a revelação do material, com três minutos de filmagem. Uma outra nota de jornal<sup>515</sup> incorpora no título a promissora intenção dos encontros: "como ser cineasta". Destaca também a liberdade da proposta anunciada, "os participantes poderão realizar qualquer tipo de experiência em cinema de animação e quantos filmes quiserem". Porém, fazer filmes em 16mm não parecia tão simples assim. A revelação de três minutos de negativo, custava em média 500 cruzeiros, e a quantidade de filme colorido para 3 minutos de filmagem, também. Por

---

<sup>512</sup> Heloísa Maria Hanemann de Campos é artista e designer gráfica (Local não identificado, 1953).

<sup>513</sup> José Rubens Siqueira é tradutor, diretor de teatro e cenógrafo (Sorocaba, PR, 1945).

<sup>514</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (19/08/1979).

<sup>515</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (30/08/1979).

fim, os resultados: a partir de três grupos de trabalho foram produzidos 7 filmes, com "ótimo resultado", "quase completos", faltando apenas a sonorização<sup>516</sup>.

Poucos meses depois de finalizado, *Lembranças* circulou junto com *Sensibilize-se, Atenção Realidade e Palavra de Ordem*<sup>517</sup>, no Festival de Cinema do *Jornal do Brasil*, no final de 1979, no Rio de Janeiro. Dos quatro filmes paranaenses, Vilma Nogueira tinha participação em três. No *Diário do Paraná*, Francisco Santos destacou o festival, apresentando uma descrição detalhada do filme de Vilma e Heloísa, com um parágrafo inteiro dedicado aos poucos minutos de *Lembranças*, no qual avalia o curta-metragem animado como um trabalho muito bem elaborado:

*Lembranças*, feito no processo de animação, evoca recordações agradáveis de infância, laços de amizade, amor, etc, isto através da mostragem de fotografias antigas e outras coisinhas logo identificadas como pertencentes ao passado, que vão saindo de um envelope. Deste envelope a câmera se ocupa, em plano fixo, durante todo o filme que não tem mais de dois minutos de duração. Ao final, quando o envelope deixa de 'expelir' estas recordações, dele sai a palavra 'fim'. Então aparece uma mão e amassa o envelope como se estivesse a dizer que não vale a pena evocar mais tais lembranças. Não resta dúvidas de que se trata de uma idéia muito original. E pode se dizer que dos filmes mencionados este é o mais denso, o mais íntegro, o mais bem acabado. O espectador entende o filme, sente o que os realizadores quiseram dizer. É um filme que emociona, apesar do seu curto espaço de tempo.<sup>518</sup>

*Lembranças*, ainda que produzido em condições limitadas, era mais um dos muitos filmes realizados em Curitiba e que Francisco Santos fizera questão de projetar nos jornais, fazendo as imagens circular, a partir da sua análise atenta. Mas não só pelos jornais circulou *Lembranças*, o curta foi exibido também em uma *Mostra de Filmes Paranaenses* de 1980 e na mostra *A Mulher no Cinema Brasileiro* de 1981, ambos eventos promovidos pela *Cinemateca*<sup>519</sup>.

*Lembranças* também foi selecionado, na companhia de *Carta à Fellini*, para a *IX Jornada Brasileira de Curta-Metragem* de 1980, em Salvador<sup>520</sup>. Foi apresentado no primeiro dia de exibição e, segundo Vitor Hugo Soares<sup>521</sup>, jornalista do *Jornal do Brasil* que cobria o evento, foi o único filme a despertar aplausos do público, com seus "apenas três minutos de duração". Vitor destaca a simplicidade e a sensibilidade da

<sup>516</sup> DIÁRIO DA TARDE (15/09/1979).

<sup>517</sup> PALAVRA DE ORDEM. Direção: Homero de Carvalho. Brasil: 1979.

<sup>518</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (21/10/1979).

<sup>519</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (10/12/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (28/05/1981).

<sup>520</sup> SANTOS (2005); JORNAL DO BRASIL (02/09/1980).

<sup>521</sup> JORNAL DO BRASIL (10/09/1980).

proposta, "os realizadores (sic) recorrem apenas à imagem e à música para passar ao público uma mensagem que toca e emociona", e apresenta ainda mais algumas camadas sobre o curta, as materialidades e sonoridades que Vilma e Heloísa construíram como lembranças: "a câmara focaliza um envelope de carta, de cujo interior vão saindo as lembranças sob a forma de botões, agulhas, linhas de costurar, modelos de vestidos, velhas fotografias amarelecidas pelo tempo, tudo acompanhado de antigas polcas e canções. Tudo simples, inventivo, humano."<sup>522</sup>

Mas, antes das oficinas e dos festivais, Vilma tivera outro contato com filmes animados. O encontro, no entanto, não aconteceu no centro da cidade ou na *Cinemateca*, mas em uma escola pública de Curitiba. Vilma Nogueira conheceu Valêncio Xavier quando ela era estagiária de docência, e ele fazia uma demonstração de desenho animado para o *Projeto Criança e o Cinema de Animação*, que Valêncio mesmo coordenava, a partir da *Cinemateca*. Vilma, então graduanda do curso de História, ficou interessada e embarcou na proposta e, por três anos, trabalhou com Valêncio Xavier e Clara Satiko visitando escolas municipais e ensinando animação em superoito para crianças. Clara Satiko foi também uma das pesquisadoras da *Cinemateca* que em 1980 teria seu trabalho premiado e publicado no livro *Cinema brasileiro: 8 estudos*.

O *Projeto Criança e Cinema de Animação* aconteceu entre 1976 e 1983 e possivelmente a única pesquisa em profundidade sobre a iniciativa é a tese de doutoramento de umas das interlocutoras desta investigação, "a pesquisadora de carteirinha", Solange Stecz<sup>523</sup>. O *Projeto Criança e o Cinema de Animação* visava, a partir dos filmes animados, aproximar a prática cinematográfica de crianças de 7 a 11 anos, matriculadas em escolas públicas de 1º grau. Inicialmente, em 1976, o projeto aconteceu no *Centro de Criatividade de Curitiba*, depois, a partir do segundo semestre de 1978, de modo mais amplo e sistemático, passou a acontecer em escolas públicas da *Prefeitura Municipal*<sup>524</sup>. A proposta era que as crianças realizassem seus próprios filmes animados. Nesse processo, poderiam acessar técnicas e materialidades de produção, apropriando-se das possibilidades do superoito, construindo também um

---

<sup>522</sup> JORNAL DO BRASIL (10/09/1980).

<sup>523</sup> STECZ (2015).

<sup>524</sup> STECZ (2015).

olhar crítico para os filmes exibidos na televisão e nos cinemas<sup>525</sup>. O projeto pretendia funcionar como auxílio pedagógico do ensino de primeiro grau, promovendo a integração entre diferentes grupos escolares, a partir da exibição e intercâmbio dos filmes produzidos<sup>526</sup>. No decorrer do projeto, os filmes resultantes das oficinas também foram exibidos em mostras e sessões especiais na *Cinemateca* e na *V Mostra Nacional do Filme Super 8*, no *Centro Federal de Educação Tecnológica* (CEFET), em 1979.

Um artigo da revista *Panorama* sobre o projeto, com uma fotografia de Clara Satiko e Vilma Nogueira no centro da página, relata como a proposta funcionava, listando algumas materialidades e práticas envolvidas: pincéis atômicos, um projetor manual 16mm, pedaços de filmes<sup>527</sup>. Na descrição das dinâmicas do projeto, o texto explica: "pela primeira vez na sua vida elas [as crianças] pegam um filme na mão, olham; põe no projetor e, como este tem controle da velocidade feita manualmente, as crianças fazem o que bem entendem da imagem, do ritmo."<sup>528</sup> Em seguida, os pincéis atômicos seriam utilizados para intervir nos negativos, produzindo outros efeitos nas imagens existentes, "as figuras do fotograma, riscadas e coloridas, se transformam no ato da projeção em outras curiosas figuras"<sup>529</sup>. Por fim, as crianças seriam incentivadas a produzir os próprios filmes, com os desenhos filmados por uma câmera superoito, fotograma por fotograma, "a concepção dos desenhos, as figuras, as historiazinhas e os desdobramentos destas ficam por conta das crianças". O artigo destaca a liberdade e autonomia concedida às crianças no processo, "se porventura escreverem um palavrão, será filmado".

Vilma guarda um exemplar do *Jornal da Creche Vila Camargo*, que me enviou escaneado por e-mail. A página parece ser a capa da publicação, manuscrita e mimeografada, com um grampo metálico que indica haver no impresso mais de uma folha. Dentre as quatro seções da capa, uma tem a chamada: "nosso filminho!". O jornal possivelmente visava a circulação interna e não possui data, mas pela investigação de Stecz (2015), o *Projeto Criança e Cinema de Animação* passou pela

---

<sup>525</sup> STECZ (2015).

<sup>526</sup> STECZ (2015); Relatório do Projeto Criança e Cinema de Animação, da Fundação Cultural de Curitiba (13/09/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (15/09/1979); DIÁRIO DO PARANÁ (21/10/1979); DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (8/12/1982); DIÁRIO DO PARANÁ (17/12/1982).

<sup>527</sup> REVISTA PANORAMA, número da edição não identificado, 1979.

<sup>528</sup> REVISTA PANORAMA, número da edição não identificado, 1979.

<sup>529</sup> REVISTA PANORAMA, número da edição não identificado, 1979.

*Creche Vila Camargo* em 1979. A seção "nosso filminho" destaca a presença de Vilma Nogueira na escola e descreve um pouco da dinâmica do projeto, que fazia os filmes produzidos por diferentes creches circular entre elas, num processo de ir e vir marcado também pela espera da revelação dos negativos:

Tivemos na nossa creche a visita da tia Vilma do Museu Guido Viaro. Ela veio nos ensinar a fazer filminho animado. Nós todos fizemos e depois de umas semanas, ela trouxe os filmes com os nossos desenhos e com os da creche Barigui. Eles ficaram muito bonitos. Depois que ela passou o filme, nós fizemos outros que ficarão prontos dia 23. Fizemos agora com massinha. Esperamos que fiquem bonitos também.<sup>530</sup>

Para Vilma é difícil dissociar a sua experiência no cinema da sua relação com Valêncio, "ele era o mentor!", me explica<sup>531</sup>. E se o encontro com Valêncio foi decisivo para o início da sua aventura pelo cinema, mais tarde, o distanciamento entre os dois também afastou Vilma dos projetos da *Cinemateca*, embora tenha permanecido na *Fundação Cultural de Curitiba*. Mas, antes de partir para outros caminhos da imagem, além dos filmes e do projeto *Criança e o Cinema de Animação*, Vilma foi gerente do *Cine Groff*, na *Galeria Shaffer*, o cinema onde seria lançado em 1984 o filme *O Foguete Zé Carneiro*, de Berenice Mendes.

Vilma Nogueira gerenciava o cinema e, junto com Valêncio Xavier, montava a programação, com ingressos gratuitos e uma lista de filmes "bem cult"<sup>532</sup>, e explica, "o Valêncio me colocou lá, assim, temporária! Um temporário que levou 3 anos!"<sup>533</sup>. O *Cine Groff* era um dos cinemas da *Fundação Cultural de Curitiba*, subvencionado pelo município, assim como a *Cinemateca*. Foi inaugurado em agosto de 1981, na segunda gestão do prefeito Jaime Lerner, vinculado ao projeto de reconstrução da *Galeria Schaffer*, onde o mais novo cinema da cidade funcionaria<sup>534</sup>. Um artigo de jornal anunciando a inauguração do espaço descreve a estrutura: "150 lugares (poltronas), ar refrigerado, projetores modernos, sala de espera e outros acomodatamentos à altura de oferecer todo conforto ao público"<sup>535</sup>. O dia de abertura do *Cine Groff* parece ter sido um furor, "300 pessoas invadiram a sala para assistir o

---

<sup>530</sup> Jornal da Creche Vila Camargo. Acervo Pessoal de Vilma Nogueira, 1979.

<sup>531</sup> Vilma Nogueira, entrevista (26/04/2019).

<sup>532</sup> Vilma Nogueira, entrevista (26/04/2019).

<sup>533</sup> Vilma Nogueira, entrevista (26/04/2019).

<sup>534</sup> ESTADO DO PARANÁ (8/12/1981).

<sup>535</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (04/08/1981).

filme 'O Grande Palhaço'<sup>536</sup>", o que pressionou Valêncio Xavier a adiantar a sessão em meia hora, segundo uma nota do *Diário do Paraná*<sup>537</sup>. Há um destaque para um serviço diferenciado, "as donas-de-casa que até então não tinham a oportunidade de ir ao cinema durante à tarde", poderiam agora deixar as crianças na sala de espera, onde elas teriam o "atendimento de pessoas especializadas"<sup>538</sup>.

E assim, passaram-se para Vilma mais três anos em um outro projeto de cinema, desta vez, orientado para a programação e exibição de filmes. No roteiro do trabalho estava incluída uma parada na *Confeitaria Schaffer*, para comer a famosa coalhada do lugar, na companhia de Valêncio Xavier. Aramis Millarch, quando Vilma ainda não havia completado um mês na gerência, escreveu no *Estado do Paraná* que a "simpática gerente da casa" era a primeira mulher gerenciando um cinema, "pioneira em mais este setor". Sobre a programação das primeiras semanas, Aramis Millarch relata uma falha técnica no material do filme *Paula – A História de uma Subversiva*<sup>539</sup>, que teve a exibição de estreia interrompida por conta do problema, obrigando a "professora Vilma Cabral" a devolver "os ingressos aos (poucos) espectadores presentes". Naquela semana, seriam ainda exibidos *Os Doces Bárbaros*<sup>540</sup>, *As Heroínas do Mal*<sup>541</sup> e *Salve-se quem puder*<sup>542</sup>.

Vilma, de um modo variado, deu seu mergulho no cinema. Naquela época, assistia a muitos filmes e lia as críticas nos jornais, embora, avaliando em retrospectiva, conclua: "cinema não era minha paixão"<sup>543</sup>. Quando perguntei se sua atuação na realização de filmes poderia ser caracterizada como produção, Vilma me respondeu entre risos, "não, não, eu era só uma ajudante de pedreiro!"<sup>544</sup>. Mas uma ajudante como Vilma Nogueira fazia muita diferença, já que as produções envolviam muitas etapas, materiais delicados e pouco acessíveis. Depois das filmagens, os negativos precisavam ainda ser revelados, e era na *Colorama*, uma loja próxima do

---

<sup>536</sup> O GRANDE PALHAÇO. Direção: William Cobbett. Brasil: Embrafilme, 1980. (90 min.).

<sup>537</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (11/08/191).

<sup>538</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (11/08/191).

<sup>539</sup> PAULA – A HISTÓRIA DE UMA SUBVERSIVA. Direção: Francisco Ramalho Jr. Brasil: 1979. (93 min.).

<sup>540</sup> OS DOCES BÁRBAROS. Direção: Jom Tom Azulay. Brasil: 1976. (100 min.). Filme com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa.

<sup>541</sup> AS HEROÍNAS DO MAL. Direção: Walerian Borowczyk. Brasil: Argos Films, 1980. (114 min.).

<sup>542</sup> SALVE-SE QUEM PUDER. Direção: Jean-Luc Godard. Suíça: MK2 Diffusion, 1980. (87 min.).

<sup>543</sup> Vilma Nogueira, entrevista (26/04/2019).

<sup>544</sup> Vilma Nogueira, entrevista (26/04/2019).

*Cine Groff*, que Vilma deixava os rolos de filmes para serem enviados aos laboratórios de revelação em São Paulo, que retornariam de viagem apenas uma semana depois, quando finalmente seria possível projetar e avaliar o resultado das imagens<sup>545</sup>.

Desse modo, encerro esta seção, com os trajetos de Vilma Nogueira pelo cinema, entre três minutos de um curta animado e três anos na gerência de um cinema de rua, um punhado de lembranças amassadas, circulando entre Curitiba, Rio de Janeiro e Salvador. Neste capítulo, busquei mapear os encontros e as circunstâncias que propiciaram às interlocutoras da pesquisa os primeiros acessos aos saberes do cinema. Foram encontros com outras pessoas, com imagens e práticas. Para reconhecer as experiências de Elizabeth, Ingrid, Rosane, Berenice, Lu, Dirce, Gisele, Fernanda, Josina, Heloisa, Solange, Elisabeth e Vilma foi preciso considerar que fazer filmes é mais do que dirigir longas-metragens e, entre as décadas de 1970 e 1980, o cinema foi vivido de muitas formas em Curitiba. Essas mulheres também foram estagiárias, produtoras, assistentes, seguradoras de cabo, sócias de carteirinha, tesoureiras, pesquisadoras, jornalistas, críticas de cinema, professoras de animação, organizadoras de cursos, gerentes, alunas. Ao narrar essas experiências, também são narradas câmeras superoito, câmeras fotográficas, luzes de teatro, vestígios da programação dos cinemas em jornais antigos, 100 pés de filme colorido, a carteirinha da associação, cursos sobre como ser cineasta, ruas da cidade e uma porção de coalhada da *Confeitaria Shaffer*. Essas mulheres trabalharam com a produção de filmes, mas também com pesquisa, organização de cineclubes e ensino de animação nas escolas, um acesso sempre contingenciado por condições materiais e pelas políticas públicas culturais, por oportunidades de vida e de trabalho que não foram as mesmas para todas elas. As histórias de infância, as fotonovelas, os filmes falados em português, as fotografias espalhadas no chão ou projetadas na parede de casa, foram também experiências que constituíram suas relações com o cinema e, de um modo mais amplo, com as imagens e as narrativas. No próximo capítulo, escrevo sobre percursos percorridos por algumas dessas mulheres e outras mais.

---

<sup>545</sup> Vilma Nogueira, entrevista (26/04/2019).

## 4 PERCURSOS

Neste capítulo, apresento modos pelos quais, depois de experiências iniciais, algumas dessas mulheres seguiram ocupando e construindo espaços no circuito de cinema, realizando filmes, organizando projeções, participando de festivais e mostras no Brasil e, às vezes, do mundo. No entanto, foi preciso que condições objetivas - pessoas, políticas, materialidades - estivessem disponíveis no campo de possibilidades dessas mulheres, num processo de negociações, sempre contingenciado pelas circunstâncias da vida e do país.

### 4.1 A CIDADE DOS EXECUTIVOS, DO BOQUEIRÃO PARA CALIFÓRNIA

Em 1979, em uma sala de aula da *Universidade de Berkeley* na Califórnia (Estados Unidos) foi exibida uma animação produzida por quatro adolescentes em Curitiba durante o ano de 1978, em uma "mini infraestrutura" localizada em uma chácara do bairro Boqueirão<sup>546</sup>. A exibição foi realizada no decorrer de um curso ministrado por Jaime Lerner, naquela ocasião, professor visitante em um curso de pós-graduação. A experiência foi considerada pelo jornalista Francisco Santos, "aquilo que para a grande maioria dos cineastas brasileiros ainda significa um sonho a ser alcançado", concluindo, "isto é, ter um filme mostrado nos EUA"<sup>547</sup>. *A cidade dos executivos* foi mais uma animação produzida por Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr. Wagner, os *Irmãos Wagner*. Mas, como detalhei no capítulo anterior, antes de *A Cidade dos Executivos* chegar à Califórnia, pelo menos dois anos de negativos haviam sido queimados em Curitiba.

Logo nos créditos iniciais da animação, ficamos sabendo que *A Cidade dos Executivos* foi "inspirada por um poema de Jaime Lerner"<sup>548</sup>. Mas, além de escrever alguns poemas, Jaime Lerner foi urbanista e político, tendo participado, inclusive, da criação do *Instituto de Planejamento Urbano de Curitiba* (IPPUC), em 1965. *A Cidade dos Executivos* foi lançado em 1978, entre dois mandatos de Jaime Lerner à

---

<sup>546</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (27/02/1977).

<sup>547</sup> REVISTA PANORAMA n. 286 (05/1979).

<sup>548</sup> A CIDADE DOS EXECUTIVOS. Direção: Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr. Wagner). Brasil: 1978. (7 min.).

prefeitura. Embora Aramis Millarch tenha noticiado que a animação fora realizada "quando o arquiteto nem sonhava em voltar à Prefeitura"<sup>549</sup>, é preciso considerar a relação de Lerner com o cinema em Curitiba, além dos interesses e intencionalidades que atravessaram estas parcerias, que não foram poucas, como é possível reconhecer também no caso do filme *Carta à Fellini*.

O próprio Aramis Millarch oferece algumas pistas. Em 1989 publicou um artigo intitulado *Jaime, o prefeito que sabe amar bons filmes*<sup>550</sup>, era início da terceira gestão municipal de Lerner, e Aramis apresenta o então prefeito como um cinéfilo apaixonado que dedicou parte dos seus esforços políticos apoiando salas de exibição e a *Cinemateca de Curitiba*. Apesar dos elogios, Aramis Millarch aponta uma série de necessidades, o que interpreto como uma tática do jornalista para explicitar reivindicações e pressionar por mudanças favoráveis ao circuito de cinema da cidade. Tanto Aramis Millarch quanto Francisco Santos costumavam dar destaque especial às produções locais em suas colunas sobre cinema, apoiando as demandas dos cineastas paranaenses.

Foi a partir da entrevista com Lerner que pude acessar o poema que inspirou *A Cidade dos Executivos*. Embora não pudesse localizar uma cópia do seu poema, Lerner me concedeu autorização de uso e, assim, os *Irmãos Wagner* me cederam a versão que estava no acervo pessoal do grupo<sup>551</sup>. São duas páginas de um poema em versos livres, que se dedica a descrever "a cidade dos executivos", expressão que se repete em quase toda estrofe, numa composição que justapõe o que tem e o que não tem na "cidade dos executivos". Por exemplo, "não tem gente / tem recursos humanos", "não tem vizinhos / tem condôminos", "não tem nomes / tem siglas", "não tem palhaços / tem riso enlatado". Em alguns momentos a estrutura se altera, "nessa cidade / área verde é um vasinho / na pastinha do executivo", mas mantém a intenção de descrever a "cidade dos executivos" como um lugar árido, hostil e robotizado. Por fim, a última estrofe desvia da "cidade dos executivos", para falar dos espaços e das pessoas da cidadezinha ao lado, que parece bem mais acolhedora:

---

<sup>549</sup> ESTADO DO PARANÁ (04/04/1979).

<sup>550</sup> ESTADO DO PARANÁ (24/09/1989).

<sup>551</sup> Poema de Jaime Lerner que inspirou *A Cidade dos Executivos*. Datilografado e digitalizado. Acervo Pessoal dos Irmãos Wagner: Curitiba, sem data.

a cidade dos executivos tem uma cidadezinha ao lado com casas, lojas, armazéns, botequins, ruas, praças, sapateiros, barbeiros, e parque de diversões onde nos fins-de-semana, todos vão assistir gente<sup>552</sup>

Mas, além de inspirada no poema de Lerner, *A Cidade dos Executivos* foi uma encomenda do ex-prefeito. "Não era uma ideia original nossa fazer um filme sobre a cidade", explica Ingrid Wagner<sup>553</sup>. Encomendas, aliás, conduziram uma parte do trabalho dos Irmãos Wagner. O jornal *Voz do Paraná*<sup>554</sup> anuncia inclusive a redução da participação do grupo em festivais e mostras, pois desejavam produzir mais filmes publicitários para garantir o sustento financeiro e foi neste período que atenderam à solicitação de Lerner: "já realizaram um, para uma agência de publicidade e estão trabalhando em outro, solicitado por Jaime Lerner, que fez o texto. Este será mostrado em uma palestra que o arquiteto fará no próximo mês nos Estados Unidos e é uma sátira sobre a cidade dos executivos"<sup>555</sup>.

A mim, Lerner explicou o seguinte: "muitas vezes eu me deparei com uma maneira de apresentar ideias e projetos através do cinema. Então foi aí que eu tive conhecimento da obra dos Irmãos Wagner"<sup>556</sup>. Para Lerner, a "cidade dos executivos" era a "cidade burocrática", a outra, "a cidade que a gente planejava", explica<sup>557</sup>.

Em 1978 não era a primeira vez que Lerner tinha um filme associado ao seu projeto político e urbanístico para Curitiba. Três anos antes, Sylvio Back dirigira o documentário *Curitiba, uma experiência em Planejamento Urbano (1975)*. O título do filme é também o título de uma publicação enviada pela *Prefeitura de Curitiba à Divisão Técnica Especializada do Club de Engenharia da Guanabara*, como pude localizar em uma nota do *Diário do Paraná* intitulada "Aplausos dos engenheiros"<sup>558</sup>, que celebra o encontro e o diálogo estabelecido entre a entidade e a *Prefeitura de Curitiba*, em 1973. *Curitiba, uma experiência em Planejamento Urbano* é um filme colorido, de 16 minutos, descrito como "um levantamento de toda a administração do prefeito Jaime Lerner"<sup>559</sup>. Há mais um indício do caráter propagandístico do filme, o

---

<sup>552</sup> LERNER, Jaime. Poema *A cidade dos executivos*. Sem data.

<sup>553</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>554</sup> VOZ DO PARANÁ (04/11/1978).

<sup>555</sup> VOZ DO PARANÁ (04/11/1978).

<sup>556</sup> Jaime Lerner, entrevista (24/01/2019).

<sup>557</sup> Jaime Lerner, entrevista (24/01/2019).

<sup>558</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (16/01/1973).

<sup>559</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (09/03/1975).

roteiro e o texto são de um publicitário, Gilberto Ricardo dos Santos. O filme teria circulação nacional, com previsão para mais de 3 mil cinemas. No jornal, na mesma ocasião em que se anuncia o *2o Festival Brasileiro do Filme Super 8 no Teatro Guaíra*, coordenado por Sylvio Back, destaca-se a projeção do filme sobre a gestão Lerner, em cartaz em Curitiba nos *Cine Avenida e Rivoli*.

Em 1978, mesmo ano de *A Cidade dos Executivos*, Lerner lançara mais um documentário, dessa vez com um título inspirado em uma frase que o prefeito repetira ao Diário do Paraná algumas vezes: "a cidade é o cenário do encontro"<sup>560</sup>. O filme *Cidade, Cenário de Encontro* foi dirigido pelo publicitário Eloi Zanetti, com texto de Lerner e desenhos de Abraão Assad<sup>561</sup>. Ao que parece, mais do que um cinéfilo e entusiasta do cinema, Lerner articulou usos políticos de filmes produzidos sobre seus projetos para a cidade, encomendando filmes à cineastas como Sylvio Back e os Irmãos Wagner.

Ingrid Wagner conta que mesmo sem possuir uma empresa montada, o grupo fez muitos filmes comerciais para clientes como a perfumaria Boticário, as lojas Colorama, a Prefeitura de Curitiba, o jornal *Gazeta do Povo* e a emissora de televisão Rede Globo, para qual produziram uma vinheta para o Dia Internacional da Criança<sup>562</sup>. *A Cidade dos Executivos*, dentre os filmes feitos sob encomenda, foi o único a ser enviado para festivais e mostras e foi também incluído no DVD com a coletânea de animações dos Irmãos Wagner.

Mas, em outubro de 1978, *A Cidade dos Executivos* ainda não estava pronto. Segundo a coluna de Francisco Santos<sup>563</sup>, faltava a sonorização da obra, e sobre Jaime Lerner, Francisco escreve: "conhecido internacionalmente por revolucionários projetos urbanísticos, em que o bem-estar do homem (sic) é sempre tomado como prioridade". Destaca ainda que o ex-prefeito de Curitiba levaria o filme para exibição na *Universidade de Berkeley*, pois havia sido convidado para lecionar em um curso de planejamento urbano por seis meses. No mesmo artigo, Francisco Santos descreve *A Cidade dos Executivos* como um filme de "inquestionável qualidade técnica, de alto nível crítico, tragicômico até, que faz ver a alienação da classe de

---

<sup>560</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (15/12/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (28/08/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (02/04/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1982).

<sup>561</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (16/07/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (10/10/1978).

<sup>562</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>563</sup> VOZ DO PARANÁ (29/10/1978).

privilegiados surgida do 'milagre brasileiro' - os executivos"<sup>564</sup>, indicando que, apesar de inacabado, o jornalista já conhecia a animação em alguma medida.

Assim como acontecia com muitas produções em superoito daquele período, *A Cidade dos Executivos* circulou por festivais e entre 1978 e 1979 recebeu algumas premiações<sup>565</sup>. Em Curitiba, por exemplo, o curta ganhou como melhor animação da *IV Mostra Nacional do Filme Super 8* (ETFPR). Porém, foi apenas no encontro com Ingrid, Elizabeth e Rosane Wagner que foi possível descobrir que a versão da animação exibida no circuito brasileiro e a versão levada até a *Universidade de Berkeley* eram filmes com finais diferentes. Ingrid explica que houve divergência entre o desfecho que Jaime Lerner desejava e o que o grupo considerava mais interessante, "no poema tudo termina bem, as pessoas voltam àquele passado, à cidadezinha do carrossel onde as pessoas brincam... 'ah, mas será que vai ficar legal assim? tudo terminar bem no final, será que o mundo vai acabar bem assim? não, vamos fazer um outro final!'"<sup>566</sup>.

O final escolhido pelo grupo proporcionava, então, uma reflexão crítica e foi esta a versão premiada em mostras e festivais. Além disso, Ingrid Wagner conta que o poema de Lerner era um bom texto, mas difícil de transformar em imagens e muitas adaptações foram necessárias, "a gente se baseou no texto, ficou até bastante diferente. Mas tinha no sentido mais ou menos a mesma coisa que ele quis dizer, mas de uma forma cinematográfica, vamos assim dizer, né"<sup>567</sup>. Desse modo, o filme com um final feliz foi entregue para Lerner, enquanto que o filme de final crítico, foi enviado para festivais.

Ingrid contou ainda que a versão de *A Cidade dos Executivos* que está no DVD de coletânea de animações dos *Irmãos Wagner* tem um terceiro final, que utiliza as duas versões anteriores<sup>568</sup>. Esta decisão talvez possa ser compreendida como consequência dos cerca de 38 anos transcorridos entre o lançamento e a restauração

---

<sup>564</sup> VOZ DO PARANÁ (29/10/1978).

<sup>565</sup> Segundo Rodrigues (2010): 1. Melhor animação na *IV Mostra Nacional do Filme Super 8* (1978, Escola Técnica Federal do Paraná – ETFPR, Curitiba) 2. Melhor Filme de Animação no *I Bienal Internacional Paineiras de Cinema Amador* (1979, São Paulo). 3. Melhor fotografia, Melhor Filme Júri Popular, Melhor Filme Animação, Melhor Trilha Sonora, Melhor Apresentação no *1o Festival Paineiras de Super-8* (1978, São Paulo).

<sup>566</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>567</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>568</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

do filme, além de uma viagem sem retorno. Muito antes do seu último desvio narrativo, o rolo de negativo de *A Cidade dos Executivos* seguiu um longo caminho até o Canadá, no final de 1980, quando a animação foi enviada para o *Canadian International Amateur Film Festival*, um festival de cinema amador<sup>569</sup>. Ingrid Wagner ainda guarda as cartas que recebeu de Betty Peterson, diretora do festival. Uma delas, de fevereiro de 1981, comunica que o filme não havia chegado a tempo para as inscrições, devido a demora do trânsito postal entre Brasil e Canadá, mas Betty afirma tê-lo exibido para alguns canadenses que o acharam "inteligente e marcante"<sup>570</sup>. Sete meses depois, no mesmo papel timbrado do festival canadense, chega uma triste notícia<sup>571</sup>. O filme, ao ser enviado de volta para o Brasil, havia se perdido e não havia nada que Betty pudesse fazer, já que havia checado todos os procedimentos de localização do serviço postal canadense. O problema é que os *Irmãos Wagner* haviam enviado o filme original, pois naquela época tirar cópias era um procedimento ineficiente e pouco acessível, "era caríssimo e era um processo onde não ficava muito boa a cópia, as cores e tudo, então a gente sempre enviava os originais", explica Ingrid Wagner<sup>572</sup>.

Desse modo, em 2015, quando os Irmãos Wagner iniciaram o processo de restauração e digitalização do filme<sup>573</sup>, foi necessária uma reconstituição das imagens e da trilha sonora, a partir dos materiais que haviam sido conservados. Sobre a trilha sonora, Ingrid Wagner conta que seu filho, Arthur Wagner, "usou a intuição pra criar uma coisa parecida como era no original. Porque eu falei 'olha, Arthur, era mais ou menos assim, tem uns sons distorcidos, tem isso, tem aquilo'"<sup>574</sup>. Neste processo de reconstrução do filme, os *Irmãos Wagner* optaram por fundir os dois finais que haviam concebido em 1978, "mas que bobagem que já não fizemos as duas versões já daquela vez!", lamenta Ingrid<sup>575</sup>. Assim, *A Cidade dos Executivos* tem em seus 43 anos de existência e aventuras, três finais diferentes, dos quais hoje é possível

---

<sup>569</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>570</sup> Carta aos Irmãos Wagner, de Betty Peterson/ *Canadian International Amateur Film Festival* (30/08/1980). Acervo dos Irmãos Wagner.

<sup>571</sup> Carta aos Irmãos Wagner, de Betty Peterson/ *Canadian International Amateur Film Festival* (02/02/1981). Acervo dos Irmãos Wagner.

<sup>572</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>573</sup> Realizado com apoio do programa de apoio e incentivo à cultura da Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba.

<sup>574</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>575</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

acessar o último, disponibilizado recentemente na plataforma de compartilhamento de vídeos *youtube*<sup>576</sup>.

No mesmo ano em que lançaram *A Cidade dos Executivos*, o grupo produziu também *Foi Pena Q...*, um curta animado sobre a viagem das expedições portuguesas ao Brasil, recebendo prêmio de melhor filme de desenho animado no *V Festival Nacional do Filme Superoito* em Campinas e na *Jornada Brasileira de Curta metragem*, em Salvador. Em 1978, ainda outro filme ficaria pronto: *Pudim de Morango*. Diferente dos filmes anteriores, que circularam e receberam prêmios, *Pudim de Morango* não teve a mesma recepção. É sobre a censura do pudim em um importante festival de Curitiba a próxima seção.

## 4.2 INGREDIENTES DE UM PUDIM CENSURADO

O festival de cinema da *Escola Técnica Federal do Paraná* aconteceu entre 1975 e 1979, com variações no título do evento que indicam também mudanças entre uma edição e outra. Foram elas: *I Mostra Internacional do Filme Superoito* (1975), *I Mostra Nacional do Filme Documentário* (1976), *III Mostra Nacional do Filme Super 8* (1977), *IV Mostra do Filme Super 8* (1978) e *V Mostra Nacional do Filme Super 8* (1979).

Em um compilado de documentos referentes ao evento de 1976 - um conjunto encadernado e disponível no *Arquivo Geral da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)* – há algumas pistas sobre as intenções do projeto. Por exemplo, uma das justificativas apresentadas para a *1ª Mostra Nacional do Filme Documentário*, é que o trabalho desenvolvido no ano anterior, “em caráter experimental”, apresentara “caminhos promissores para a produção e utilização de filmes documentários para o ensino de 2º grau”, havendo o interesse em criar um órgão “especializado em filmes documentários específicos ao ensino profissionalizante”<sup>577</sup>. Acrescenta ainda que os recursos financeiros para o evento viram do *Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação* pelo *Ministério da Educação*, localizando também uma ampla rede de instituições públicas e privadas que colaborava com o projeto daquele ano:

---

<sup>576</sup> *A Cidade dos Executivos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qK2II4Y1QA>> Acesso em: 03 nov. 2018.

<sup>577</sup> Compilado de documentos da *I Mostra Nacional do Filme Documentário (1976)*, acervo Arquivo Geral da UTFPR.

*Embrafilme, Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura (SEC), Fuji Film, Yashica, Cinemateca do Museu Guido Viaro, TV Paranaense Canal 12, Jornal Gazeta do Povo, Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR) e Fundação Cultural de Curitiba (FCC).* Portanto, o evento de cinema da *Escola Técnica Federal do Paraná* esteve, ao longo da sua breve trajetória, marcado pelo interesse na produção de filmes didáticos e por participações de campos variados, que também ampliava a possibilidade de outros filmes serem acolhidos pelo festival<sup>578</sup>.

Em 1978, *Pudim de Morango* foi um, entre os três filmes produzidos pela família Wagner. Mas, se longas viagens à Toronto e à Califórnia marcaram a trajetória de *A Cidade dos Executivos*, *Pudim de Morango* não teve sequer a inscrição aprovada na *V Mostra Nacional do Filme Super 8*. No ano anterior, no mesmo festival, o grupo havia recebido prêmios por *Foi Pena Q* e *A Cidade dos Executivos*<sup>579</sup>.

Como aconteceu com um outro filme de repercussão polêmica - *Como Sempre*, de Berenice Mendes - há pouquíssimas menções nos jornais à *Pudim de Morango*. Em entrevista concedida à Faria (2003), Elizabeth Wagner contou que o curta foi encarado pela organização como uma afronta. "Não era bonitinho", pelo contrário, "era uma técnica bem precária de animação, porém intencional", além de ser o primeiro filme em que tiveram acesso a folhas de acetato, mais adequadas para animação<sup>580</sup>. O grupo estava entusiasmado com o resultado. Mas, afinal, o que tinha de tão suspeito no *Pudim*? A sinopse que escrevi para a incorporação do filme ao acervo de cinema experimental do *Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona* diz o seguinte:

Uma mosca vive tranquilamente dentro de um vaso sanitário. Pilotando seu helicóptero parte em busca de novas fontes de energia. Os alimentos enlatados não chamam sua atenção. De repente, sente-se atraída por um delicioso pudim de morango, mas acaba caindo no epicentro de um conflito. Uma metáfora das relações de poder e suas consequências. Feito com folhas de jornal e camadas de acetato, "*Pudim de Morango*" é uma colagem com recortes de texto, fotografias, desenhos e cenas de telenovelas - um gênero audiovisual muito popular no Brasil. Nas folhas de jornal, manchetes abordam um momento problemático para o país, os conflitos sociais e políticos da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985)<sup>581</sup>.

---

<sup>578</sup> Rodrigues (2010) apresenta um panorama das 5 edições do festival, com detalhes sobre os filmes inscritos e a repercussão de cada evento.

<sup>579</sup> Programa oficial da *V Mostra Nacional do Filme Super 8* (1979). Acervo Pessoal de Flávio Rocha. Curitiba, 1979.

<sup>580</sup> FARIA (2003, p.36).

<sup>581</sup> ARXIU XCÊNTRIC, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (2020).

A sinopse foi escrita a partir da versão que está disponível na *Filmografia Digital da Cinemateca Brasileira*, do visionamento do filme e de conversas com Ingrid, Rosane e Elisabeth, que também revisaram a proposta. Buscamos contextualizar alguns elementos, já que se trata da inscrição do filme em um acervo fora do Brasil, na Catalunha. Ingrid, Rosane e Elisabeth me explicaram que quando fizeram *Pudim de Morango* havia um desejo de fazer algo diferente do que vinham produzindo até então, e para isso decidiram fazer uma colagem com "jornais da época, notícias, trechos de filmes, sobre as coisas que estavam acontecendo no Brasil. Sobre aquele período da política", explica Ingrid Wagner<sup>582</sup>. Rosane conta que não era usual "um filme, assim, tipo experimental, ou querendo mostrar uma coisa política", e continua, "a maioria era um começo, um meio e um fim"<sup>583</sup>. Na sua opinião, o *Pudim de Morango* passou do ponto de consistência esperado pela censura.

Mas, as mostras que ocorreram na *Escola Técnica Federal do Paraná*, a instituição que em 1979 passou a se chamar *Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná*, estiveram ao longo dos seus cinco anos de existência atravessadas por tensões e contradições. Se por um lado, era um espaço importante para a circulação e visibilidade de filmes superoito do Brasil inteiro, com premiações e um júri formado por pessoas da cidade e de fora dela, a mostra era patrocinada pelo *Ministério da Educação e Cultura*, vinculada, portanto, ao *Governo Federal*, sob o comando, em 1979, do general Ernesto Geisel.<sup>584</sup>

No decorrer dos anos, a mostra foi marcada pela mudança de nome do evento<sup>585</sup>, das categorias dos filmes inscritos e da composição do júri e desde a primeira edição, práticas de censura marcaram o festival<sup>586</sup>. O que parece ter sido diferente na mostra de 1979 foi a reação dos realizadores. Naquele ano, as categorias de inscrição dos filmes foram: didático, documentário, arte, animação e estudantil. Somente a categoria de "filme didático" seria premiada em três colocações, o que registra a ênfase que havia nela, uma vez que a mostra também estava vinculada à

---

<sup>582</sup> Ingrid Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>583</sup> Rosane Wagner, entrevista (16/10/2018).

<sup>584</sup> Ernesto Beckmann Geisel foi político e militar, presidente do Brasil entre 1974 e 1979, durante a ditadura civil-militar (Bento Gonçalves, RS, 1907 - Rio de Janeiro, RJ, 1996).

<sup>585</sup> 1975 - I Mostra Internacional do Filme Superoito; 1976 - 1ª Mostra Nacional do Filme Documentário; 1977 - III Mostra Nacional do Filme Super 8; 1978 - IV Mostra do Filme Super-8; 1979 - IV Mostra do Filme Super-8.

<sup>586</sup> RODRIGUES (2010).

*Central de Produção de Filmes Didáticos* da instituição<sup>587</sup>. O caráter "didático" da mostra, aliás, foi bastante evidenciado no regulamento do evento e nas chamadas dos jornais, que destacavam: a mostra era voltada ao "filme didático", e o objetivo daquela edição era "incentivar realizadores profissionais e amadores à realização de filmes que possam ser efetivamente aproveitados nas modernas técnicas de ensino de 1º, 2º, e 3º grau"<sup>588</sup>. A categoria "estudantil" parece ter sido uma estratégia de incluir alguma variedade, e nela poderiam ser inscritos filmes experimentais, de enredo ou ficção, desde que produtor, realizador ou diretor comprovassem condição de estudante e idade inferior a 25 anos<sup>589</sup>. Mas, antes de passar pelo júri, o filme teria que ter a inscrição aprovada pela *Comissão de Seleção Prévia*, designada pela direção da instituição e foi nesta etapa que *Pudim de Morango* e outros filmes não passaram.

Além do *Ministério da Educação e Cultura* e da *Embrafilme*, as empresas *Fuji Photo Film do Brasil*, *Kodak*, *Colorama*, *Ótica Boa Vista* e *Infoto* colaboraram com a mostra de 1979, cedendo como premiação filmadoras, projetores, editores e filmes, uma prática recorrente nos festivais superoito<sup>590</sup>. O programa oficial da mostra<sup>591</sup> (Figura 27) é um caderno com 10 folhas, patrocinado pela *FujiFilm*, contendo: um calendário internacional de festivais superoito; a programação dos 45 filmes concorrentes; a composição do júri; informações sobre a premiação; a lista de colaboradores; os filmes vencedores nas edições anteriores, de 1975 a 1978; e um texto da professora Rosane Saldanha Câmera, coordenadora da *Central de Produção de Filmes Didáticos*. Entre esses conteúdos, também figura um amplo material publicitário do catálogo de equipamentos superoito da *FujiFilm*: câmeras como a *Fujica Marine-8 AX100* e a *Fujica Sonora Single-8 AXM100*, e projetores como o *Fujicascope M36* e *Fujicascope SH30*, numa intrincada combinação de letras e números, que faz alusão às diferenças entre um modelo e outro, características da lente, alcance do *zoom*, tamanho do carretel. Três páginas foram dedicadas a explicar o uso do cartucho de negativo superoito em uma câmera *FujiFilm*, caracterizando tipos de filmes existentes, técnicas de rebobinamento, colocação e comprovação do avanço

---

<sup>587</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (02/09/1979).

<sup>588</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (21/10/1979).

<sup>589</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (02/09/1979); DIÁRIO DO PARANÁ (21/10/1979).

<sup>590</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (06/09/1979).

<sup>591</sup> Programa oficial da V Mostra Nacional do Filme Super 8 (1979). Acervo Pessoal de Flávio Rocha. Curitiba, 1979.

do filme, além de dois modelos de câmera a serem lançadas em breve. A identidade visual do evento praticamente se repetiu entre 1976 e 1979, a ilustração de uma pessoa empunhando uma câmera superoito, a composição sempre em duas cores, que variavam conforme o ano. Gestos com uma câmera de filmagem que cabia nas mãos. Na capa azul do programa de 1979, destaca-se também a marca da *FujiFilm*, um selo vermelho e branco, quase no centro da página.

Figura 27 - Capa do Programa oficial da V Mostra Nacional do Filme Super 8 (1979).



Fonte: Acervo Pessoal de Flávio Rocha.

No terceiro dia da mostra, um artigo no *Diário do Paraná*<sup>592</sup>, sem autoria identificada, irrompe o silêncio que parece ter predominado nos anos anteriores e abre no jornal uma brecha para manifestar o clima de tensão e protesto do evento, diante da série de censuras daquele ano. O texto começa fazendo uma referência à situação política do país, aos "novos ventos advindos da abertura", agitados "pela vitória de companheiros paulistas quanto a reivindicações trabalhistas". Em seguida, o texto derrama sobre a mostra de 1979 algumas gotas democráticas, um aceno para uma mudança de postura em relação ao evento, que vinha acontecendo há cinco anos de

<sup>592</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (08/11/1979).

forma "tranquila", um adjetivo que aparece ironicamente entre aspas, um modo de qualificar o festival que, a despeito da sua importância, fazia também reverberar os ares conservadores e repressivos daqueles tempos.

O documento ao qual o artigo faz referência é em grande parte reproduzido no jornal, um manifesto de repúdio lido pelo cineasta Homero de Carvalho<sup>593</sup>, ainda que a contragosto de Ataíde Moacyr Ferraza, professor da instituição e presidente da comissão organizadora da mostra, que pouco antes acabara de fazer as apresentações iniciais. O documento tinha assinatura da *Associação Brasileira de Documentaristas* (ABD) - naquele momento presidida por Berenice Mendes -, da *Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado do Paraná*, do *Fotoclube Paraná*, do *Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano*, e de diversos diretórios da *Universidade Católica* e da *Universidade Federal do Paraná*. Homero de Carvalho era vice-presidente da ABD e sua leitura foi aplaudida pela plateia, mostrando a ressonância das reivindicações e críticas em relação ao público. Segundo trechos do documento reproduzidos no *Diário do Paraná*, as entidades que assinavam o manifesto tinham a seguinte intenção:

[...] protestar contra a transformação do que se propõe ser uma mostra ampla, de caráter nacional de cinema superoito em um convescote elitista e provinciano, que visa atender interesses pessoais e comerciais em detrimento da valorização e reconhecimento do autêntico cinema brasileiro' [...] 'não compreendemos os critérios obscuros da Comissão de Seleção Prévia, que inclui no festival o que lhe convém, deixando de lado de fora a parcela mais crítica da produção de Superoito. Compreendemos, isto sim, que a Mostra criou um mecanismo de censura para impedir a participação de filmes que se incompatibilizam com a sua visão simplista e maniqueísta de linguagem cinematográfica. Num momento em que toda a nação se empenha na conquista de uma verdadeira democracia, temos os organizadores da mostra do CEFET-PR, agarrando-se a um conceito reacionário e ultrapassado de filme educativo, posicionamento este contrário às próprias diretrizes de abertura estética e política assumidas, pelo menos teoricamente, pelas instituições patrocinadoras: MEC e Embrafilme'<sup>594</sup>.

Há um outro artigo de jornal importante para compreender a intenção daquela edição. Ao *Diário da Tarde*, o professor Ataíde Ferraza lamentou a repercussão dos protestos nos jornais, concluindo que "o nível dos trabalhos inscritos foi muito melhor do que aqueles que concorreram na edição anterior"<sup>595</sup>, comemorando também o

---

<sup>593</sup> Homero Teixeira de Carvalho é jornalista, documentarista e montador (Bagé, RS, 1955).

<sup>594</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (08/11/1979).

<sup>595</sup> DIÁRIO DA TARDE (10/11/1979).

aumento de inscrições na categoria "didático". Ataíde Ferraza enfatiza que, "algumas categorias antes incluídas para conseguir a vinda de outros Estados, estão agora sendo suprimidas, como foi o caso da 'ficção' neste ano e como acontecerá com a 'arte' na próxima edição". Portanto, Ataíde Ferraza se expressa como um entusiasta de um tipo de produção audiovisual muito específica, os filmes didáticos, defendendo a seguinte ideia: "quem vê e ouve aprende muito mais do que aquele que apenas vê ou apenas ouve". Para Ataíde Ferraza o superoito seria uma ferramenta "barata e acessível" na produção de materiais didáticos para "educação de massa".

Há também vestígios do posicionamento de duas figuras importantes naquela edição: Abrão Berman e Jairo Ferreira<sup>596</sup>, ambos membros do júri oficial. Abrão Berman foi um dos principais divulgadores do superoito no Brasil<sup>597</sup>, organizador do *Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais*, o GRIFE, em São Paulo, entre 1973 e 1983<sup>598</sup>, e estivera em Curitiba em muitas ocasiões. Jairo Ferreira, era crítico de cinema do jornal *Folha de São Paulo*, e também dirigiu filmes em superoito considerados "clássicos do *underground* brasileiro"<sup>599</sup>, como *Horror Palace Hotel* e *O vampiro da cinemateca*. A postura de ambos nos jornais parece ter sido de quem tenta minimizar os "estragos", na intenção de não prejudicar a realização do evento no próximo ano. Ao *Diário da Tarde*, Abrão Berman teria declarado: "é natural que surjam falhas na organização de qualquer festival", sugerindo como saída conciliatória que no ano seguinte, houvesse na *Comissão de Seleção Prévia*, "além de professores da escola, representantes das diversas entidades cinematográficas do estado"<sup>600</sup>. Abrão Berman sugere ainda que as sessões de projeção deveriam ter duração máxima de duas horas, com 15 minutos de intervalo, para que não se esgotasse a capacidade de julgamento do corpo de jurados, o que nos oferece uma ideia sobre a experiência do júri diante da exibição dos 45 filmes concorrentes.

Sobre o evento, Jairo Ferreira dedicou uma coluna inteira na *Folha de São Paulo*, com um título que expressa uma posição concordante e categórica: "Curitiba reafirma valor do super 8"<sup>601</sup>. O crítico narra as controvérsias e conflitos do encontro, mas silencia suas razões e minimiza seus efeitos, "apesar dos incidentes - ou

---

<sup>596</sup> Jairo Ferreira foi cineasta e crítico de cinema (São Paulo, SP, 1945-2003).

<sup>597</sup> RAMOS e MIRANDA (2018).

<sup>598</sup> RAMOS e MIRANDA (2018).

<sup>599</sup> RAMOS e MIRANDA (2018, p. 295).

<sup>600</sup> DIÁRIO DA TARDE (10/11/1979).

<sup>601</sup> FOLHA DE SÃO PAULO (13/11/1979).

justamente por causa deles - a 5a Mostra do Filme Super 8 foi a melhor demonstração da importância que a bitola vem adquirindo". Para sustentar seu argumento, descreve, por exemplo, a variedade de temas presentes, destacando também os títulos das produções:

[...] dos 45 filmes exibidos, 10 deles ofereceram ao público uma boa panorâmica da vida brasileira", e continua, "havia filmes sobre travesti ("Daniele, Carnaval e Cinzas"), o Ano Internacional da Criança ("Doce Humanidade"), e ecologia ("Era Uma Vez"), Ferreira Gullar ("Periquito Sujo"), escravidão ("Recôncavo"), educação sexual ("Debate aberto"), folclore ("Isto é Bahia"), aleitamento materno, energia elétrica, 1o de maio, festa de reis etc. Quem pensa que o cinema brasileiro é apenas pornochanchada está muito enganado, portanto.<sup>602</sup>

Percebo entre as declarações de Ataíde Ferraza, Abrão Berman e Jairo Ferreira, um abismo. De um lado, o professor defende o festival como espaço dos filmes didáticos visando a educação em massa. Do outro, os cineastas entendem a mostra como um ponto importante do circuito de exibição do cinema em superoito, com espaço para uma pluralidade de tratamentos visuais e narrativos. Jairo Ferreira expressa enorme entusiasmo diante das possibilidades do superoito. Qualifica os *Irmãos Wagner* como parte de um grupo de cineastas que considera "de criatividade total", descrevendo filmes como *Aluminosa Espera do Apocalipse* e *Vitrines*, de Rui Vezaro, como "de nível internacional"<sup>603</sup>. Também avalia *O Mágico*, de Hugo Mengarelli, como um "trabalho de alto nível profissional", e continua, "desses que qualquer um diria ter sido feito em 35 mm"<sup>604</sup>. Enquanto Abrão Berman sugere incluir "pessoas de cinema" no processo de seleção prévia da mostra, Jairo Ferreira sequer menciona a tão aclamada categoria "didático", destacando os filmes pela diversidade dos seus temas.

Nos artigos de jornal, a única menção direta às produções que tiveram a inscrição recusada foi ao filme *O Mágico*. É a pesquisadora Bottmann (1982) que lista mais alguns títulos de filmes "excelentes, reconhecidos e premiados fora do Paraná"<sup>605</sup>, mas que foram rejeitados na inscrição, além de *O Mágico*, a *Aluminosa Espera do Apocalipse*, de Rui Vezaro - filme que fora reconsiderado e acabara vencedor - e *Pudim de Morango*, dos *Irmãos Wagner*.

---

<sup>602</sup> FOLHA DE SÃO PAULO (13/11/1979).

<sup>603</sup> FOLHA DE SÃO PAULO (13/11/1979).

<sup>604</sup> FOLHA DE SÃO PAULO (13/11/1979).

<sup>605</sup> BOTTMANN (1982).

A razão da exclusão de *O Mágico* foi a seguinte: Hugo Mengarelli é argentino, e o regulamento da mostra exigia na direção uma pessoa brasileira ou estrangeira naturalizada. *O Mágico* se tratava de um trabalho produzido por uma equipe de estudantes da Universidade Católica do Paraná, sob a coordenação de Hugo Mengarelli, e a direção do filme levava a assinatura do professor<sup>606</sup>. Segundo Jairo Ferreira, foi oferecida a ele uma medida para garantir a participação do filme na mostra, "tirar seu nome da direção, substituindo-o pelos nomes de seus alunos, que, na verdade, foram os realizadores, apenas orientados por ele"<sup>607</sup>. Hugo parece não ter aceitado a proposição, retirou o filme, refilmou os créditos e marcou um "x" sobre o seu nome, sendo com esse gesto, definitivamente eliminado da mostra<sup>608</sup>. A partir do episódio, também se poderia levantar questões sobre a autoria de filmes de produção coletiva em espaços formativos, como é o caso não apenas de *O Mágico*, mas também de *Carta à Fellini*.

Também é Bottmann (1982) quem explica a repercussão da exclusão de *O Mágico*. Hugo Mengarelli era professor de cinema em duas universidades da cidade, radicado no Brasil há anos, e por algum tempo, em parceria com José Augusto Iwersen<sup>609</sup>, foi responsável pelo funcionamento da Central de Produções de Filmes Didáticos do CEFET<sup>610</sup>. A sua exclusão se dava por uma versão grotesca da lei dos estrangeiros, na opinião de Bottmann (1982). Sobre os outros filmes, a alegação repousava sobre serem "difíceis e herméticos"<sup>611</sup>, que seria o caso de *Pudim de Morango*. Bottmann (1982) considera que a premiação ao filme *Aluminosa Espera do Apocalipse*, desclassificado num primeiro momento, foi um artifício para mascarar a arbitrariedade do processo. Na opinião da autora<sup>612</sup>, haveria ainda que "se investigar até que ponto a participação num júri oficial em mostras do CEFET havia se tornado uma questão de prestígio e um motivo de disputa entre grupos ligados ao poder paranaense"<sup>613</sup>. Ainda que houvesse uma lista de nomes representativos do cinema

---

<sup>606</sup> BOTTMANN (1982).

<sup>607</sup> FOLHA DE SÃO PAULO (13/11/1979).

<sup>608</sup> FOLHA DE SÃO PAULO (13/11/1979).

<sup>609</sup> José Augusto Iwersen é cineasta, foi cineclubista (Curitiba, PR, 1946).

<sup>610</sup> BOTTMANN (1982, p. 41).

<sup>611</sup> BOTTMANN (1982).

<sup>612</sup> BOTTMANN (1982).

<sup>613</sup> BOTTMANN (1982, p. 41).

no júri e organização, havia outros tantos nomes "reconhecidamente incompetentes"<sup>614</sup> no campo cinematográfico.

O episódio revela, em alguma medida, as disputas que estavam em jogo. Na opinião de Bottmann (1982), aquela edição da mostra foi a mais concorrida e polêmica, redundando na sua extinção, talvez, o que Abrão Berman e Jairo Ferreira tentassem evitar ao minimizar os conflitos e sublinhar as oportunidades que o evento proporcionava ao cinema em superoito. E aqui, concordo com Bottmann (1982, p. 41), ao avaliar que:

A V Mostra mostrou a fragilidade das iniciativas oficiais em conviver com a polêmica e a crítica, encerrou as atividades competitivas em termos de super-8, devido ao autoritarismo intrínseco à sua estrutura organizativa, e com ela morreu o espaço paranaense, senão brasileiro, mais importante dedicado ao super-8.<sup>615</sup>

Desse modo, no ano seguinte, a mostra de superoito não aconteceria. Mas, alguns dos grupos<sup>616</sup> que assinaram o protesto lido por Homero de Carvalho organizaram em 1980 a *I Mostra Livre de Cinema Super 8 da Região Sul*, que além de incluir "livre" no título, acrescentou na chamada a seguinte observação: "poderão participar da Mostra cineastas brasileiros ou estrangeiros aqui radicados. Os filmes deverão ter sido realizados a partir de 1977 e poderão versar sobre qualquer assunto"<sup>617</sup>, uma resposta e uma reação aos desdobramentos da última mostra de filme superoito do CEFET, como também interpreta Bottmann (1982).

Entre *Pudim de Morango* e o próximo filme dos *Irmãos Wagner*, *Respeitável Público*, passariam nove anos. *A Flor*, filme produzido entre 1988 e 1991, é a última produção do grupo, com a participação na equipe apenas de Elizabeth e Ingrid Wagner. À Faria (2003), Elizabeth Wagner explicou que os intervalos têm também relação com uma grave enfermidade que acometeu o pai da família, Helmuth Wagner, além de outras atividades particulares que o grupo foi assumindo pelo caminho. Sobre a morte do pai, Elizabeth Wagner recorda: "ficamos afetados nesse período, ele nos

---

<sup>614</sup> BOTTMANN (1982, p. 42).

<sup>615</sup> BOTTMANN (1982, p. 41).

<sup>616</sup> Associação Brasileira de Documentaristas do Paraná (ABD-PR) e Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano. Também estiveram envolvidas a Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, a partir do Museu da Imagem e do Som.

<sup>617</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (13/01/1980).

incentivava muito. Toda semana comprava filme superoito para que pudéssemos torrar fazendo experiências"<sup>618</sup>, e quando o pai faleceu, no final da década de 1980, abriu-se um buraco na família, "perdemos nosso ponto de referência"<sup>619</sup>, explica Elizabeth.

No final dos anos 1970, o movimento superoito também foi perdendo fôlego e algum espaço, a começar pelo "encarecimento brutal devido à nova tarifa para importação de equipamento e película determinada pelo governo"<sup>620</sup>, na virada de 1976 para 1977. Junto com a redemocratização do país, no início da década de 1980, vinha chegando o vídeo e com ele, novos modos de produzir e fazer circular as imagens, que não imediatamente substituíram as anteriores, coexistiram e disputaram espaço. E nessa história o superoito às vezes perdeu pontos de apoio fundamentais, como os festivais, que não apenas serviam para circulação dos filmes, mas também desencadearam encontros, oficinas, debates, premiações e textos nos jornais.

Em uma carta carinhosa de Abrão Berman aos *Irmãos Wagner*, estão alguns indícios do que estivera envolvido nesse processo<sup>621</sup>. Na carta datilografada, datada de maio de 1984, Abrão Berman conta que foi preciso desativar a sede do GRIFE, transferindo as atividades para o seu endereço residencial, "os custos foram ficando muito elevados e eu acabaria precisando arranjar um emprego fora para sustentar a entidade", explica<sup>622</sup>. Este seria o principal motivo pelo qual decidira suspender o *Festival do Grife* naquele ano. Conta ainda que a *Fotóptica*, empresa que vinha patrocinando o festival nos anos anteriores, também havia suspendido a parceria, "consequência do tempo em que vivemos", comenta Abrão Berman, entre um tom de tristeza e resignação. A rede de lojas de equipamentos eletrônicos *Fotóptica*, propriedade da família Farkas, foi uma importante patrocinadora de festivais de cinema superoito como o *Festival do Grife*. Ao mesmo tempo que a loja suspendia o apoio ao evento, financiava o *Videobrasil*, um festival de vídeo concebido por Solange Farkas<sup>623</sup> e Thomaz Farkas<sup>624</sup>, em 1983.<sup>625</sup>

---

<sup>618</sup> FARIA (2003, p. 40).

<sup>619</sup> FARIA (2003, p. 44).

<sup>620</sup> RAMOS e MIRANDA (2018, p. 681).

<sup>621</sup> Carta de Abrão Berman, aos Irmãos Wagner (03/05/1984). Acervo dos Irmãos Wagner.

<sup>622</sup> Carta de Abrão Berman, aos Irmãos Wagner (03/05/1984). Acervo dos Irmãos Wagner.

<sup>623</sup> Maria Solange Oliveira da Silva Farkas é curadora e gestora cultural (Feira de Santana, BA, 1955).

<sup>624</sup> Thomaz Farkas foi fotógrafo, professor e cineasta (Budapeste, Hungria, 1924 - São Paulo, SP, 2011).

<sup>625</sup> ALMEIDA (2019).

Na carta redigida por Abrão Berman, dentre as possibilidades presentes e futuras, todas pareciam incluir o vídeo. Por exemplo, havia recebido um convite para coordenar atividades culturais em um hotel de lazer, a 70 km de São Paulo, com palestras de personalidades de cinema, exibição de filmes em videocassete e concurso de reportagens, produzidas pelas pessoas participantes, que levariam para o hotel equipamento de vídeo próprio. E avalia, "embora não seja muito bem pago como eu gostaria, estou tendo a garantia de encontrar sempre um fim de semana agradável, encontrando gente interessante e, principalmente, fazendo coisas que gosto"<sup>626</sup>. Além desta oportunidade, Abrão Berman menciona textos sobre o vídeo que estava escrevendo para uma revista paulista e também um programa diário no rádio sobre o mesmo tema, ainda que considerasse a maior parte da produção em vídeo "ainda chata e difícil de ser assistida"<sup>627</sup>. Apesar dos projetos em andamento e em perspectiva, avalia: "não me transformei em videomaker, não comprei equipamento e não sei como será minha participação prática no futuro"<sup>628</sup>.

#### 4.3 A CLASSE ROCEIRA, CINEMA E POLÍTICA

Em certos dias da semana, depois das duas da manhã, o *Coffee Shop* do Hotel Iguaçu, em frente à *Biblioteca Pública do Paraná*, permanecia aberto e tomado por um fumacê. Segundo Berenice Mendes, *cinema e política* eram os assuntos que embalavam o movimento dos cigarros e o barulho das xícaras de café batendo na mesa. "Fumar, beber e discutir cinema! Sempre, cinema e política, cinema e política!"<sup>629</sup>. A ocupação cinéfila no café do hotel tinha um motivo: há algumas quadras dali, no *Cine Astor*, terminara há pouco a sessão de cinema da meia-noite, que acontecia às sextas e sábados. Foram muitas as vezes que Berenice Mendes e Lu Rufalco esticaram a sessão noturna de cinema madrugada adentro, e o *Coffee Shop* do Hotel Iguaçu era provavelmente o único espaço aberto na região.

O filme programado para a sessão da meia-noite podia ser consultado, por exemplo, no *Diário do Paraná*, na coluna com a programação dos cinemas, num

---

<sup>626</sup> Carta de Abrão Berman, aos Irmãos Wagner (03/05/1984). Acervo dos Irmãos Wagner.

<sup>627</sup> Carta de Abrão Berman, aos Irmãos Wagner (03/05/1984). Acervo dos Irmãos Wagner.

<sup>628</sup> Carta de Abrão Berman, aos Irmãos Wagner (03/05/1984). Acervo dos Irmãos Wagner.

<sup>629</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

espaço intitulado "extras"<sup>630</sup>. Entre 1979 e 1980, nas sessões "extras" do *Cine Astor* foram exibidos filmes como *Nosferatu - o Vampiro da Noite*, *Taxi Driver*, *O Dia do Gafanhoto*, *Interiores*, *Um Casal Perfeito*, *Violência e Paixão*, *O Telefone*, *A Última Loucura de Mel Brooks*, *Dois na Cama Numa Noite de Chuva*, *A Menina do Fim da Rua*, *Fernão Capelo Gaivota*<sup>631</sup>. Não só Berenice Mendes e Lu Rufalco frequentaram as sessões especiais da meia-noite do *Cine Astor*, mas também os *Irmãos Wagner* (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.), e Fernando Severo conta que por muito tempo foi um dos responsáveis pela programação<sup>632</sup>.

Contudo, a relação de Berenice Mendes e Lu Rufalco com *cinema e política* logo iria transbordar a cidade. Durante a semana da Pátria de 1985, Berenice se deslocou com sua equipe em direção ao sudoeste do Paraná - com destino aos municípios de Marmeleiro, Salto do Lontra, Chopinzinho e Renascença - para realizar um filme sobre o movimento pela *Reforma Agrária* na região<sup>633</sup>. O documentário *A Classe Roceira* foi finalizado no mesmo ano e exibido na *Cinemateca do Museu Guido Viaro* e no *Cine Groff*<sup>634</sup>, onde aconteceu um debate sobre a questão agrária após a sessão.

Em 1987, Berenice escreveu um depoimento sobre *A Classe Roceira* para a *Revista Nicolau*<sup>635</sup>, no qual conta sobre as condições de filmagem. O seu curta anterior, *O Foguete Zé Carneiro*, havia recebido latas de negativo 35mm como premiação. Berenice optou então por trocá-las por negativos 16 mm, duplicando a extensão do material e do tempo de filmagem, adequando-se às condições mínimas

<sup>630</sup> Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>631</sup> NOSFERATU - O VAMPIRO DA NOITE. Direção: Werner Herzog. Alemanha, França: Werner Herzog Filmproduktion, 1979. (96 min.); TAXI DRIVER. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1976. (113 min.); O DIA DO GAFANHOTO. Direção: John Schlesinger. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1975. (144 min.); INTERIORES. Direção: Woody Allen. Estados Unidos: United Artists, 1978. (93 min.); UM CASAL PERFEITO. Direção: Robert Altman. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Company, 1979. (110 min.); VIOLÊNCIA E PAIXÃO. Direção: Luchino Visconti. Itália, França: Cinema International Corporation (CIC), 1974. (121 min.); O TELEFONE. Direção: Don Siegel. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), United Artists, 1977. (102 min.); A ÚLTIMA LOUCURA DE MEL BROOKS. Direção: Mel Brooks. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1976 (87 min). DOIS NA CAMA NUMA NOITE DE CHUVA. Direção: Lina Wertmüller. Itália, Estados Unidos: Warner Bros, 1978. (104 min.). A MENINA DO FIM DA RUA. Direção: Nicolas Gessner. Canadá, França: Fox-Rank, Astral Films, 1976. (91 min.); FERNÃO CAPELO GAIVOTA. Direção: Hall Bartlett. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1973. (94 min.).

<sup>632</sup> Fernando Severo, entrevista (24/10/2020).

<sup>633</sup> ESTADO DO PARANÁ (11/12/1985).

<sup>634</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (03/12/1985); CORREIO DE NOTÍCIAS (12/12/1985), CORREIO DE NOTÍCIAS (12/01/1986).

<sup>635</sup> REVISTA NICOLAU - Ano I n. 3 (09/1987).

que um documentário exigia, "seria muita câmera na mão, som direto o tempo todo, flagrantes em várias horas do dia e da noite"<sup>636</sup>. Sobre os recursos disponíveis para realização do filme, Berenice concluiu na época, "o filme, como a vida daquelas pessoas, é o retrato da provisoriedade em que vive nosso país"<sup>637</sup>, enredando o tema do documentário com as condições de produção. No texto, Berenice traça um panorama geral das filmagens, entre interpretações suas, números, circunstâncias de gravação e a visualidade de algumas cenas dos bastidores:

Cada acampamento (eram oito) tinha uma tônica diferente. Num se cantava muito e as pessoas acreditavam realmente que transformariam suas vidas a partir daquela experiência. Noutra estavam os líderes, rodeados de uma grande massa. Era o maior. Mais de 800 famílias. Filmamos lá das quatro da madrugada até meio-dia. Havia muita tosse. Fazia frio e a cerração molhava a lenha que ao ser acesa ao lado de cada barraca acabava por criar um fog que envolvia todo o acampamento num clima impressionista.<sup>638</sup>

A ideia para o filme, Berenice Mendes declarou em 1986, veio de "maneira muito espontânea, basicamente sobre os informes da imprensa"<sup>639</sup>. A mim, Berenice e Gisele Mendes detalharam como funcionava o trabalho com os jornais, Lu Rufalco é quem tinha uma assinatura da *Folha de São Paulo* e elas se encontravam para ler as notícias<sup>640</sup>. Eventualmente, recortavam artigos e colavam na parede, construindo murais sobre alguns temas. Foi assim que se aproximaram inicialmente da discussão sobre o surgimento do *Movimento Sem Terra* no Paraná e as extensas ocupações na beira das estradas.

Em 1985, o Brasil vivia um período de reabertura política, com a eleição indireta, sem participação popular, que elegeu Tancredo Neves<sup>641</sup> presidente, marcando o fim do Regime Militar e do governo de João Figueiredo<sup>642</sup>. Mas, antes mesmo de ser empossado, Tancredo faleceu, e quem assumiu a presidência naquele

---

<sup>636</sup> REVISTA NICOLAU - Ano I n. 3 (09/1987, p. 19).

<sup>637</sup> REVISTA NICOLAU - Ano I n. 3 (09/1987, p. 19).

<sup>638</sup> REVISTA NICOLAU - Ano I n. 3 (09/1987, p. 19).

<sup>639</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (12/01/1986).

<sup>640</sup> Berenice Mendes e Gisele Mendes, entrevista (17/10/2018).

<sup>641</sup> Tancredo Neves foi advogado, empresário e político (São João del-Rei, MG, 1910 - São Paulo, SP, 1985).

<sup>642</sup> João Figueiredo foi presidente do Brasil entre 5 de março de 1979 e 15 de março de 1985 (Rio de Janeiro, RJ, 1918-1999).

ano foi seu companheiro de chapa, o vice-presidente José Sarney<sup>643</sup>, ou Sarney, como ficou conhecido. É Sarney quem assina o decreto n. 91. 766, de outubro de 1985, com aprovação e diretrizes para o *1o Plano Nacional de Reforma Agrária - PNRA*.<sup>644</sup> É também este decreto que Jaques Brand<sup>645</sup> - jornalista que escreveu o texto narrado em *A Classe Roceira* - qualifica como "modestas promessas", pelas quais em 1987, tantas famílias que participaram de *A Classe Roceira* seguiam esperando<sup>646</sup>.

A equipe de *A Classe Roceira* tinha na direção de fotografia Flávio Ferreira<sup>647</sup>, com os assistentes Peter Lorenzo<sup>648</sup> e Luiz Henrique Blayer Almeida. Lu Rufalco foi a diretora de produção e Fernanda Morini e Gisele Mendes, assistentes. Da equipe do filme, Berenice, Lu e Fernanda também eram sócias na *Documenta Produções Cinematográficas*, a produtora responsável pelo projeto.

"Um dia a sociedade urbana vai querer saber de onde vem a comida que ela come" é parte do texto narrado no filme, e seria repercutida em artigos sobre o documentário entre 1985 e 1987<sup>649</sup>, e também na memória de Francisco Santos, na entrevista que me concedeu em 2019<sup>650</sup>. Francisco Santos, assim como Aramis Millarch, escreveu sobre o documentário inúmeras vezes, qualificando-o, logo na estreia, como um "salto qualitativo" na trajetória de Berenice Mendes, comparável à *Cabra Marcado para Morrer*<sup>651</sup>, de Eduardo Coutinho<sup>652</sup>, este, talvez, um dos mais prestigiados documentaristas no Brasil. Francisco Santos<sup>653</sup> caracteriza o filme pelo "vigor dos planos-sequência", "habilidosa concatenação da montagem", "narração verbal reveladora", "angulações criativas da câmera", o clima "às vezes triste, às vezes nostálgico", e estende elogios à toda equipe, referindo-se ao trabalho de fotografia, montagem e roteiro.

---

<sup>643</sup> José Sarney foi presidente do Brasil entre 15 de março de 1985 e 15 de março de 1990 (Pinheiro, MA, 1930).

<sup>644</sup> BRASIL, 1985. Decreto nº 91.766, de 10 de outubro de 1985.

<sup>645</sup> Jaques Brand é poeta e jornalista (Curitiba, PR, 1948).

<sup>646</sup> REVISTA NICOLAU - Ano I n. 3 (09/1987).

<sup>647</sup> Flávio Augusto Ferreira da Costa é cineasta (Rio de Janeiro, RJ, 1954).

<sup>648</sup> Peter Lorenzo é fotógrafo de cinema (Centenário do Sul, PR, 1958).

<sup>649</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/12/1985); REVISTA NICOLAU - Ano I n. 3 (09/1987).

<sup>650</sup> Francisco Santos, entrevista (17/01/2019).

<sup>651</sup> CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Mapa Filmes, Globo Vídeo, World Artists, 1984. (119 min.)

<sup>652</sup> Eduardo de Oliveira Coutinho foi jornalista e cineasta (São Paulo, SP, 1933 - Rio de Janeiro, RJ, 2014).

<sup>653</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/12/1985).

Avaliando retrospectivamente, *A Classe Roceira* foi para Lu Rufalco, um divisor de águas na sua trajetória no cinema, "ele ganhou prêmios, rodou o mundo", explica<sup>654</sup>. O que está implícito no comentário de Lu é que um filme existe e tem importância, também na medida em que encontra espaço para circular e ser reconhecido. *A Classe Roceira* era, porém, um "curta" de quase meia hora, um tempo de duração que excedia o limite previsto para curtas-metragens. Por vezes, os seus 29 minutos de duração foram considerados excessivos, e por isso, o filme acabou perdendo algumas oportunidades de exibição<sup>655</sup>. Uma das discussões se deu inclusive em torno da possibilidade de uma concessão especial por parte do *Conselho Nacional de Cinema* (CONCINE), responsável pela emissão de certificados e que definia para um curta a duração de até 15 minutos, possibilitando a entrada do filme como um curta no circuito comercial, o que seria uma exceção à regra<sup>656</sup>.

Por fim, a produção foi independente, mas a *Embrafilme* participou da etapa de distribuição. O filme, apesar da metragem estendida, circulou por espaços diversos, desde o *Festão Voz da Unidade*, no *Parque São Lourenço*, promovido pelo *Partido Comunista do Brasil*<sup>657</sup>, até eventos como o *14o Festival do Cinema Brasileiro de Gramado* de 1986 e o *II Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro* de 1987. Neste, recebeu as duas mais importantes premiações, de melhor curta-metragem, pelo júri oficial e popular. A respeito da participação de *A Classe Roceira* no *Festival de Gramado*, Francisco Santos sublinhou a importância, "a presença do filme na competição oficial de Gramado significa muito para a carreira da jovem realizadora"<sup>658</sup>. Ainda que o filme não tenha sido premiado, a seleção para o festival, um dos mais importantes do Brasil, conferia prestígio ao filme e à equipe. Mesmo a seleção era um processo acirrado: *A Classe Roceira* foi um dos 10 curtas-metragens nacionais selecionados, dentre 53 inscrições<sup>659</sup>.

Como escrevo mais adiante, durante o *Festival de Gramado* de 1986 ocorreram alguns eventos voltados para o tema "mulheres no cinema", nos quais não há registro da participação de Berenice Mendes ou de Lu Rufalco, mas sim, de Dinah

---

<sup>654</sup> Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

<sup>655</sup> ESTADO DO PARANÁ (17/04/1986).

<sup>656</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (12/01/1986).

<sup>657</sup> ESTADO DO PARANÁ (29/03/1986).

<sup>658</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (03/04/1986).

<sup>659</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (03/04/1986); JORNAL DE CAXIAS (31/03/1986).

Pinheiro. Tratava-se do *Seminário Cinema e Mulher*. Ana Maria Magalhães<sup>660</sup>, com o curta *O Mergulhador*, e Berenice Mendes com *A Classe Roceira* eram, naquele ano, dentre todas as categorias, as únicas mulheres a concorrer, ambas com curtas-metragens. Portanto, diante de tamanha assimetria na participação de homens e mulheres no festival, foi com surpresa que li num artigo do jornal *Pioneiro* a seguinte declaração: no *Seminário Cinema e Mulher*, "as participantes foram unânimes em afirmar que há maior valorização do seu trabalho e espaços estão sendo abertos"<sup>661</sup>. De todo modo, se Berenice Mendes e Lu Rufalco não participaram das discussões sobre mulheres no cinema, no artigo "Berenice, a presença atuante no festival", Aramis Millarch conta que a diretora de *A Classe Roceira*, "sempre ao lado de sua produtora executiva, Lu Rufalco", fizeram-se presentes em outros espaços, representando a *Associação Brasileira de Documentaristas* no evento<sup>662</sup>.

Pouco depois do *Festival de Gramado*, *A Classe Roceira* integraria a *Mostra Imagens da Terra*, organizada a partir de um convênio entre *Embrafilme* e *Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário*, com projeções previstas em São Luiz e Brasília. Na programação, filmes como *Cabra Marcado para Morrer*<sup>663</sup>, *Mulheres da Terra*<sup>664</sup>, *São Bernardo*<sup>665</sup> e *A Margem*<sup>666</sup>. Em Curitiba, *A Classe Roceira* seria incluído na *Mostra O Cinema e a Questão da Terra*, no final de 1986<sup>667</sup>. O que é possível reconhecer nestas iniciativas é que *A Classe Roceira* está inscrito em um contexto mais amplo de filmes que levantaram questões sobre a *Reforma Agrária* no Brasil e documentaram o *Movimento Sem Terra* em diferentes estados e por distintas perspectivas, ao passo que o país caminhava para a redemocratização. Dentre essas produções, estão filmes significativos dirigidos por mulheres. Em 1982, *Terra, a medida do ter*<sup>668</sup>, de Maria Helena Saldanha, é sobre a vida no campo nos estados de Alagoas, Paraíba, Pernambuco e Bahia. De 1987, *Terra para Rose*<sup>669</sup>, dirigido por

---

<sup>660</sup> Ana Maria Magalhães é atriz e cineasta (Rio de Janeiro, RJ, 1950).

<sup>661</sup> PIONEIRO (09/04/1986).

<sup>662</sup> ESTADO DO PARANÁ (17/04/1986).

<sup>663</sup> CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Mapa Filmes, Globo Vídeo, World Artists, 1984. (119 min.).

<sup>664</sup> MULHERES DA TERRA. Direção: Marlene França. Brasil: 1985. (25 min.).

<sup>665</sup> SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Mapa Filmes, Embrafilme, 1972. (114 min.).

<sup>666</sup> A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias. Brasil: 1967. (96 min.).

<sup>667</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (11/11/1986).

<sup>668</sup> TERRA, A MEDIDA DO TER. Direção: Maria Helena Saldanha. Brasil: Embrafilme, 1982. (88 min.).

<sup>669</sup> TERRA PARA ROSE. Direção: Tetê Moraes. Brasil: Embrafilme, 1985. (83 min.).

Tetê Moraes, acompanha o conflito na ocupação da Fazenda Annoni, no Rio Grande do Sul, a partir da participação de mulheres, como Roseli Silva, a Rose, que dá título ao filme. *Mulheres da Terra*, dirigido por Marlene França, é sobre o cotidiano de mulheres camponesas na zona rural de Araraquara, em São Paulo, e assim como *A Classe Roceira*, foi lançado em 1985, com 25 minutos de duração.

Em um artigo em que avalia o cinema brasileiro em 1985, Francisco Santos<sup>670</sup> pontua algumas produções, justapondo *A Classe Roceira*, *Aqueles Dois*<sup>671</sup> e *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral. Este, na opinião de Francisco, "ao lado de Ana Carolina configura a vanguarda do cinema feito por mulheres no país"<sup>672</sup>. Embora a menção ao filme de Berenice Mendes no texto seja sucinta, figura uma enorme fotografia da cineasta - de óculos escuros, camisa larga, expressão séria e braços cruzados-, além de dois frames de *A Classe Roceira* e uma imagem de Fernanda Montenegro, em *A Hora da Estrela* (Figura 28). Assim, no jornal, *A Classe Roceira* é também o filme que projeta Berenice Mendes ao lado de Eduardo Coutinho, Marlene França, Leon Hirszman, Suzana Amaral, Ana Carolina, Fernanda Montenegro. Encontrei no acervo da *Casa da Memória* uma fotografia que parece ser da mesma série da imagem que ilustra o artigo de Francisco Santos (Figura 29). Nela, é possível também reconhecer o espaço concedido às latas de negativos na *Cinemateca*, o acervo de filmes da instituição, que ficava no subsolo do *Museu Guido Viaro*. Embora eu não tenha encontrado mais informações sobre as intenções e as circunstâncias de produção dessas fotografias, penso que é neste cenário, rodeada pelas materialidades fílmicas de dezenas de imagens, num espaço central do circuito de cinema da cidade, expressando seriedade e determinação, que Berenice também se inscrevia como diretora e cineasta.

---

<sup>670</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (03/01/1986).

<sup>671</sup> AQUELES DOIS. Direção: Sérgio Amon. Brasil: 1975. (75 min.).

<sup>672</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (03/01/1986).

Figura 28 - Artigo de Francisco Santos no jornal *Correio de Notícias*, um balanço sobre o cinema brasileiro de 1985, com destaque para uma fotografia de Berenice Mendes, frames de *A Classe Roceira* e *A Hora da Estrela*.



Fonte: CORREIO DE NOTÍCIAS (03/01/1986). Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Figura 29 - Berenice Mendes na Cinemateca do Museu Guido Viaro.



Fonte: Acervo Casa da Memória. Fotografia de Marcos Campos, 1985.

Em 1986, Berenice Mendes expressava preocupação por uma distribuição mais expressiva dos filmes, especialmente dos curtas-metragens. Para além do cinema, mirava na televisão, "o ideal nosso, não só meu, mas de todas as pessoas que fazem curta-metragem é conquistar o espaço da TV"<sup>673</sup>. Contudo, nos anos seguintes, Berenice Mendes e Lu Rufalco se envolveriam com outro projeto de cinema e *A Classe Roceira* iria aparecer nos jornais como um dos filmes mais importantes da trajetória de Berenice e Lu, uma experiência que as havia preparado o suficiente para encarar uma proposta maior e mais ousada, o longa-metragem épico *O Drama da Fazenda Fortaleza*, sobre o qual eu escrevo no próximo capítulo.

#### 4.4 FERNANDA, JUSSARA E UMA LOIRA FANTASMA

No final de uma tarde de 1975, duas viaturas do *Corpo de Bombeiros* foram enviadas à *Rua Monsenhor Celso*, onde uma multidão se apinhava diante de um dos prédios. A mobilização popular se deu porque alguém teria visto desaparecer uma mulher loira em um dos corredores do edifício. Já o *Corpo de Bombeiros* acreditava se tratar de um princípio de incêndio. Naquela quinta-feira, sem ter fogo algum para apagar, os bombeiros trabalharam apenas dispersando a aglomeração de pessoas curiosas com o suposto retorno da mulher fantasma, entre a *Praça Carlos Gomes* e a *Rua Marechal Deodoro*. Ao menos assim foi relatado pelo jornal *Diário do Paraná*, que por algumas edições, dedicou-se aos desdobramentos do caso da "Loura Fantasma"<sup>674</sup>.

Antes de desaparecer em um prédio no centro de Curitiba, a tal loira se envolveria numa confusão bem maior, com um taxista e dois policiais. A misteriosa passageira - trajando casaco de pele, com lindos dentes e sorriso sarcástico - teria "atacado" e quase estrangulado o taxista Walmir, que a apanhou na Rua Mateus Leme e seguiu rumo ao *Cemitério do Abranches*, dirigindo o fusca de placa AT-0030, que alugava de um amigo para trabalhar no período da noite. João e Artigas, os dois policiais "experientes" e sem antecedentes sobrenaturais, com uma viatura do *Centro de Operações Policiais Especiais*, no intuito de ajudar o taxista, teriam "abatido" a

---

<sup>673</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (12/01/1986).

<sup>674</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (21/05/1975); DIÁRIO DO PARANÁ (22/05/1975); DIÁRIO DO PARANÁ (23/05/1975); DIÁRIO DO PARANÁ (25/05/1975); DIÁRIO DO PARANÁ (27/05/1975); DIÁRIO DO PARANÁ (14/09/1975).

mulher a tiros. No entanto, ela desapareceu. Além dos policiais, uma pessoa que se aproximou por curiosidade, também vira a mulher se esvaindo em sangue, antes de sumir com um sorriso debochado.

A história que por si só, é muito mal explicada e beira o absurdo e, na pior das hipóteses, um crime encoberto, foi ganhando mais contornos e especulações, com uma cobertura jornalística que incluiu muitas fotografias, entrevistas com especialistas, explicações parapsicológicas, sessões espíritas, exames psiquiátricos, reconstituições e reaparições da mulher fantasma, numa mistura de crime, conto fantástico, lenda urbana e história de terror, nas páginas policiais de 1975. Um agente funerário, por exemplo, declarou saber quem era a mulher, segundo ele, uma professora chamada Luci, residente na mesma rua onde o taxista buscara a passageira fantasma. Luci havia falecido há 6 anos em um acidente de carro, e teria aparecido algumas vezes na funerária prometendo vingança do motorista responsável pela colisão que acabara com a sua vida.

O rebuliço na imprensa foi comparado ao caso repercutido pelo cineasta Orson Welles<sup>675</sup>, que noticiou no rádio uma invasão marciana, provocando pânico na costa leste dos Estados Unidos<sup>676</sup>. A comparação pode parecer excessiva, mas fato é que o caso da *Loira Fantasma* de Curitiba se manteve no imaginário da cidade e de algum modo alcançou Fernanda Morini, que chegou à Curitiba anos depois da história da *Loira Fantasma* repercutir nos jornais. Fernanda Morini, que vinha se dedicando ao cinema desde a sua aproximação com o curta *O Foguete Zé Carneiro*, encomendou um roteiro baseado no caso ao jornalista Nelson Padrella<sup>677</sup>. Os elementos e os personagens dessa história - taxista, policiais, jornalistas, radialistas, agente funerário, e claro, a *Loira Fantasma* - constituíram os personagens do filme de Fernanda, seu primeiro trabalho como diretora. Um filme que, se não é possível afirmar que seja baseado em fatos reais, foi declaradamente inspirado nas histórias contadas pelos jornais.

Como escrevi no capítulo 3, Fernanda Morini conhecia Berenice Mendes e Lu Rufalco, e as recebeu algumas vezes em sua casa em São Paulo. Terminada a graduação em Psicologia, Fernanda Morini passou de apoio informal aos projetos

---

<sup>675</sup> Orson Welles foi ator e cineasta (Kenosha, Estado Unidos, 1915 - Los Angeles, Estados Unidos, 1985).

<sup>676</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (23/05/1975).

<sup>677</sup> Nelson Padrella é pintor, desenhista e escritor (Rio de Janeiro, RJ, 1938).

cinematográficos das amigas à membra da equipe, na função de produtora ou assistente de produção, atividades que exerceu em filmes como *A Classe Roceira*, *Memórias de Davi* e *O Drama da Fazenda Fortaleza* - este último, o épico não finalizado, todos com direção de Berenice Mendes. Fernanda se tornou assim, sócia da *Documenta Produções Cinematográficas*, e antes de *A Loira Fantasma*, foi também secretária da *Associação Brasileira de Documentaristas do Paraná (ABD-PR)*<sup>678</sup>.

O projeto do filme sobre a lenda urbana que ganhou tanto espaço nos jornais de Curitiba só foi possível a partir de um convênio entre a *Secretaria de Cultura*, a *Embrafilme* e a *Fundação do Cinema Brasileiro*<sup>679</sup>. Não só *A Loira Fantasma*, mas outros projetos também foram aprovados no edital, Ingrid e Elizabeth Wagner com *A Flor*, Fernando Severo com *Os Desertos Dias*<sup>680</sup>, e Nivaldo Lopes com *Lápis - De Cor e Salteado*. No total, 15 pessoas concorreram com 17 projetos, pela verba que previa a realização de 4 curtas-metragens, de até 15 minutos, em 35 mm – o prestigioso formato considerado por muitos, o mais profissional<sup>681</sup>.

No jornal, um esconjuro para promover o filme: "Curitiba exorciza fantasmas no filme de Fernanda Morini"<sup>682</sup>. Nelson Padrella, o roteirista de *A Loira Fantasma*, ao *Correio de Notícias* declarou a leitura que fazia da história, "engraçada", mas também "séria", apontando para outros fantasmas de 1975: "a imprensa estava amordaçada para assuntos sérios", e continua, "a loura nasceu de um engano ou de uma brincadeira, mas ganhando espaço nos jornais, transformou-se no monstro que passava a assustar mais que a ditadura"<sup>683</sup>.

Quem conduziria *A Loira Fantasma* com Fernanda Morini não seriam as colegas da *Documenta Produções Cinematográfica*, mas Jussara Locatelli, produtora do filme. Jussara Locatelli já havia editado alguns filmes da *Documenta* como *Memórias de David*, e me explicou que na produtora, "elas sempre precisavam de alguma edição para mostrar o potencial do filme, então sempre tinha que editar um

---

<sup>678</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (04/06/1987); CORREIO DE NOTÍCIAS (04/06/1987); Fernanda Morini, entrevista (28/09/2018).

<sup>679</sup> Fernanda Morini, entrevista (28/09/2018).

<sup>680</sup> Inicialmente o filme de Fernando se chamava *Longas Sombras no Final da Tarde*.

<sup>681</sup> No júri estavam pessoas da *Associação Brasileira de Documentaristas do Paraná (ABD-PR)*, da *Fundação do Cinema Brasileiro (FCB)* e da *Secretaria de Cultura (ESTADO DO PARANÁ, 16/06/1988)*; (CORREIO DE NOTÍCIAS, 14/07/1988).

<sup>682</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (23/05/1989).

<sup>683</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (23/05/1989).

clipezinho, um material...e aí eu editava para elas de graça!". Jussara Locatelli era editora de televisão, mas eventualmente trabalhou no cinema, em filmes em película e em vídeo. Jussara comenta, por exemplo, sua parceria com Valêncio Xavier, "com o Valêncio a gente fez vários, 'O Pão Negro', eu editava pra ele, fazia as coisas de graça e tal", explica, referindo-se ao filme *O Pão Negro - Um Episódio da Colônia Cecília*, de 1993<sup>684</sup>. Valêncio Xavier, como escrevi no capítulo 2, teve uma longa trajetória na televisão paranaense e foi nos bastidores de TV que Jussara conheceu Valêncio e também onde se estabeleceram parcerias de trabalho para além dos estúdios da emissora.

Mas, antes do cinema e da televisão, Jussara Locatelli se formou pelo *Curso Técnico em Telecomunicações da Escola Técnica Federal do Paraná (ETFPR)*, e quando a *TV Paranaense* procurava por profissionais com formação técnica, em 1979, passou a fazer parte da equipe da emissora, como editora de *videotape*. Logo, a *TV Paranaense* foi incorporada pelo grupo *Globo* e Jussara passaria algum tempo trabalhando no Rio de Janeiro. Sobre aquele período, recorda de uma situação em especial, muitos repórteres queriam trabalhar com ela, "iam editar comigo pra saber como era editar com mulher. Entendeu? Eu falei, 'Gente! Eu continuo tendo 10 dedos, 2 mãos, a mesma coisa!' Então era assim, o espanto era meu de achar que algumas pessoas poderiam pensar que poderia ser diferente."<sup>685</sup> Indícios, suponho, de que não havia muitas mulheres editoras nas equipes de TV.

Quando o projeto do filme *A Loira Fantasma* foi aprovado, Fernanda estava envolvida com a pré-produção de *O Drama da Fazenda Fortaleza*, um longa-metragem que, a princípio, Fernanda Morini pretendia esperar ser concluído<sup>686</sup>. Mas, em 1988, nem *O Drama*, nem *A Loira* chegariam perto de uma conclusão. Foi apenas no ano seguinte, em 1989, com o projeto do longa suspense, que Fernanda pôde iniciar as filmagens do seu curta.

Meses depois do projeto ter sido premiado pelo edital, "Quem se habilita?"<sup>687</sup> é a pergunta que abre uma nota de jornal, anunciando a busca por uma atriz com atributos muito específicos para interpretar a personagem que dá nome ao filme. O

---

<sup>684</sup> Jussara Locatelli, entrevista (22/03/2019).

<sup>685</sup> Jussara Locatelli, entrevista (22/03/2019).

<sup>686</sup> ESTADO DO PARANÁ (16/07/1988).

<sup>687</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/04/1989).

perfil desejado para a mulher fantasma seria "92 de busto, 64 de cintura, 98 de quadril, é loira, olhos claros e expressão fatal"<sup>688</sup>, com filmagens previstas para iniciar no mês seguinte<sup>689</sup>. A atriz escolhida foi a paulista Bronie Lozneau<sup>690</sup>. Na época, Fernanda explicou, "apesar de eu ter me esforçado para encontrar uma atriz local, capaz de preencher as exigências do papel - idade ao redor de 30 anos, alta, expressiva, não encontrei. Assim, a opção foi contratar a Bronie."<sup>691</sup>

Aramis Millarch parece ter sido um grande entusiasta dos curtas-metragens paranaenses em produção, cobrindo de modo detalhado o processo de realização dos filmes, anunciando os projetos premiados e pressionando para o cumprimento dos termos do edital:

Nesta quarta-feira, 10, quem passar pelas imediações da Catedral, vai se surpreender com uma movimentação extra. Não se trata de casamento de gente colunável ou problemas outros que possam atrapalhar o tráfego, mas sim, as primeiras filmagens de "A Loira Fantasma", o curta-metragem que, após quase sete meses de gestação, começa a ganhar forma em imagens. [...] <sup>692</sup>

[...] Espera-se que a Fundação do Cinema Brasileiro - que atravessa a maior penúria financeira - encontre recursos para cumprir sua parte no convênio firmado com a Secretaria da Cultura do Paraná e dê condições para que sejam finalizados os quatro filmes realizados por cineastas locais, mas ainda em fase de laboratório. <sup>693</sup>

Havia uma expectativa de que os filmes pudessem disputar festivais ainda no ano de 1989, como o *RioCine*, a *Jornada da Bahia* ou o *Festival de Brasília*.<sup>694</sup> Mas, a *Fundação do Cinema Brasileiro*, atravessando "a maior penúria financeira"<sup>695</sup>, não cumpriu com o financiamento com o qual havia se comprometido. E, em 1989, "finalizar" um curta-metragem em 35 mm significava, por exemplo, "gravação de som ótico, trucagem, gravação da trilha sonora e a primeira cópia com correção de luz"<sup>696</sup>. Em 1990, a situação se agravaria, atravessada pelo governo Collor, o fechamento arbitrário da *Embrafilme* e a inflação, que fazia com que os valores estabelecidos no

---

<sup>688</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/04/1989).

<sup>689</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/04/1989).

<sup>690</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (09/05/1989).

<sup>691</sup> ESTADO DO PARANÁ (10/05/1989).

<sup>692</sup> ESTADO DO PARANÁ (10/05/1989).

<sup>693</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/06/1989).

<sup>694</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/06/1989).

<sup>695</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/06/1989).

<sup>696</sup> ESTADO DO PARANÁ (22/01/1990).

edital de 1988 não significassem muita coisa diante dos preços inflacionados de produtos e processos precificados em dólar<sup>697</sup>.

A busca por financiamento é o tema que atravessa as menções sobre o filme entre 1989 e 1990, e o drama de *A Loira Fantasma*, estaria sempre acompanhado pelo drama dos outros projetos premiados no mesmo edital - *Os Desertos Dias*, *A Flor e Lápis - De cor e salteado* - todos enfrentando dificuldades na finalização. Aramis Millarch escreve: "Fernanda Morini está tentando achar um mecenas e Fernando Severo, de maior sorte, teve o apoio de amigos milionários, que abriram os seus depósitos bancários"<sup>698</sup>, "a videomaker e cineasta [...] para sobreviver, vem fazendo vídeos publicitários e educativos"<sup>699</sup>, "finalmente a Fucucu<sup>700</sup> criou vergonha e decidiu apoiar os nossos cineastas destinando Cr\$ 5 milhões para a conclusão de três projetos interrompidos"<sup>701</sup>.

Em 1989, Valêncio Xavier, então diretor do *Museu de Imagem e do Som do Paraná*, adquiriu para instituição alguns equipamentos de produção e edição de vídeo. Dentre eles estava "uma confiável moviola, em 35 mm", que permitiu que *A Loira Fantasma* e os outros filmes fossem montados e finalizados<sup>702</sup>. Segundo Aramis Millarch, uma novela acerca da compra da moviola vinha se desenrolando há tempos, quando finalmente Valêncio Xavier "localizou em São Paulo uma moviola em ótimas condições e a um preço razoabilíssimo (NCz\$ 2 mil), pertencente a um veterano montador e professor de cinema da Fundação Alvarez Penteado, Máximo Barro", fora adquirida com recursos da Lei Sarney<sup>703</sup>.

E como num filme de ação, foi um dia antes de encerrarem as inscrições para o Festival de Brasília de 1991 que *A Loira Fantasma* foi finalizado e pôde, enfim, ser inscrito no festival, com a única cópia pronta viajando rumo à Brasília.<sup>704</sup> Seria Aramis Millarch a abrir um champanhe – nacional - nos jornais para registrar a prestigiosa seleção, *A Loira Fantasma* foi um dos 10 curtas selecionados, entre 32 inscritos, na categoria competitiva para curta-metragem:

---

<sup>697</sup> ESTADO DO PARANÁ (22/01/1990).

<sup>698</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/06/1989).

<sup>699</sup> ESTADO DO PARANÁ (22/01/1990).

<sup>700</sup> *Fucucu* era como a *Fundação Cultural de Curitiba* também era referida.

<sup>701</sup> ESTADO DO PARANÁ (14/06/1991).

<sup>702</sup> ESTADO DO PARANÁ (20/05/1989).

<sup>703</sup> ESTADO DO PARANÁ (20/05/1989).

<sup>704</sup> ESTADO DO PARANÁ (15/06/1991).

Ao menos para a cineasta e vídeomaker Fernanda Morini a passagem do Dia do Cinema Brasileiro - 19 de junho, mereceu ser comemorada com a abertura de algumas garrafas de champagne (nacional) em sua produtora - a Realiza Vídeo. É que por telefone, teve a melhor notícia: "A Loira Fantasma", seu primeiro curta-metragem, 35mm, rodado em maio de 1989 e só agora concluído, estará entre os dez curtas-metragens que disputarão os Candangos e gordas premiações em dinheiro no XXIV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (6 a 10 de julho). Como se trata de uma obra inédita - nem mesmo sua equipe e intérpretes viu o resultado final, pois a única cópia ficou pronta às vésperas do encerramento das inscrições - Fernanda já tem garantido o aluguel-estímulo de Cr\$ 500 mil que o Festival destinará a todos os curtas levados a Brasília e que estejam ali em primeira exibição nacional.<sup>705</sup>

Daí em diante, *A Loira Fantasma* ganharia nos jornais um matiz otimista. Houve até mesmo uma entrevista ficcional com a personagem e uma composição musical chamada *Rock da Loira*<sup>706</sup>. O filme passaria por dois dos festivais mais importantes do país, não apenas o de Brasília, mas também o *Festival de Gramado*.<sup>707</sup> O jornal *Tribuna do Paraná*, que produziu os jornais impressos e cenográficos usados no filme, em conjunto com a cerveja *Antarctica*, publicou um suplemento especial, com o *storyboard* completo do filme desenhado pelo artista Guinski<sup>708</sup>. Se a história da *Loira Fantasma* começara a circular pelos jornais, foi também pelos jornais que aconteceu uma parte importante da promoção do filme.

Como é possível reconhecer pela trajetória de *A Loira Fantasma*, um filme poderia ser curto, mas ter um longo e desafiador período de produção e, além de produzidos, os filmes também precisavam ser vistos. No tópico a seguir, escrevo sobre uma mostra de filmes organizada em 1981, pela jornalista Dinah Pinheiro e por Francisco Santos, que fizeram circular em Curitiba *A Loira Fantasma*, dentre diversos outros filmes de mulheres.

#### 4.5 DINAH, FAZENDO FILMES CIRCULAR

Foi em Urussanga, interior de Santa Catarina, uma cidade pequena e próxima da fronteira com o Rio Grande do Sul, que muito cedo Dinah Pinheiro descobriu o cinema. Ela tinha 10 anos quando o pai Almir dividia a jornada de trabalho entre minas de carvão durante o dia e a organização das projeções do único cinema da cidade

---

<sup>705</sup> ESTADO DO PARANÁ (20/06/1991).

<sup>706</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (18/08/1991).

<sup>707</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (23/06/1991).

<sup>708</sup> Luiz Antonio Guinski é desenhista e artista plástico (Curitiba, PR, 1957).

durante a noite. Almir era sócio do espaço com mais três pessoas, “era um cinema daqueles bem rudimentar, que interrompia a projeção, porque eram rolos de negativos a cada filme e quando terminava aquele rolo, tinha que trocar. Eu me lembro de eu criança assistindo os filmes”<sup>709</sup>, conta Dinah. Além do sistema de troca de rolos de negativo durante a exibição, o espaço tinha simples bancos de madeira, as poltronas mais confortáveis chegaram anos depois. Almir cuidava do cinema após o expediente de trabalho, e Dinah e sua irmã assistiam a todos os filmes que não eram censurados para a idade delas. Na lembrança de Dinah, o trabalho do pai no cinema era um passatempo, pelo simples prazer de exhibir filmes. Almir anunciava a programação do dia seguinte escrita à mão, “ele fazia com pincel atômico e colocava na frente do cinema o nome do filme que ia passar no dia seguinte. Aquele cheiro de tinta, assim, sabe? Me lembro bem!”<sup>710</sup>.

Anos depois, como estudante de jornalismo da *Universidade Federal do Paraná* (UFPR), Dinah Pinheiro frequentava eventos culturais na universidade e em outros espaços da cidade. Com as colegas de curso, conseguia cortesias ou descontos e assistia a tudo o que podia: “toda estreia de peça, escritor que vinha pra cá, a gente ia ver!”<sup>711</sup>. O que inicialmente era curiosidade e interesse foi se tornando vontade e oportunidade de trabalho. E assim Dinah Pinheiro se dedicou ao jornalismo cultural por toda a sua trajetória. Foi funcionária da *Fundação Cultural de Curitiba* até a aposentadoria em 2001, e dentre suas responsabilidades estava a assessoria de imprensa para as projeções e os eventos de cinema promovidos pela instituição.

A fotografia a seguir (Figura 30) é do lançamento do filme *Pixote, a Lei do Mais Fraco*<sup>712</sup>, dirigido pelo cineasta Hector Babenco<sup>713</sup>: “ele deu uma entrevista pra gente e essa foto é uma foto histórica porque ele tá aí no meio da gente, né!”<sup>714</sup>. Dinah Pinheiro lembra que havia um intenso trabalho de divulgação antes da chegada de um cineasta convidado, o que era central para o sucesso do evento na época: “Curitiba tinha 7 jornais diários! Cada jornal tinha seu crítico de cinema, então a importância era essa. A pessoa, antes de ver um filme, já sabia mais ou menos da importância desse

---

<sup>709</sup>Dinah Ribas Pinheiro, entrevista (01/03/2019).

<sup>710</sup>Dinah Ribas Pinheiro, entrevista (01/03/2019).

<sup>711</sup>Dinah Ribas Pinheiro, entrevista (01/03/2019).

<sup>712</sup>PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO. Direção: Hector Babenco. Brasil: Embrafilme, 1980. (128 min.).

<sup>713</sup>Hector Babenco foi cineasta (Mar del Plata, Argentina, 1946 - São Paulo, SP, 2016).

<sup>714</sup>Dinah Ribas Pinheiro, entrevista (01/03/2019).

filme. Eu acho que a imprensa foi fundamental pro incremento de todas as artes!”, explica<sup>715</sup>.

Figura 30 - Rafael Greca, Dinah Ribas Pinheiro, Hector Babenco, Francisco Alves dos Santos e Marilu Silveira, durante a divulgação do filme “Pixote”, em 1980.



Fonte: Acervo Casa da Memória. Autoria não identificada.

Os eventos de lançamento com a presença de cineastas estavam vinculados a palestras e debates e aos jornalistas da *Fundação Cultural*, cabia também receber e acompanhar a pessoa pela cidade. Além de Hector Babenco, Dinah Pinheiro recebeu cineastas como Cacá Diegues<sup>716</sup> e Tizuka Yamazaki. Na década de 1970, o jornalismo cultural em Curitiba passou por uma ampliação, com o surgimento de suplementos culturais importantes como *Almanaque*<sup>717</sup>, editado por Adélia Maria Lopes e *Anexo*<sup>718</sup>, editado por Marilú Silveira<sup>719</sup>. Marilu, aliás, também está na fotografia, à direita. Depois dela, estão Francisco Santos, Hector Babenco, Dinah Pinheiro e Rafael Greca<sup>720</sup> (Figura 30). Esta fotografia também é capa de um *Boletim Informativo da Casa Romário Martins* intitulado "Cinema no Paraná - Nova Geração", de 1996. Ao que tudo indica, a presença de Rafael Greca na capa da publicação sobre o cinema paranaense foi mais uma incursão política nas práticas cinematográficas da

<sup>715</sup> Dinah Ribas Pinheiro, entrevista (01/03/2019).

<sup>716</sup> Carlos José "Cacá" Fontes Diegues é cineasta (Maceió, AL, 1940).

<sup>717</sup> Caderno cultural do jornal *O Estado do Paraná*.

<sup>718</sup> Caderno cultural do jornal *Diário do Paraná*.

<sup>719</sup> TEIXEIRA (2007).

<sup>720</sup> Rafael Greca é economista, engenheiro e político (Curitiba, PR, 1956).

cidade. Rafael Greca era funcionário da *Casa da Memória* na época em que a fotografia foi tirada, e prefeito da cidade na ocasião da publicação do boletim. Nele, há uma extensa nota de rodapé com detalhes sobre a trajetória de Greca, na qual sua maior proximidade com o cinema parece ter sido um logotipo do Carlitos<sup>721</sup> que estampava sua coluna de jornal *Tempos Modernos*<sup>722</sup>.

Um ano depois da visita de Babenco, Francisco Santos e Dinah Pinheiro organizariam a mostra *A Mulher no Cinema Brasileiro*, em 1981<sup>723</sup>. Segundo Dinah, a ideia do evento foi de Francisco, que a chamou para participar. Foi uma semana de exibição na *Cinemateca* de filmes de cineastas precursoras, como Carmen Santos<sup>724</sup> e Gilda de Abreu<sup>725</sup>, e contemporâneas, como Ana Carolina, Ana Maria Magalhães e Tizuka Yamazaki, com sessões noturnas e debates depois das sessões<sup>726</sup>. Foi fundamental a colaboração da coordenadora do *Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo* do Rio de Janeiro, Edyala Yglesias<sup>727</sup>, “meu contato foi com ela, eu vi uma matéria dela no jornal, liguei pra ela, combinamos tudo, ela organizou e trouxe a mostra, era um filme por dia. Foi um sucesso!”, explica Dinah<sup>728</sup>. Além de mediar os contatos, Edyala Yglesias sugeriu diversos filmes e cineastas, e Dinah e Francisco escolheram quais estavam no tom da proposta.

---

<sup>721</sup> Carlitos foi um personagem criado pelo ator e cineasta Charles Spencer Chaplin (Walworth, Londres, 1889 - Corsier-sur-Vevey, Suíça, 1977).

<sup>722</sup> SANTOS (1996).

<sup>723</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (22/05/1981); DIÁRIO DO PARANÁ (28/05/1981).

<sup>724</sup> Maria do Carmo Santos Gonçalves foi atriz e cineasta (Vila Flor, Portugal, 1904 - Rio de Janeiro, RJ, 1952).

<sup>725</sup> Gilda de Abreu foi cineasta, atriz e cantora (Paris, França, 1904 - Rio de Janeiro, RJ, 1979).

<sup>726</sup> Segundo o artigo de Francisco anunciando a mostra e publicado no jornal Diário do Paraná um dia antes da estreia do evento, o evento foi uma colaboração entre a Cinemateca do Museu Guido Viaro, Fundação Cultural de Curitiba, Embrafilme, Dinafilme (Distribuidora Nacional de Filmes) e Distribuidora Arco-Iris. A programação de filmes prevista para a mostra, segundo o artigo, era: “Canção de Amor” e “O Ébrio”, de Gilda de Abreu; “A Vida Doméstica”, de Eliane Bandeira; “A Menina e a Casa da Menina”, de Helena Saldanha; “O Segredo da Rosa”, de Vania Orico; “Substantivo”, de Regina Machado; “Trabalhadoras Metalúrgicas”, de Olga Futema; “Cristais de Sangue”, de Luna Alkalai; “A Mão do Povo”, de Ligia Papel; “Guarani”, de Regina Jehá; “Nordeste Cordel, Repente, Canção” de Tânia Quaresma; “Versus” de Landa Pinheiro; “Ritos de Passagem”, de Sandra Werneck; “Marcados para Viver”, de Maria do Rosário; “A Mulher no Cinema Brasileiro”, de Ana Maria Magalhães; “Maria da Penha”, de Norma Benguell; “Mar de Rosas”, de Ana Carolina; e “Gaijin”, de Tizuka Yamazaki. DIÁRIO DO PARANÁ (22/05/1981).

<sup>727</sup> Edyala Lima Yglesias é cineasta e pesquisadora.

<sup>728</sup> Dinah Ribas Pinheiro, entrevista (01/03/2019).

No decorrer da mostra, Francisco Santos publicou o artigo “Uma semana do cinema da mulher”<sup>729</sup>, com duas fotografias de cena dos filmes *O Ébrio*<sup>730</sup> e *Gaijin*<sup>731</sup>. Há detalhes das projeções, mencionando os filmes e debates que ainda ocorreriam<sup>732</sup>. Além das cineastas, estavam envolvidas na mostra jornalistas, uma socióloga e uma assistente social<sup>733</sup>. Na programação foram também incluídos filmes realizados em Curitiba - e sobre os quais escrevi nos capítulos anteriores -, como *Lembranças*, *Como sempre* e *Foi Pena Q....*. No artigo, Francisco Santos<sup>734</sup> faz um breve esboço da trajetória de Carmen Santos e Gilda de Abreu, e destaca a importância da crescente participação de mulheres na produção cinematográfica brasileira, que se intensificou especialmente a partir da década de 1970.

Por fim, Francisco Santos pontua que os filmes feitos por mulheres no Paraná começaram com os cursos práticos da *Cinemateca*, com produções de Berenice Mendes, Vilma Cabral, Heloísa Hanemann, Elisabeth Karam e as irmãs Ingrid, Rosane e Elisabeth Wagner<sup>735</sup>. O jornalista reconhece também a importância para o cinema paranaense de mulheres na crítica ou na pesquisa, como Marilu Silveira, Celina Alveti, Clara Satiko Kano, Solange Stecz e Dalva Gapinski, incluindo assim uma amplitude de práticas cinematográficas no seu recorte. Embora a mostra *A Mulher no Cinema Brasileiro* tenha recebido considerável atenção nos artigos de jornais que encontrei, e o texto de Francisco Santos<sup>736</sup> informe que as cineastas de Curitiba participariam dos debates, com exceção de Dinah Pinheiro, nenhuma das interlocutoras da pesquisa recorda da sua participação na mostra. Escrevo sobre esses esquecimentos, também para lembrar que muitas coisas foram esquecidas, e que há inúmeras ausências nas narrativas que reconstruo sobre esses eventos. De todo modo, *A Mulher no Cinema Brasileiro* fez filmes de mulheres de Curitiba e do Brasil circular na *Cinemateca*, e entendo a iniciativa como um gesto indispensável ao

---

<sup>729</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (28/05/1981).

<sup>730</sup> O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Brasil: 1946. (126 min.).

<sup>731</sup> GAIJIN – CAMINHOS DA LIBERDADE. Direção: Tizuka Yamasaki. Brasil: 1980. (100 min.).

<sup>732</sup> Na sessão “Registro” do Diário do Paraná, de 23 de maio de 1981, o evento é anunciado em uma nota, destacando a presença das cineastas Tizuka Yamasaki, Norma Benguell, Tania Quaresma, Suzana Amaral, Ingrid, Elisabeth e Rosane Wagner, Berenice Mendes, Vilma Cabral e Heloísa Hanemann (DIÁRIO DO PARANÁ, 23/05/1981).

<sup>733</sup> Jornalistas: Gremilda Medina, Marilu Silveira, Dinah Ribas Pinheiro, Dalva Gapinski. Socióloga: Maria de Lourdes Montenegro. Assistente social: Maria Ordália Magro del Gaudio.

<sup>734</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (28/05/1981).

<sup>735</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (28/05/1981).

<sup>736</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (28/05/1981).

reconhecimento de filmes e realizadoras que, muitas vezes, estiveram às margens dos festivais, mostras e acervos.

Ademais, foi por conta da mostra que, anos depois, Dinah Pinheiro foi parar no *Festival de Cinema de Gramado*, em 1986. Segundo explica, “a Edyala me convidou pra participar de uma mesa de cineastas, de jornalistas mulheres que escreviam sobre cinema e eu participei justamente por essa atuação na mostra”<sup>737</sup>. Naquele ano, no *Festival de Gramado*, aconteceu o *Seminário Cinema e Mulher*, com um conjunto de atividades sobre o tema, organizado pelo *Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro*. A programação incluía uma sessão paralela chamada *Mostra Latino-Americana de Filmes de Mulheres*, com o encontro de realizadoras da Argentina, México, Peru, Colômbia, Canadá e Brasil. Também aconteceram mesas-redondas com os temas *A Política Cultural de Cinema e Mulher*; *A Imagem da Mulher no Cinema e na Televisão* e *Produção e Distribuição de Filmes de Mulheres*; além de uma oficina de *Treinamento Técnico em Filme e Vídeo para Mulheres Latino-Americanas*<sup>738</sup>. A intenção da iniciativa era, sobretudo, discutir questões sobre a realização e a distribuição de filmes de mulheres, no Brasil e na América Latina<sup>739</sup>.

O cinema brasileiro estará representado por ‘A Hora da Estrela’, de Suzana Amaral, ganhadora de três prêmios no 36º Festival de Berlim. Da Argentina virá ‘Camila’, de María Luisa Bemberg. A Colômbia mostrará ‘Com Su Musica a Outra Parte’, de Camila Loboguerrero. O Peru estará com ‘El Viento del Ahyuasca’, de Nora de Izcue, e o México com ‘Misterio’, de Marcela Fernández Violante. Haverá ainda exibições informais de curtas e vídeos realizados por mulheres.<sup>740</sup>

Nos jornais, estão alguns dos levantamentos que informaram os debates. Vera Freire, do *Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro*, por exemplo, apresentou uma pesquisa que fez a partir do *Conselho Nacional de Cinema* (CONCINE), sobre filmes feitos no Rio de Janeiro entre 1980 e 1985. Dentre 155 filmes levantados, 75% eram classificados como pornográficos, nos quais as

<sup>737</sup> Dinah Ribas Pinheiro, entrevista (01/03/2019).

<sup>738</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO (27/03/1986); PIONEIRO (09/04/1986); ESTADO DO PARANÁ (13/04/1986); ESTADO DO PARANÁ (25/05/1986).

<sup>739</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO (27/03/1986).

<sup>740</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO (27/03/1986). No texto original do artigo de jornal os nomes estavam com a grafia equivocada: Ana Maria Bemberg, ao invés de María Luisa Bemberg, Nora Izcue, no lugar de Nora de Izcue, e Manuela Fernández Violante, ao invés de Marcela Fernández Violante.

mulheres, além de atrizes, muitas vezes também assumiam outras funções; mulheres constituíam 17% da equipe técnica; e dentre os curtas-metragens, apenas 15% foram dirigidos por mulheres.<sup>741</sup>

No Pasquim<sup>742</sup>, Kate Lyra, integrante do *Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro*, também escreveu sobre o evento, num texto intitulado “Afinal, pra que serve o Festival de Gramado?”. A atriz conta que o *Seminário Cinema e Mulher* foi o motivo pelo qual ela estava no evento e nos encontros diários se deparou quase sempre com a casa cheia e uma plateia mista, “embora os homens revelassem uma tendência a ficar em pé lá atrás, perto da porta, como estivessem prontos para fugir de repente”<sup>743</sup>. Kate Lyra também destaca a atuação de Edyala Yglesias, uma importante articuladora dos debates, parcerias e encontros do coletivo. Desse modo, abria-se em um dos festivais mais importantes do Brasil, uma brecha para expor e enfrentar algumas exclusões e assimetrias do campo cinematográfico.

De volta à Curitiba, destaco que *A Mulher no Cinema Brasileiro* não foi o primeiro evento deste tipo na cidade. Em 1976, na *1ª Mostra Nacional do Filme Documentário da Escola Técnica Federal do Paraná (ETFPR)* – o mesmo evento que em 1979 censurou o curta *Pudim de Morango*, dos *Irmãos Wagner* – aconteceu uma mostra com três filmes da cineasta Regina Jehá, foram exibidos *Bexiga - Ano Zero*, *Brás* e *Guarani*<sup>744</sup>. Naquele ano, Regina Jehá foi também júri da mostra da ETFPR, e a mostra especial com seus filmes ganhou destaque no caderno cultural *Anexo*. Dentro de duas molduras, figura uma enorme fotografia de Regina Jehá manejando uma câmera cinematográfica, ocupando parte considerável da página, com destaque para uma de suas declarações ao jornal: “sou uma guarani”, uma referência ao seu filme sobre um coletivo indígena tupi-guarani do litoral paulista (Figura 31). No rodapé da página a chamada “Veja hoje, às 8 da noite, na Escola Técnica Federal, os filmes de Regina Jehá. A cineasta estará presente.” A exibição especial de filmes de Regina Jehá parece ter se estendido depois do fim da mostra da ETFPR, e aconteceu também na *Cinemateca do Museu Guido Viaro*, poucas semanas depois<sup>745</sup>. Se a mostra da *Escola Técnica Federal do Paraná (ETFPR)* teve seus momentos conservadores,

---

<sup>741</sup> PIONEIRO (10/04/1986).;CORREIO BRAZILIENSE (11/04/1986).

<sup>742</sup> Katherine Lee Riddell Caughey de Barbosa Lyra é atriz, tradutora e roteirista (Ray, Estados Unidos, 1949).

<sup>743</sup> O PASQUIM n. 876 (04/1986).

<sup>744</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (15/10/1976).

<sup>745</sup> DIÁRIO DA TARDE (29/10/1976).

também foi espaço para uma projeção exclusiva dos curtas-metragens de Regina Jehá, recebendo também espaço considerável no caderno cultural do *Diário do Paraná*, editado por Marilú Silveira.

Figura 31 - Destaque para a participação de Regina Jehá na 1a Mostra Nacional do Filme Documentário na seção Anexo do *Diário do Paraná*, 1976.

**anexo**



Regina Jehá:  
sou uma  
**guarani**

— Meus filmes são resultado do conhecimento da realidade, em primeiro lugar. Quando eu optei pelo filme sobre os guaranis, eu experimentei o projeto, porque eu tinha uma grande curiosidade, um grande respeito por eles. Esse foi o primeiro impulso. Então eu pesquisei, procurei saber tudo sobre eles, me informei. Porém não me satisfez só receber informações de outras pessoas. Gostei de viajar e estudar e trabalhar com o caso de meus próprios temas. Também não me basta isso apenas pra mim, eu gosto de contar para as pessoas. É a maneira que gosto de contar é com a imagem.

“Quarani” ficou pronto em 1976 e na última premiação da Embrafilme recebeu o título “Numberto Maurer”. O documentário retrata os últimos remanescentes do grupo indígena tupi-guarani, em Ubatuba, no litoral paulista, recusado pelo progresso e por isso totalmente abandonado ao desaparecimento. Regina Jehá, como que não se conformando com isso, vai até lá, com sua equipe, passa duas semanas com os índios, numa tentativa desesperada de documentar o que ainda resta deles. Um grupo que tem a sua cultura, os seus valores, as suas tradições ameaçadas pelo avanço do “homem branco”.

“Quarani” é cinema porque é a maneira mais eficiente de se expressar. O interesse pelo cinema aparece quando eu faço Cônicas Sociais na Universidade de São Paulo, embora eu já tivesse uma boa formação cinematográfica. O Paulo Emilio? Foi assim esse. Com ele aprendi muita coisa e me estruturo e desenvolvo um potencial que eu carregava comigo.

— Não fui na film de infância de repente. Além do contato com o pessoal de cinema na USP, Regina começou a

participar de um outro grupo, em que incluía Luis Sérgio Person, que mais tarde era seu marido e que fez duas suas filmes. Hoje uma com sete, outra com quatro anos. Com Sérgio, Regina produziu dois filmes, “Favela de Valença” e “Casey Jones”, faziam contatos e assistências, produzia e direção de arte. Sérgio faleceu em janeiro de 75.

— Uma experiência dura, a do Sérgio. A gente se dava muito. Participava dos projetos, das realizações. Nos eleições e nas frias. E ele nunca inseria assim no meu trabalho cinematográfico no sentido de querer impor sua opinião como realizador, já consagrado. Tive porém muita influência dele. No seu modo de ser, de encarar a realidade, sua coerência cinematográfica.

— O primeiro filme de Regina foi “Beleza Ano Zero”, de 1971, um documentário que lhe valeu o prêmio “Carlomagno Sauer” e o “Candango” do Festival de Brasília, e o título “Numberto Maurer” do prêmio INC. O filme tem uma abordagem social, do trabalho de uma área de São Paulo localizada no bairro Santa Vitoria. Levou três semanas para fazer, ficando “até nos fins de semana, acordando às três e mais de manhã e ficando às cinco e meia” em determinadas ocasiões. De equipe de cinegrafas fazia parte Jorge Rodarysky, o hoje famoso realizador de “Inocência”, um filme documental sobre a Transamazônica. Como se não bastasse as dificuldades próprias de uma produção sem recursos, e documentaristas anteriores ainda outras, para terminar seu filme.

— Algumas pessoas não querem ser filmadas. Houve uma mulher que me ameaçou de fazer um guêdo, se eu deixasse, com muito custo, ela ficou contatada.

O segundo filme de Regina só pode ser realizado dois anos depois. Trabalho de “Braz”, sobre o bairro paulista, também dentro de uma abordagem social. Os dois anos de espera, entre um e outro filme, são atribuídos à falta de recursos, já que ninguém se interessava pela produção do documentário. Essas dificuldades também se fizeram sentir na produção de “Quarani” que teve que ser produzido por órgãos estaduais.

— Não existem empresários participantes como há em outros países. Ninguém quer investir no cinema e ainda mais em termos do documentário, que não é um “negócio rentável”. Talvez isso seja reflexo da própria situação do cinema brasileiro em relação ao mercado. Só mesmo um pouco vendido que conta, que tem dinheiro, vai dar esse dinheiro para fazer um curta-metragem, sabendo que esse dinheiro não vai voltar nunca mais. Nesse sentido é mais fácil fazer um longo do que um curta-metragem. Devido o levantamento do dinheiro está a colocação do filme no mercado. O longo, tendo eu não todo o mercado em seu poder, tem uma certa facilidade de encontrar o comprador.

Os três filmes de Regina tem um elemento comum a preocupação com os marginais. Em “Beleza” está retratado de certa forma a produção dos imigrantes vindos para a cidade grande, sem emprego nem lugar para morar. Em “Braz”, os moradores, tentando entrar na sociedade de consumo, no meio da produção. Em “Quarani”, seu último filme, um grupo de índios que vai sendo destruído, perdido e sua cultura, em função de um progresso que não admite mais a presença deles em certa época. Assim, a cineasta se coloca ao lado deles, na medida em que procura, mesmo sem poder agir

diversa, conscientizar sobre a situação vivida por essa comunidade para quem “a vida ou a morte é uma questão de tempo”. Mas os índios não esperam a morte. Tem necessidade do contato com a natureza, de voltar a um estado primitivo, de integrar as suas raízes, buscar seu universo próprio, a unidade. Nesse aspecto ela se identifica com o índio. Por isso ela optou pela realização de um filme, que expressasse, e mais aproximado da realidade, esse universo indígena.

— No fundo eu sou uma guarani. Regina está na cidade desde pequena, participando na 1ª Mostra Nacional do Filme Documentário, na Escola Técnica Federal do Paraná. Os seus três filmes serão exibidos hoje, em mostra especial, com a presença de cineastas, no auditório da Escola, às 20 horas. Os filmes, como parte da programação da 1ª Mostra, foram programados pela Cinematoteca do Museu Guoltieri com a finalidade de possibilitar ao público o contato com uma das maiores realizações do documentário no Brasil e que no entanto é desconhecido em Curitiba.

O fato de o seu último filme ter sido premiado com o “Numberto Maurer” da Embrafilme, é prova do reconhecimento da crítica. E o público, na verdade, não pode ficar alheio a uma obra cinematográfica profunda como esta, que oferece inclusive possibilidade de reflexão sobre temas atuais, como é o caso de marginalização do índio.

Quem é interessado por cinema brasileiro, e sobretudo em conhecer documentários de valor, sem o “cheio” publicitário que precede a maioria das produções, não pode perder a oportunidade de contato com filmes de Regina, oferecido pela 1ª Mostra do Filme Documentário na Escola Técnica Federal.

**Veja hoje, às 8 da noite, na Escola Técnica Federal, os filmes de Regina Jehá. A cineasta estará presente.**

A partir da experiência de Dinah Pinheiro, pude reconhecer iniciativas, em Curitiba, no Rio de Janeiro e em Gramado, que fizeram circular filmes de mulheres. Muitas vezes, foram mostras paralelas e não competitivas, mas que abriram espaço para projetar outras visualidades e narrativas, ainda escassas ou invisibilizadas. Esta seção, que é também sobre o encontro de Dinah Pinheiro com o cinema, teve a intenção de destacar, sobretudo, como Dinah participou de eventos que permitiram que os filmes das interlocutoras desta investigação fizessem outros percursos. No próximo e último tópico do capítulo, escrevo sobre Heloisa Passos e a cachoeira de 1989.

#### 4.6 HELO E A CACHOEIRA DE 1989

Se o teatro propiciou à Heloisa Passos experiências com fotografia, iluminação e atuação, a *Cinemateca do Museu Guido Viaro* expandiu seu universo cinematográfico. Foi lá que Heloisa fez seu primeiro curso de cinema, em maio de 1988, ministrado por mais um professor que viria do Rio de Janeiro para Curitiba, o cineasta José Joffily<sup>746</sup>. Com duração de duas semanas, o curso incluía noções básicas de cinema - argumento, roteiro, fotografia, produção e linguagem cinematográfica - além da produção e finalização de um curta-metragem, a partir de um tema escolhido pelo grupo<sup>747</sup>. Na nota de jornal que anuncia o evento<sup>748</sup>, José Joffily foi apresentado como "um dos profissionais de cinema mais importantes do país", com destaque por seus trabalhos de roteiro ou direção nos filmes *Parahyba Mulher Macho*<sup>749</sup>, *A Cor do seu Destino*<sup>750</sup>, *Copa Mixta*<sup>751</sup> e *Urubus e Papagaios*<sup>752</sup>. Como parece ter acontecido muitas vezes, o filme não ficou pronto com o final do curso, foi finalizado meses depois, mas, a tempo de ser selecionado para participar do *XXI Festival de Brasília* de 1988. *Tangência*, "um ensaio cinematográfico sobre a

---

<sup>746</sup> José Joffily é diretor, roteirista e produtor (João Pessoa, PB, 1945).

<sup>747</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (26/04/1988).

<sup>748</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (26/04/1988).

<sup>749</sup> PARAHYBA MULHER MACHO. Direção: Tizuka Yamazaki. Brasil: 1983. (88 min.)

<sup>750</sup> A COR DO SEU DESTINO. Direção: Jorge Durán. Brasil: 1986. (104 min.)

<sup>751</sup> COPA MIXTA. Direção: José Joffily. Brasil: Coevos Filmes, 1979. (10 min.)

<sup>752</sup> URUBUS E PAPAGAIOS. Direção: José Joffily. Brasil: 1987. (88 min.)

angústia, as lembranças e a solidão humana"<sup>753</sup>, foi a primeira experiência com direção de fotografia de Heloisa Passos. O festival daquele ano contaria ainda com a participação de Fernando Severo, com o curta *O Mundo Perdido de Kozak*, e a palestra sobre o cinema antigo no Paraná, da pesquisadora Solange Stecz<sup>754</sup>.

No final da década de 1980, o Museu da Imagem e do Som de Curitiba era uma pequena estrutura, uma casinha verde na Rua Martim Afonso, e lá, Heloisa Passos entrou como estagiária e passou um ano e meio estreitando seus laços com o cinema e com a fotografia<sup>755</sup>. Eram também tempos de vídeo, e nas colunas de Aramis Millarch quem aparece é "a videomaker Heloisa", parte da "nova geração de 'videomakers'"<sup>756</sup>. No artigo "As imagens de Heloisa"<sup>757</sup>, Aramis Millarch fala da "múltipla Heloisa" que "faz publicidade", "tem uma firma de produções cinematográficas", e "criou a iluminação para 'Aqueles que não amei: desculpe-me'", uma peça de teatro da União dos Artistas Independentes.

Além desses projetos, uma série de cartões postais chamada "Antonina em tempos de imagem", com fotografias de Heloisa Passos e poemas de Lucila Broetto, um trabalho desenvolvido no decorrer de um ano. No acervo da Máquina Produções Cinematográficas, a empresa de Heloisa Passos e Tina Hardy, existe um lugar para um dos postais do projeto, apresentado em frente e verso, em uma folha timbrada da produtora. A fotografia que estampa o cartão é preto e branco, com dois barcos em primeiro plano e a paisagem do fundo desfocada, e se combina com o poema: pescador /sai /de casa /mora /no mar /canoa (Figura 32).

---

<sup>753</sup> Acervo Pessoal de Heloisa Passos.

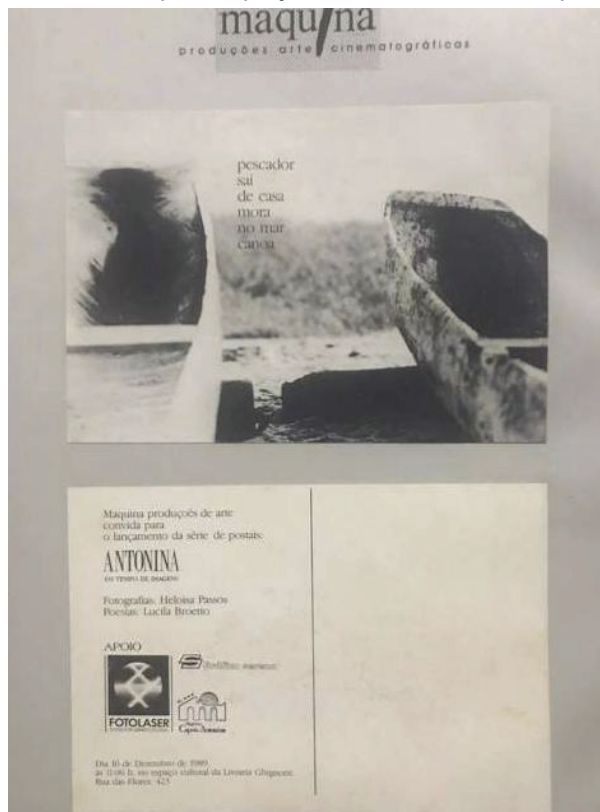
<sup>754</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (01/11/1988).

<sup>755</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>756</sup> ESTADO DO PARANÁ (27/04/1989).

<sup>757</sup> ESTADO DO PARANÁ (25/10/1989).

Figura 32 - Cartão Postal para o projeto "Antonina - em tempos de imagens".



Fonte: Acervo da Maquina Produções Arte Cinematográficas.

Além de iluminação para teatro e coleção de postais, um trabalho de vídeo também faria parte das imagens de Heloisa de 1989. *M. Bakun* é um filme de 15 minutos e uma encomenda da *Secretaria da Cultura*. Aramis apresenta o trabalho como "uma analogia do que poderia ter inspirado toda a criação de Miguel Bakun, tratando também de forma poética o artista"<sup>758</sup>. O vídeo foi produzido para compor uma exposição de Miguel Bakun, com 101 obras e objetos de trabalho do artista, ao lado de uma série de projeções do filme de Sylvio Back, *Auto-retrato de Miguel Bakun*. Na opinião de Aramis, "o VT" de Heloisa, "capturou o essencial da vida e obra do trágico pintor, com imagens de muita beleza"<sup>759</sup>, ainda que considere a trilha sonora "às vezes alienada (o uso de temas de jazz de Gerry Mulligan, no início, por exemplo)", o resultado foi sensível, o roteiro, bem desenvolvido<sup>760</sup>. Por fim, o "VT" de Heloisa

<sup>758</sup> ESTADO DO PARANÁ (27/04/1989).

<sup>759</sup> ESTADO DO PARANÁ (20/05/1989).

<sup>760</sup> ESTADO DO PARANÁ (20/05/1989).

sobre Bakun, saiu das salas de exposição de arte e recebeu o prêmio de melhor vídeo na mostra *Salão Curitiba Arte 5*<sup>761</sup>.

Em 1989, havia ainda mais um motivo pelo qual a *videomaker* estaria exibindo "o seu mais dentifrício sorriso", segundo Aramis Millarch<sup>762</sup>, *Não sei quando volto*, um filme sobre os caminhos dos tropeiros, dirigido por Heloisa, acabara de receber o prêmio *Resgate de Memória Histórica*, no *Festival do Vídeo Independente* de Porto Alegre<sup>763</sup>. Uma nota do *Correio de Notícias* concede o crédito da direção à Heloisa, mas pondera: "é um trabalho de toda a equipe de profissionais do MIS"<sup>764</sup>. Sobre o troféu da premiação, Heloisa conta o seguinte: "chegou esse prêmio pra gente, o Valêncio fez eu e ele levar e dar pro René Dotti" e o prêmio acabou assim ficando na sala do então secretário da cultura<sup>765</sup>. Um episódio que faz pensar sobre quais negociações estariam implicadas nesse gesto.

De todo modo, a direção de *Não sei quando volto* foi um convite de Valêncio Xavier, figura que tem a importância sublinhada na narrativa biográfica de Heloisa. Pouco tempo depois da sua entrada como estagiária na instituição, Valêncio Xavier se tornaria o diretor do MIS e um mentor para Heloisa, "um homem eloquente do audiovisual"<sup>766</sup>, como ela o descreve. Assim como fez nos anos em que esteve dirigindo a *Cinemateca*, também no MIS Valêncio promoveria encontros, mostras e oficinas, buscando ampliar as condições para a produção e a circulação dos filmes locais.

Nos cursos do MIS promovidos por Valêncio, Heloisa não foi apenas aluna, mas também organizadora. Foram oficinas de cinema voltadas para produção, roteiro e fotografia, com apoio da *Embrafilme*<sup>767</sup>. Em uma das oficinas, os negativos do curta *A Flor*, de Ingrid e Elizabeth Wagner, foram material para o *Curso de Montagem* ministrado por Máximo Barro. Enquanto Máximo Barro montava o filme, como membro da equipe técnica da produção, também ensinava edição, como professor de cinema.

---

<sup>761</sup> ESTADO DO PARANÁ (23/07/1989).

<sup>762</sup> ESTADO DO PARANÁ (25/10/1989).

<sup>763</sup> ESTADO DO PARANÁ (26/10/1989).

<sup>764</sup> A nota destaca ainda que aquele era o segundo ano em que a instituição tinha um trabalho premiado no festival, em 1988 fora *As Cavalhadas de Guarapuava*, de Valêncio Xavier. (CORREIO DE NOTÍCIAS, 26/10/1989).

<sup>765</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>766</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>767</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

Assim, entre 1988 e 1989, as oficinas dos MIS funcionaram como estratégias para produzir filmes, mas também para ensinar técnicas de cinema, incluindo diferentes bitolas, películas de 16 e 35 mm, e também o vídeo.

Na cachoeira de 1989, Heloisa também embarcou na equipe de dois curtas-metragens em 35 mm que estavam sendo feitos na cidade: *Os Desertos Dias*<sup>768</sup>, com direção de Fernando Severo e *A Loira Fantasma*<sup>769</sup>, com direção de Fernanda Morini. Em *Os Desertos Dias*, Heloisa Passos desejava trabalhar com a fotografia do filme: "Eu disse pro produtor que eu queria muito trabalhar no departamento de fotografia e ele disse, 'não, o fotógrafo vem do Rio, as malas são pesadas, é melhor você fazer estágio com o Fernando Severo, com o diretor'"<sup>770</sup>. Coube à Heloisa o estágio de assistência de direção do filme. Contudo, na equipe de fotografia carioca, a assistente de câmera era uma mulher, Isabella Fernandes<sup>771</sup>, o que fez com que Heloisa, naquele momento ainda incerto, se sentisse completamente motivada: "eu olhei a Isabella trabalhando e eu falei, 'ah, se ela faz isso, eu também posso um dia fazer!' Isso foi muito inspirador pra mim!"<sup>772</sup>. O que esta avaliação também nos conta é que a inspiradora Isabella Fernandes foi possivelmente a primeira mulher que Heloisa Passos conheceu numa equipe de fotografia de cinema e, num universo de trabalho sobretudo masculino, sua presença foi encorajadora.

No acervo pessoal de Fernando Severo estão algumas fotografias dos bastidores das filmagens de *Os Desertos Dias*. Na imagem a seguir (Figura 33) estão: Flávio Ferreira, o diretor de fotografia; Kico Westphalen, o assistente de produção; Isabella Fernandes, a assistente de câmera e Fernando Severo, o roteirista e diretor. Com exceção de Fernando Severo, que encara a câmera, as outras três pessoas parecem ter sido pegadas de surpresa, e cada uma olha para uma direção diferente. Flávio Ferreira tem pendurado no pescoço um medidor de luz, um instrumento de fotografia. Já Fernando Severo, carrega um "visor de diretor", artefato para checar o enquadramento das cenas e configurações da lente. Na parte inferior da imagem está a câmera, uma *Arriflex* 35mm, que também aparece nas próximas fotografias da série e é possivelmente o equipamento mais prestigiado de toda aparelhagem.

---

<sup>768</sup> OS DESERTOS DIAS. Direção: Fernando Severo. Brasil: 1991. (10 min.)

<sup>769</sup> A LOIRA FANTASMA. Direção: Fernanda Morini. Brasil: 1991. (18 min.)

<sup>770</sup> Heloisa Passos, Masterclass (04/02/2018).

<sup>771</sup> Isabella Fernandes é diretora de fotografia, assistente de câmera.

<sup>772</sup> Heloisa Passos, Masterclass (05/12/2018).

Figura 33 - Bastidores de Os Desertos Dias. Da esquerda para a direita: Flávio Ferreira, diretor de fotografia; Kico Westphalen, assistente de produção; Isabella Fernandes, assistente de câmera; Fernando Severo, roteirista e diretor. 1989.



Fonte: Acervo Pessoal de Fernando Severo.

Figura 34 - Bastidores de Os Desertos Dias. Da esquerda para a direita: Beto Carminatti, assistente de produção; Mariangela Grando, diretora de produção; Kiko Westphalen, assistente de produção; Fernando Severo, roteirista e diretor; Heloisa Passos, assistente de direção. Gravações na sede do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão no Estado do Paraná (SAT-ED). 1989.



Fonte: Acervo pessoal de Fernando Severo.

Na fotografia anterior (Figura 34), suponho que é também Isabella Fernandes detrás da câmara, a julgar pelas roupas, que parecem ser as mesmas da Figura 33. Com exceção de Isabella, que parece calcular com as mãos algum gesto de filmagem, todas as outras pessoas estão sentadas, de modo descontraído e com algum improviso, entre caixotes, cadeiras e o chão. Heloisa Passos, assistente de direção, tem o rosto apoiado nas mãos e uma prancheta sobre o colo.

Figura 35). Na imagem, a câmera é um elemento quase central e divide a composição em duas partes: as pessoas que filmam, à esquerda, as pessoas filmadas, à direita. Vemos assim um pouco da cena para qual a câmera aponta: um grupo no plano de fundo, desfocado. Em primeiro plano, a figura destacada é o diretor, Fernando Severo, com um punhado de folhas de papel embaixo do braço. Em segundo plano, está Heloisa, com uma fita crepe pendurada na cintura e uma camiseta da *Aaton*, nome de uma fábrica francesa de equipamentos de cinema, segundo Heloisa me explicou<sup>773</sup>.

---

<sup>773</sup> A Aaton foi fundada em 1971, em Grenoble, França. Atualmente o nome da empresa é *Aaton Digital*, dedicando-se à produção de câmeras filmadoras, gravadores de som e aplicativos de áudio e pós-produção.

Figura 35- Bastidores de *Os Reinados*. No campo esquerdo: Fernando Severo, roteirista e diretor; e Heloisa Passos, assistente de câmera. 1992.



Fotografia Still de *Os Reinados* (1992). Acervo pessoal de Fernando Severo.

Para integrar a equipe do filme de Fernando Severo em *Os Desertos Dias*, Heloisa interrompeu um projeto próprio. É mais uma vez Aramis Millarch que registra em sua coluna os embargos audiovisuais daqueles dias, e a coexistência dos filmes feitos em vídeo e em 35mm. Heloisa estaria envolvida com a realização de um vídeo sobre "a mística Maria Bueno", uma proposta "audaciosa", dividida em cinco blocos, com a produção temporariamente suspensa para que ela pudesse exercer a assistência de direção em *Os Desertos Dias*<sup>774</sup>, com os primeiros dias de filmagem agendados em Morretes. Quem estaria em contato com Valêncio Xavier e disposto a bancar o filme sobre Maria Bueno seria um fotógrafo e cineasta de Cascavel, Sérgio

<sup>774</sup> O filme só ganhou este título na etapa de finalização - naquele momento ainda se chamava *Longas Sombras no Final da Tarde*.

Sanderson<sup>775</sup>, "ao menos em termos de equipamento e filme virgem"<sup>776</sup>. O filme, "sobre a vida, paixão e morte de Maria Bueno"<sup>777</sup>, é mais uma história de um filme que não ficou pronto, mas de algum modo resiste na coluna de Aramis Millarch, com muitos detalhes:

[...] ao menos dois dos cinco blocos em que Heloísa dividiu o projeto Maria Bueno foram rodados: o que focaliza os bastidores da produção de "A Mandala de Maria Bueno", no auditório Bento Munhoz da Rocha Neto, e cenas da apresentação daquele bailado, criado por Carlos Trincheiras. A partir destes dois núcleos, Heloísa vai desenvolver uma visão de Maria Bueno, ouvindo em outro segmento os intelectuais que se voltaram ao tema - como Oracy Gemba, Walmor Marcelino e Raul Cruz, que em suas peças "Maria Bueno", "Os Fuzis de 1984" e "Graças, Maria Bueno!" ofereceram visões diversas da humilde doméstica que, assassinada pelo amante militar, no final do século, se tornaria um mito religioso - hoje adorada por milhares de curitibanos que diariamente vão ao seu túmulo, no Cemitério Municipal, em busca de milagres. Justamente, esta adoração a Maria Bueno constitui o terceiro núcleo do filme, com cenas (algumas já filmadas) na sua capela-túmulo e também nas duas casas que existem com o seu nome e que se dedicam a obras filantrópicas. Trabalhando seriamente sobre este tema, com auxílio direto de Valêncio Xavier (que inclusive dirigirá um dos segmentos, nos quais serão utilizados atores e atrizes para reconstituição da morte de Maria Bueno) e com apoio do Banestado - que cedeu o equipamento U-matic - o trabalho final deverá ter 40 minutos.<sup>778</sup>

Mas, em meio à intensidade de 1989, transitando entre tantos projetos audiovisuais e fotográficos, Heloisa Passos teve um conflito com o pai, Álvaro, o que pressionou sua mudança para São Paulo: "eu e o meu pai, a gente teve um problema e eu senti que não podia ficar na cidade, de tão sério que foi."<sup>779</sup> Anos depois, no documentário *Construindo Pontes*<sup>780</sup>, dirigido por Heloisa e protagonizado por ela e pelo pai, a cineasta narra em uma cena o conflito que motivou tamanha ruptura: "Eu tinha 22 anos. Estava namorando uma menina. A gente estava se beijando no sofá quando o meu pai entrou na sala. Ele não soube o que fazer comigo e eu não soube o que fazer com ele. Fui embora."<sup>781</sup>

Em São Paulo, aos poucos Heloisa Passos descobriu que a rede de pessoas, espaços e eventos da qual fez parte em Curitiba, havia lhe apontado também uma forma de sobrevivência. No desvio não planejado para São Paulo, Heloisa seguiu com

<sup>775</sup> Sérgio Sanderson é fotógrafo e cineasta (Francisco Beltrão, PR, 1956).

<sup>776</sup> ESTADO DO PARANÁ (25/06/1989).

<sup>777</sup> ESTADO DO PARANÁ (25/06/1989).

<sup>778</sup> ESTADO DO PARANÁ (27/04/1989).

<sup>779</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>780</sup> CONSTRUINDO PONTES. Direção: Heloisa Passos. Brasil: 2017. (73 min.)

<sup>781</sup> CONSTRUINDO PONTES. Direção: Heloisa Passos. Brasil: 2017. (73 min.)

sua formação técnica e artística e recorreu a pessoas que conheceu na Curitiba cinematográfica dos anos 1980, além de profissionais que admirava. Entre encontros e dissidências, Heloisa avalia que aprendeu alguns dos caminhos para viver de cinema, que vieram a ser importante pelos anos seguintes, na sua extensa trajetória como diretora de fotografia e fazedora de filmes. O ano de 1989 tem um espaço tão significativo na sua narrativa, que ela o descreve pela metáfora de uma cachoeira:

[...] eu tive uma efervescência que me explodiu pra muita coisa, num curto período de tempo aqui em Curitiba. Porque pra mim é como se eu tivesse descoberto a forma de sobreviver. Mas no fundo eu descobri. Essa é minha auto análise hoje, depois de 30 anos. No fundo, nesses dois anos, eu descobri a forma de sobreviver. [...] E aí era uma mistura de ir atrás de conhecimento, mas o conhecimento mais imediato. Que não é a academia. Eu consegui uma bolsa num curso que era super procurado naquele momento, um curso anual de fotografia da Oficina Três Rios que hoje chama Oficina Oswald de Andrade<sup>782</sup>, isso foi 1990 e ali eu tinha aula todo dia à noite, então eu podia trabalhar de dia. E aí eu fui atrás de poucas pessoas que eu tinha contato, as pessoas que o Valêncio tinha me apresentado! Eu fui atrás do Candeias, eu fui atrás do Charlone, eu fui atrás do Walter George Durst, que eram pessoas que o Valêncio de algum jeito tinha me apresentado na época do MIS.<sup>783</sup>

Foi num momento em que eu era estagiária. Pra mim 89 foi um ano como se eu tivesse conhecido pela primeira vez as Cataratas do Iguaçu [...] eu me lembro, criança, quando eu conheci as Cataratas do Iguaçu, "que lugar é esse?", que até hoje eu volto lá e fico "que lugar é esse?". Essa relação também eu tenho com a água, mas o ano de 89 pra mim teve isso, eu tinha feito o curso da Cinemateca que foi uma introdução prática e aí em 89 eu tive esse espaço no MIS com o Valêncio, esses cursos que ele conseguiu articular com a Embrafilme, Cinemateca, câmera, curta-metragem, projeção...e ao mesmo tempo naquele momento eu continuava fazendo teatro. Esse ano efervescente foi uma cachoeira muito grande pra mim.<sup>784</sup>

Ozualdo Candeias<sup>785</sup>, César Charlone<sup>786</sup> e Walter George Durst<sup>787</sup> foram algumas das pessoas com quem Heloisa havia cruzado em Curitiba<sup>788</sup>, e as poucas pessoas do audiovisual que conhecia em São Paulo. Também na capital paulista vivia Isabella Fernandes, a inspiradora assistente de direção de fotografia que Heloisa Passos tinha conhecido nas filmagens de *Os Desertos Dias*. E essas eram as pessoas a quem Heloisa iria recorrer nos seus primeiros movimentos em busca de trabalho na nova cidade.

---

<sup>782</sup> Fundada em 1986, a Oficina Cultural Oswald de Andrade, antiga Oficina Três Rios, é atualmente uma iniciativa da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo.

<sup>783</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>784</sup> Heloisa Passos, entrevista (24/06/2019).

<sup>785</sup> Ozualdo Ribeiro Candeias foi cineasta brasileiro (1922, Cajobi, SP - São Paulo, SP, 2007).

<sup>786</sup> César Charlone é fotógrafo e cineasta (Montevideu, Uruguai, 1961).

<sup>787</sup> Walter George Durst foi cineasta e escritor brasileiro (São Paulo, SP, 1922-1997).

<sup>788</sup> Heloisa Passos, Masterclass (04/02/2018).

Parto do desvio de Heloisa Passos para São Paulo para, no próximo e último capítulo, escrever sobre alguns outros deslocamentos, veredas que também constituem trajetos de cinema e ampliam o circuito mapeado até aqui.

## 5 DESVIOS

Este capítulo é sobre desvios, que aqui apresento como fracassos e rupturas, filmes não feitos e trabalhos que não couberam nas filmografias. Espero, de algum modo, explicitar que as trajetórias dessas mulheres são híbridas, não lineares, com distanciamentos e impermanências, e permitem acessar não apenas histórias de mulheres, mas outras narrativas sobre cinema, importantes para a compreensão e ampliação do campo cinematográfico brasileiro. Narrar os desvios - ainda que com muitos limites - também permite lembrar, as trajetórias de trabalho e de vida são também constituídas por frustrações, contradições, tensões e descontinuidades.

### 5.1 CINEJORNAL E PROPAGANDA

Em 1990, algumas notas de jornal<sup>789</sup> informam que a *Documenta Produções Cinematográficas*, produtora de Berenice Mendes e Lu Rufalco, havia estabelecido uma parceria de trabalho com outras duas produtoras, a *Usina de São Paulo* e a *Zona Franca*, formando o *Estúdios Unidos*. A intenção da colaboração era atender a demanda de campanhas eleitorais para "driblar" a crise do mercado cinematográfico. O trabalho com campanhas eleitorais não foi exclusividade da *Documenta*. Fernanda Morini e Jussara Locatelli também trabalharam com vídeos para campanhas políticas, e Fernanda conta que assim foi possível equipar a produtora *Realiza Vídeos*<sup>790</sup>. Não só o mercado eleitoral oferecia oportunidades. Com a escassez de projetos de cinema no início dos anos 1990, Heloisa Passos, que há pouco tempo vivia em São Paulo, também se viu pressionada a procurar outros espaços de trabalho, como a publicidade, onde conta, tinha a vantagem de poder acessar os mais sofisticados equipamentos, num mercado de orçamentos encorpados<sup>791</sup>.

Mas, anos antes dos *Estúdios Unidos*, no início da década de 1980, Berenice Mendes e Lu Rufalco tiveram experiência num outro mercado que corria em paralelo ao "filmes de cinema": a produção de cinejornais. Na equipe de algumas produções estavam também Homero de Carvalho e Francisco Santos. No *Dicionário de Cinema do Paraná*, Francisco Santos (2005) explica, a produtora Guaira - a *Produções*

---

<sup>789</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (28/07/1990), CORREIO DE NOTÍCIAS (30/10/1990).

<sup>790</sup> Fernanda Morini, entrevista (28/09/2018).

<sup>791</sup> Heloisa Passos, MasterClass (05/12/2019).

*Cinematográficas Guaíra* - surgiu em 1963, e adquiriu o acervo de duas produtoras que atuaram em Curitiba na década de 1950, a *Flamma Filmes* e a *Flag Jornal*. Júlio Krieger foi a pessoa à frente da produtora e que na opinião de Francisco (2005, p. 120), "fez da Guaíra uma das principais empresas produtoras de cinejornais do país nas décadas de 60 e 70". Além de cinejornais, Alvetti (2005) conta que Júlio Krieger produzia documentários institucionais, filmes turísticos e publicitários, chegando a ter filiais em Porto Alegre e São Paulo.

Na década de 1960, a Guaíra chegou a produzir um cinejornal por semana, o *Atualidades Guaíra*, do qual constam alguns episódios no catálogo do acervo da *Cinemateca Brasileira*, datados de 1967, 1968 e 1976<sup>792</sup>. Ao contrário de outras produtoras, que precisavam enviar os filmes para revelação em São Paulo, a Guaíra tinha o próprio laboratório de revelação e cópiagem<sup>793</sup>.

Para trabalhar na produtora, Julio Krieger contratou profissionais de cinema como George Pfister<sup>794</sup>, na função de operador de câmera, e Mauro Alice, como montador. Não consegui localizar o início exato e a duração dessas contratações, mas uma nota de jornal, bastante comemorativa, oferece algumas pistas: Mauro Alice, "um cara que se fecha numa sala, moviolando uma moviola"<sup>795</sup>, em 1975 estaria completando um ano de trabalho na Guaíra<sup>796</sup>. A nota informa ainda que em 1974, já com uma extensa trajetória de trabalho na montagem de cinema e de publicidade, Mauro Alice havia recebido o prestigioso prêmio Coruja de Ouro - "o Oscar brasileiro de cinema", como melhor montador daquele ano, pelo filme *O Anjo da Noite*<sup>797</sup>. Apesar da celebrada carreira Brasil afora, Mauro Alice se sentiria satisfeito em seguir vivendo em Curitiba, onde vislumbrava um momento de expansão e profissionalização no campo da propaganda. Ou seja, a nota de jornal embaralha cinema e publicidade, enquanto a *Guaíra* produzia, sobretudo, cinejornais.

Na coleção aplauso, no livro sobre a trajetória do montador e cineasta Mauro Alice, escrito por Sheila Schvarzman (2008), não há menção direta à *Guaíra*, mas,

---

<sup>792</sup> Acervo da Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira.

<sup>793</sup> ALVETTI (2005).

<sup>794</sup> George Eugen Pfister foi diretor de fotografia e operador de câmera (Faiburg, Alemanha, 1910 - São Paulo, SP, 1990).

<sup>795</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (13/07/1975).

<sup>796</sup> DIÁRIO DO PARANÁ (13/07/1975).

<sup>797</sup> O ANJO DA NOITE. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Cinedistri, 1974. (84 min.).

sim, sobre o trabalho de Mauro em cinejornais de Curitiba, mencionando o colega George Pfister e algumas técnicas de edição:

Eu montei em negativo cinejornais em Curitiba [...] mas eu já era experiente e escalei os cinegrafistas que fotografassem detalhes e planos mais abertos. Eles penduravam os pedacinhos, cenas, na ordem cronológica, conforme tinha acontecido. [...] Eu trabalhei em cinejornais em Curitiba duas vezes, nas décadas de 1960 e 1970. Foi quando também fiz um documentário sobre tratamento de água que ficou muito bonito. Quem escalou os operadores daquela produtora foi o mestre Georg Eugen Pfister (o querido seu Jorge), por sua vez discípulo de Rudolph Icsey, o que me garantia um mínimo de estética fotográfica, que se moldava bem com takes de paisagem paranaense.<sup>798</sup>

Mas o que movia cineastas como Mauro Alice e, mais tarde, Berenice Mendes, a trabalhar com cinejornais? É preciso notar que, no Brasil, muitos cinejornais, desempenharam um papel importante na comunicação do governo militar, enaltecendo o regime e silenciando sobre conflitos. O cinejornal era um tipo de produção audiovisual voltada aos interesses dos políticos no poder, financiado e, em alguma medida, controlado pelo governo. Eram produções importantes porque tinham por lei projeção obrigatória antes da exibição de filmes estrangeiros, com duração média de 10 minutos.

Como havia muito investimento material envolvido nessas produções, as oportunidades de trabalho nos cinejornais aparecem nas trajetórias de Mauro Alice, Berenice Mendes e Lu Rufalco, como possibilidades de acesso a equipamentos e técnicas, enquanto viver de fazer filmes para o cinema era um caminho instável e incerto. O investimento material que as produções de cinejornais tiveram parece ter sido tanto que, em 1984, Aramis Millarch fez uma provocação: que Júlio Kruger, naquele momento migrando para vídeo no mercado publicitário, doasse o acervo em película, já que a partir de 1964 teria faturado milhões do governo estadual, que subsidiava os cinejornais da *Guáira*<sup>799</sup>. Durante esta investigação, eu não consegui localizar o acervo da produtora, mas é possível que exista em algum lugar e possa suscitar futuras investigações sobre as imagens e narrativas que se produziu na *Guáira*.

---

<sup>798</sup> SCHVARZMAN (2008, p. 35).

<sup>799</sup> ESTADO DO PARANÁ (19/12/1984).

Dos cinejornais que Berenice Mendes e Lu Rufalco produziram pela Guaíra, apenas um aparece no *Catálogo de Realizadores da Cinemateca de Curitiba de 1988*, é *Comunidades Rurbanas*, de 1982, produzido entre *Como Sempre* e *O Foguete Zé Carneiro*. Na ficha técnica do filme<sup>800</sup>, Lu Rufalco foi responsável pela montagem e Berenice Mendes pela direção. A sinopse explica que o filme trata sobre "O projeto do Prefeito de Curitiba, Jaime Lerner, que previa a contenção do êxodo rural, através da criação de comunidades semi-rurais, formando um cinturão verde em torno da cidade"<sup>801</sup>.

No *Dicionário de Cinema do Paraná*, *Comunidades Rurbanas* não está nem na filmografia de Júlio Krieguer, nem na de Berenice Mendes, o que faz me perguntar sobre o status dessa produção, que tem uma presença oblíqua nos documentos consultados. Nos jornais, não encontrei nenhum rastro de exposições, seja na *Cinemateca* ou em outros espaços da cidade. Na coluna de Aramis Millarch, um artigo com a intenção de promover *O Drama da Fazenda Fortaleza, Comunidades Rurbanas* aparecera apenas como parte do currículo de Berenice Mendes e como um documentário que "serviu de suporte audiovisual para a prefeitura de Curitiba expor seu programa administrativo"<sup>802</sup>. Berenice Mendes me contou o seguinte, Julio Krieger devia ao município, *Comunidades Rurbanas* era o nome de um projeto que Jaime Lerner estava implantando e o filme é resultado dessa negociação.<sup>803</sup>

O que parece possível afirmar é que *Comunidades Rurbanas* é mais uma produção audiovisual vinculada ao ex-prefeito Jaime Lerner, que logo entendeu como filmes produzidos na e sobre a cidade poderiam ser usados como propaganda política ou publicidade para o seus projetos, como foi o caso de *Curitiba, uma experiência em Planejamento Urbano (1975)*, de Sylvio Back; *Cidade, Cenário Encontro (1978)*, de Eloi Zanetti, *A Cidade dos Executivos (1978)*, dos Irmãos Wagner e *Carta à Fellini (1979)*, de Valêncio Xavier. Ao mesmo tempo, estas contraditórias oportunidades de trabalho ofereceram condições de acesso a técnicas e equipamentos, não apenas à Berenice Mendes e Lu Rufalco, mas à tantas outras pessoas que participaram das produções. Indícios também das instabilidades e dos desafios do campo cinematográfico brasileiro e do trânsito de profissionais entre diferentes tipos de

---

<sup>800</sup> Catálogo de Realizadores Paranaenses. Datilografado. Acervo da Cinemateca de Curitiba: 1988.

<sup>801</sup> Catálogo de Realizadores Paranaenses. Datilografado. Acervo da Cinemateca de Curitiba: 1988.

<sup>802</sup> ESTADO DO PARANÁ (13/01/1988).

<sup>803</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

produção audiovisual, dos quais a publicidade e a política sempre tiveram condições materiais mais amplas, narrativas mais duvidosas, e fins mais nebulosos.

No próximo tópico, escrevo sobre como Berenice Mendes e Lu Rualco passaram alguns anos envolvidas com o projeto de *O Drama da Fazenda Fortaleza*, um filme que não passou da fase de pré-produção, mas se manteve por algum tempo em um certo campo de possibilidades, na gaveta e no cotidiano da *Documenta Produções Cinematográficas*, aguardando "a liquidação da Embrafilme e a liberação de verbas"<sup>804</sup>, o que por fim, nunca aconteceu.

## 5.2 OS FILMES QUE NÃO FIZEMOS

No decorrer da pesquisa, encontrei muitos documentos e histórias de filmes sem filmes. Quer dizer, filmes que se perderam, mas também filmes que nem mesmo foram concluídos. É o caso de *Como Sempre*, de Berenice Mendes e Lu Rualco ou do filme sobre Maria Bueno, de Heloisa Passos. Dos arquivos de filmes sem filmes que encontrei pelo caminho, o mais profuso pertence ao projeto de *O Drama da Fazenda Fortaleza*. Ainda que não finalizado, uma abundância de histórias a respeito da produção circulou nos jornais de Curitiba e do Paraná, especialmente nas colunas do jornalista Aramis Millarch. No cruzamento desses documentos narro espaços, pessoas, trajetos e materialidades relacionados à proposta de um filme, por fim, sem filme, mas que ainda assim deixou muitos vestígios do trabalho e dos sonhos que foi capaz de mobilizar.

*O Drama da Fazenda Fortaleza* é um romance, e antes do projeto de Berenice Mendes e Lu Rualco, já teria despertado interesse em ser transformado em filme. No ano de 1961, possivelmente na sua mansão da Rua Brigadeiro Franco, em Curitiba, onde também mantinha um museu bastante heterogêneo<sup>805</sup>, o autor de *O Drama da Fazenda Fortaleza* e historiador paranaense David Carneiro<sup>806</sup> recebeu uma consulta "não oficial". O interesse era da parte do ator estadunidense Burt Lancaster<sup>807</sup>,

---

<sup>804</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (30/10/1990).

<sup>805</sup> REVISTA NICOLAU N. 16 (10/1988).

<sup>806</sup> David Carneiro foi historiador (Curitiba, PR, 1904-1990).

<sup>807</sup> Burton Stephen Lancaster foi ator e produtor de cinema (Nova Iorque, Estados Unidos, 1913 - Century City, Estados Unidos, 1994).

também empresário associado à Harold Hecht<sup>808</sup>, agente de talentos e produtor de cinema em Hollywood. O motivo do interesse de Burt, àquela altura ganhador de um Oscar de melhor ator pelo filme *Entre Deus e o Pecado* (1960)<sup>809</sup>, era a compra dos direitos de uso para o cinema do romance *O Drama da Fazenda Fortaleza*, a primeira aventura literária de David. Quem conta esta pequena história, "de fonte digna de crédito", e que eventualmente será reproduzida em outras notícias da época, é o jornalista cultural Aramis Millarch. "Entretanto, por aquelas mil razões que fazem tantos projetos não caminharem, ficou tudo num plano não realizado"<sup>810</sup>.

O quase encontro entre Hollywood e Curitiba ilustra um dos primeiros registros em jornal sobre o projeto cinematográfico do romance de David. Aramis não apenas destaca o interesse internacional na história do "nada mais, nada menos" Burt Lancaster, como também descreve o potencial do então sonhado projeto cinematográfico de Berenice Mendes, que teria condições de "motivar uma superprodução cinematográfica, uma telenovela ou – que parece ser o caminho mais econômico – um filme reflexivo sobre o poder e a relação homem x mulher no século XVIII"<sup>811</sup>.

A partir de então, notícias sobre o filme serão frequentes nas suas colunas do jornal *O Estado Paraná* e, eventualmente, em outras publicações, como *Folha de Londrina*, *Gazeta do Povo*, *Jornal do Estado* e *Revista Nicolau*. Aramis nunca escondeu o apreço que tinha pelo projeto do filme e pelo cinema paranaense, promoveu a proposta e descreveu êxitos e adversidades, compondo um dos eixos que nos permite traçar possíveis leituras sobre "aquelas mil razões que fazem tantos projetos não caminharem"<sup>812</sup>.

Embora o sonho cinematográfico de Berenice se anuncie nos jornais na ocasião dos seus 26 anos, o contato da cineasta com o romance se deu muito antes. Berenice conta que conheceu o livro de David quando era criança, na biblioteca

---

<sup>808</sup> Harold Hecht foi produtor e agente de cinema (Yorkville, Estados Unidos, 1907 - Beverly Hills, Estados Unidos, 1985).

<sup>809</sup> O título original em inglês é *Elmer Gantry*, com direção e roteiro de Richard Brooks, inspirado no romance de Sinclair Lewis.

<sup>810</sup> ESTADO DO PARANÁ (06/07/1986).

<sup>811</sup> ESTADO DO PARANÁ (06/07/1986).

<sup>812</sup> ESTADO DO PARANÁ (06/07/1986).

mantida por sua bisavó Maria Cândida Pinto Vianna em uma casa da família localizada no município de Tibagi<sup>813</sup>. A história do romance era um pouco a seguinte:

Numa região dominada por índios selvagens, Saint-Hillaire juntamente com sua escolta e seu escravo Benedito vive várias aventuras e conhece a terrível Fazenda Fortaleza. Ali, o cruel José Felix mantém presa, numa grande cela, sua linda esposa Rosário, a quem acusa de tentar matá-lo e em quem descarrega suas taras sexuais. A bela filha do casal, Ana Luisa, também é vítima dos ciúmes doentio do pai.<sup>814</sup>

Tibagi tem o mesmo nome do rio que corta seu território, fica na região dos Campos Gerais do Estado do Paraná, onde também está a Fazenda Fortaleza, cenário da história. A biblioteca Maria Vianna, ainda preservada pela família de Berenice Mendes, era um espaço ocupado por ela nas férias de infância e adolescência. Leu o romance de David Carneiro desafiando a repreensão familiar, "esse livro não é pra você! esse livro não é pra você!"<sup>815</sup>. Porém, Berenice não poderia terminar a leitura. "Faltava a última página! E meu deus, aquilo me enlouquecia! E ninguém tinha o livro. As gravuras eram muito instigantes, muito fortes, aquilo ficou na minha imaginação a vida inteira"<sup>816</sup>. Afinal, que reviravoltas de um romance poderiam estar contidas em uma página perdida?

Assim, na memória afetiva de Berenice Mendes permaneceram presenças e ausências da primeira impressão do livro<sup>817</sup>, publicado no inverno de 1941. As 274 páginas foram impressas na "Empresa Gráfica Paranaense", com capa e ilustrações do artista Theodoro de Bona<sup>818</sup> e edição do jornalista Dicesar Plaisant<sup>819</sup>. A vontade de transformar o romance de David Carneiro em um filme épico, tanto no sentido do gênero cinematográfico quanto da sua relevância para o cinema brasileiro, teria início quando Berenice Mendes se viu nessa "difícil profissão de falar e escrever com imagens e sons"<sup>820</sup>.

No acervo virtual do *Museu Paranaense* encontrei um arquivo digital da primeira edição do livro, possivelmente a que Berenice Mendes teve acesso na infância. As imagens escaneadas se apresentam quase todas amareladas e

<sup>813</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>814</sup> ESTADO DO PARANÁ (30/08/1987).

<sup>815</sup> ESTADO DO PARANÁ (30/08/1987).

<sup>816</sup> ESTADO DO PARANÁ (30/08/1987).

<sup>817</sup> Acervo do Museu Paranaense.

<sup>818</sup> Theodoro de Bona foi pintor, escritor e professor (Morretes, PR, 1904 – Curitiba, PR, 1990).

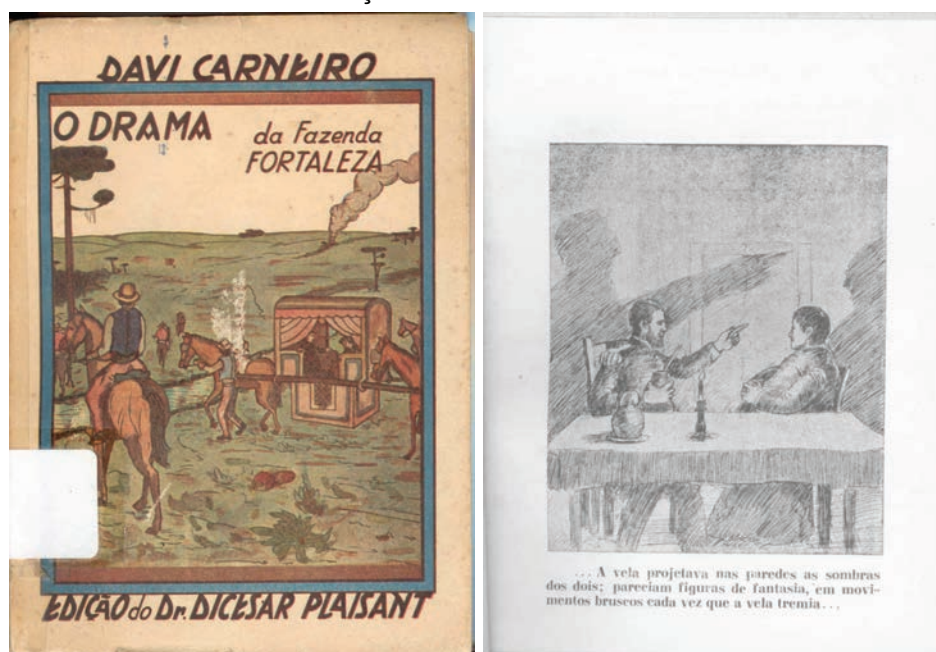
<sup>819</sup> ESTADO DO PARANÁ (06/07/1986).

<sup>820</sup> REVISTA NICOLAU n. 36 (12/1990).

manchadas, e uma etiqueta adesiva cobre parte da capa, possivelmente para identificação da publicação em um acervo físico. A capa é colorida e do título foi destacado a primeira parte - "O Drama", em caixa alta e em negrito - ao contrário do restante, "da Fazenda Fortaleza". O mesmo destaque e características tipográficas de "O Drama" foram concedidas ao nome do autor, Davi Carneiro, posicionado no topo central da capa (Figura 36).

Não é minha intenção traçar uma análise do livro, mas fui buscar nele as imagens que, talvez, impressionaram Berenice Mendes. Além da imagem da capa, são 21 ilustrações que aparecem eventualmente, ocupando páginas inteiras e não numeradas, monocromáticas, sempre acompanhadas de uma legenda entre reticências, atravessando o texto narrativo. É como se as ilustrações abrissem parênteses no decorrer do texto. Entre a página 18 e 19, por exemplo, está a imagem de duas figuras que conversam sentadas à mesa (Figura 36). Lendo a página anterior, descobri que se trata de um sargento e de um padre, o que também seria possível inferir pelas roupas que vestem, ainda que a imagem não ofereça tantos detalhes. A legenda entre reticências é, na verdade, um trecho do texto da página anterior, uma estratégia de composição que se repete com todas as ilustrações do livro. Esta, diz o seguinte: "...A vela projetava nas paredes as sombras dos dois; pareciam figuras de fantasia, em movimentos bruscos cada vez que a vela tremia..."

Figura 36 - Capa e página sem numeração do livro *O Drama da Fazenda Fortaleza*, de Davi Carneiro, com edição do Dr. Dicesar Plaisant.



Fonte: Acervo do Museu Paranaense.

Desse modo, entendo que foi importante para o projeto do livro a ilustração de algumas das cenas narradas, imagéticas desde o texto, mas que ao serem ilustradas, também trouxeram outras camadas narrativas e visuais para a leitura. No exemplo da Figura 36, há uma forte relação entre luz e sombra, como parte da construção dramática daquele trecho do romance, uma atmosfera que se desenha também visualmente sobre os conflitos e das relações entre as personagens. Em 1990, quando políticas nacionais de incentivo ao cinema e o projeto do filme já haviam degradingado, Berenice Mendes descreveu mais uma vez as razões que sustentaram seu interesse no romance. Além da edição na biblioteca da bisavó, impressionava-se com "a proximidade do lugar onde ocorreram os fatos, a confirmação textual de descendentes de contemporâneos e as ilustrações belíssimas de Theodoro de Bona – a sugerir um clima de suspense e intensa emoção"<sup>821</sup>.

Antes de buscar a autorização para o uso do romance no cinema, Berenice Mendes e Lu Rufalco já haviam construído um considerável percurso no campo cinematográfico. Em 7 anos realizaram os curtas-metragens *Como Sempre*, *O Foguete Zé Carneiro*, *Londrina* e *A Classe Roceira*. Também haviam participado da fundação da seção paranaense da *Associação Brasileira de Documentaristas* (ABD), na qual Berenice foi presidenta na gestão 1979/80. Inauguraram ainda a *Documenta Produções Cinematográficas*, produtora que permitira viabilizar jurídica e empresarialmente suas produções independentes<sup>822</sup>. *O Drama da Fazenda Fortaleza* seria o primeiro longa-metragem da dupla de realizadoras cinematográficas.

Entre 1991 e 1992, a interrupção da produção não chegou a ser decretada pelos jornais, que apenas deixaram lentamente de falar sobre o assunto. De início, apesar do reiterado apoio da imprensa, ninguém parece ter achado que seria fácil: "O projeto é grandioso, caro e difícil. Entretanto pode resultar no grande filme que o Paraná precisa para se impor inclusive internacionalmente: 'O Drama da Fazenda Fortaleza'", segundo Aramis Millarch<sup>823</sup>. Nas previsões de Aramis, "entre a disposição de Berenice Mendes em realizar um longa-metragem sobre 'O Drama da Fazenda Fortaleza' e a concretização deste projeto passarão muitos meses"<sup>824</sup>. E passaram, realmente.

---

<sup>821</sup> REVISTA NICOLAU n. 36 (12/1990).

<sup>822</sup> FOLHA DO COMÉRCIO (20/04/1988).

<sup>823</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/02/1987).

<sup>824</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/02/1987).

Os jornais apresentavam e qualificavam enredo e equipe técnica, além de argumentar em favor dos benefícios que a produção traria para o cenário cultural do estado e do país. Além disso, podemos encontrar reivindicações a respeito de políticas públicas, pessoas, instituições e órgãos de incentivo. Não surpreende que "campo de batalha" seja o nome de uma das colunas de Aramis Millarch, com notícias e análises cotidianas sobre os desafios e conquistas da área cultural, especialmente no cinema e na música. Foi Aramis Millarch, aliás, quem comunicou com detalhes a obtenção dos direitos autorais do livro, condição preliminar para a produção do filme:

No último dia 28 de janeiro, o professor David assinou no 7o Tabelião o termo de cessão de direitos autorais, com exclusividade e sem ônus, no uso do romance "O Drama da Fazenda Fortaleza", "incluído na elaboração do roteiro e posterior produção do filme, a serem realizados no Brasil pela srta. Berenice Isabel Mendes Bezerra, a quem ficam transferidos estes direitos, por prazo indeterminado".<sup>825</sup>

Uma informação frequente nas notícias sobre a superprodução é o orçamento previsto, 700 mil dólares, variando os argumentos para avaliar o custo. "Quantia irrisória frente aos orçamentos internacionais"<sup>826</sup>, "estrondoso se comparado com os gastos de alguns filmes caros já rodados no Brasil"<sup>827</sup>, "custo absolutamente proibitivo se capitais internacionais não forem associados à produção"<sup>828</sup>, "equivale ao cachê de uma atriz de segunda linha nos Estados Unidos"<sup>829</sup>, "ínfimo frente às produções internacionais, hoje com um mínimo de 10 milhões de dólares"<sup>830</sup>, "inclui fitas importadas de altíssima qualidade a fim de garantir a perfeição da imagem e som, indispensáveis a transposição de aventura e emoção existente no livro e no roteiro"<sup>831</sup>.

É certo que no ano de 1988 realizar um filme de enredo, com história ambientada no século XVIII, cenas de confronto, cenários e figurinos especializados, no interior do estado do Paraná, exigiria recursos técnicos e materiais específicos. Em uma reportagem especial sobre o filme, publicada no jornal *Correio de Notícias*, estão

---

<sup>825</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/02/1987).

<sup>826</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/02/1987).

<sup>827</sup> GAZETA DO POVO (17/01/1988).

<sup>828</sup> JORNAL DA TARDE (25/03/1988).

<sup>829</sup> ESTADO DO PARANÁ (30/08/1987).

<sup>830</sup> ESTADO DO PARANÁ (13/01/1988).

<sup>831</sup> GAZETA DO POVO (17/01/1988).

ilustrações e informações do *pressbook* e um documento de apresentação comercial do projeto, distribuído a jornais e a potenciais investidores<sup>832</sup>.

Nesse livreto de 16 páginas em formato 30x31cm, com ilustrações do artista plástico Guinski foi “exposto uma síntese do argumento, detalhes do orçamento, dados biográficos de Saint Hilaire, Berenice Mendes, David Carneiro e Valêncio Xavier”<sup>833</sup>, além do cronograma e elenco previstos. O material promocional também foi mencionado no *Jornal da Indústria & Comércio do Paraná*<sup>834</sup> e no *O Estado do Paraná*, descrito como “um filme de realismo mitológico” e “uma proposta tradicional do cinema com uma cartada de originalidade”<sup>835</sup>, embaralhando o conteúdo do *pressbook* e dos textos jornalísticos.

Dentre os recursos técnicos, o conteúdo do *pressbook* cita o uso da “sofisticada tecnologia do som *dolby* e das câmeras *panavision*”, imprescindível para destacar a exuberância das paisagens<sup>836</sup>. Também prevê um “elenco de renome”, estimado pelo público e capaz de garantir a dramaticidade do roteiro, incluindo nomes como Marieta Severo<sup>837</sup> e Grande Otelo<sup>838</sup>, num total de 25 atores e atrizes e 50 figurantes. Ademais, trilha sonora original e “uma cenografia e figurinos que mostram a beleza rudimentar da sociedade provincial do fim do século XVIII”<sup>839</sup>.

O cronograma previa que o filme estaria pronto para lançamento nos cinemas em março de 1989, ou seja, em aproximadamente 14 meses. A forma de captação de recursos empresariais seria pela Lei Sarney, n. 7505, um mecanismo que permitia o abatimento no imposto de renda de recursos aplicados à cultura. Na equipe técnica estavam ainda Lu Rufalco na produção executiva; Fernanda Morini na produção; Wagner Guimarães na produção do elenco; Mauro Alice na edição; Fernando Severo, Peter Lorenzo e Marcelo Marchioro na assistência de direção; Felipe Crescentti na direção de arte e Pedro Farkas na direção de fotografia<sup>840</sup>.

---

<sup>832</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/01/1988).

<sup>833</sup> ESTADO DO PARANÁ (13/01/1988).

<sup>834</sup> JORNAL INDÚSTRIA & COMÉRCIO (13/01/1988).

<sup>835</sup> ESTADO DO PARANÁ (13/01/1988).

<sup>836</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/01/1988).

<sup>837</sup> Marieta Severo é atriz (Rio de Janeiro, RJ, 1946).

<sup>838</sup> Sebastião Bernardes de Souza Prata foi ator e comediante (Uberlândia, MG, 1915 - Paris, França, 1993).

<sup>839</sup> ESTADO DO PARANÁ (13/01/1988); CORREIO DE NOTÍCIAS (13/01/1988).

<sup>840</sup> ESTADO DO PARANÁ (13/01/1988); FOLHA DE LONDRINA (24/03/1988); ESTADO DO PARANÁ (27/03/1988); CORREIO DE NOTÍCIAS (29/03/1988); JORNAL DO ESTADO (29/03/1988); Berenice Mendes e Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

Valêncio Xavier trabalhou na transposição do romance para o roteiro cinematográfico. À jornalista Adélia Maria Lopes, Valêncio declarou que a região dos Campos Gerais teria beleza suficiente para incorporar o Paraná na iconografia cinematográfica brasileira, "minha esperança é que 'O Drama da Fazenda Fortaleza' faça as pessoas perceberem que o audiovisual do Paraná não foi ainda explorado. Aquela região de Castro é um repositório de paisagens e histórias"<sup>841</sup>. No mesmo artigo, Valêncio expõe e explica algumas decisões de roteiro, como, por exemplo, um maior destaque para o personagem de Saint-Hilaire e uma versão não mitificada dos indígenas.

Auguste de Saint-Hilaire<sup>842</sup>, aliás, não é apenas um personagem, mas a figura que de certo modo contou a história da Fazenda Fortaleza pela primeira vez. Em uma das versões do roteiro cinematográfico consta que este se baseia não apenas no romance de David, mas também em *Viagem à Curitiba e província de Santa Catarina*, livro escrito em 1820 por Saint-Hilaire<sup>843</sup>. O botânico francês realizou diversas expedições pelo Brasil, coletando amostras de plantas e animais entre 1816 e 1822, quando escreveu notas e diários de campo com descrições e análises extensas, relatando sua passagem pela Fazenda Fortaleza. Para Valêncio Xavier, além de ter sido o primeiro a registrar o drama vivido por Félix e Rosário no período em que esteve na fazenda, tinha "a forte personalidade de um observador da conduta do ser humano"<sup>844</sup>. Saint-Hilaire teria tido um encontro com Rosário um dia antes de partir, foi embora sem ter certeza se ela era a "vítima" ou a "vilã" da história.

Aos poucos, outras parcerias foram noticiadas: o apoio da prefeitura da cidade de Palmas e Ibiporã, da *Associação de Criadores de Gado Caracu* – com cavalos, mulas e gado cedidos para cenografia do filme –, da *Secretaria de Indústria e Comércio* e da *Secretaria da Cultura do Paraná*<sup>845</sup>. Tantos desafios na produção do filme também eram motivos de orgulho, afinal este seria o primeiro longa-metragem do gênero a ser rodado no estado, um projeto frequentemente qualificado como "ousado", baseado em uma história "verídica", dirigido por uma "jovem cineasta", evidenciando "os Campos Gerais do Paraná, de beleza e plasticidade ímpares"<sup>846</sup>.

---

<sup>841</sup> ESTADO DO PARANÁ (30/08/1987).

<sup>842</sup> Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire foi botânico (Orleans, França, 1779-1853).

<sup>843</sup> Acervo da Documenta Produções Cinematográficas Ltda.

<sup>844</sup> ESTADO DO PARANÁ (30/08/1987).

<sup>845</sup> FOLHA DE LONDRINA (20/01/1988); FOLHA DE LONDRINA (24/03/1988).

<sup>846</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/01/1988).

Enquanto Berenice Mendes e Lu Rufalco preparavam o terreno para as filmagens, realizaram um documentário sobre David e seu museu, uma coprodução entre a *Documenta Produções Cinematográficas* e a *Secretaria da Cultura do Paraná*. Berenice trabalhou na direção, Lu Rufalco e Fernanda Morini na produção executiva, e Jussara Locatelli na edição. Uma equipe apenas de mulheres.

Lu Rufalco explicou que o documentário - intitulado *Memória de David* - foi consequência do interesse que ela e Berenice tinham no romance do historiador, parte do processo e das táticas para conseguir os direitos autorais, já que David não pretendia cedê-los, à princípio<sup>847</sup>, possivelmente pela possibilidade de um contrato internacional ou remunerado, talvez reminiscências do interesse manifestado por Burt Lancaster<sup>848</sup>. O documentário foi exibido na Biblioteca Pública do Paraná e fez parte de um movimento pela institucionalização pública do museu mantido pelo historiador<sup>849</sup>, atualmente sob a guarda do Museu Paranaense.

No mesmo ano, o projeto cinematográfico de *O Drama da Fazenda Fortaleza* foi um dos 41 selecionados pela Embrafilme, dentre 240 propostas avaliadas, onde Berenice Mendes foi a única mulher diretora contemplada. Recebeu o telefonema com a boa notícia no carnaval de 1988, "sentindo-me como uma vestibulanda, que fez boa prova, mas sabe que precisa de boas notas para entrar na Universidade"<sup>850</sup>. A Embrafilme, uma empresa estatal mista, financiaria 25 milhões de cruzados, cerca de 50% do orçamento, e o restante deveria ser captado por outros recursos, públicos ou privados. Na avaliação da agência de fomento, o projeto teria destino, "a um grande público para cinema, televisão e mercado externo"<sup>851</sup>.

Quando o filme foi cancelado, muito trabalho de pré-produção estava concluído ou em andamento. Em um caso, o telhado deteriorado de uma casa precisava ser trocado. O proprietário aceitou fazer a troca, mas com a condição de substituir a telha goiva por um tipo mais leve, a telha francesa, pois o madeirame desgastado da estrutura não suportaria o peso da original. Como Berenice Mendes e Lu Rufalco queriam a telha original para a constituição do cenário, bancaram a manutenção, "a gente tinha dinheiro pro cenário e aí refizemos o telhado do cara com telha goiva, inteiro! Meu

---

<sup>847</sup> Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

<sup>848</sup> Berenice Mendes e Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

<sup>849</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (28/04/1988).

<sup>850</sup> ESTADO DO PARANÁ (21/02/1988).

<sup>851</sup> FOLHA DE LONDRINA (24/03/1988).

Deus! Você não acredita o que foi esse projeto [...] muitas viagens, estudos de locação, análise de *casting*, convite para as pessoas...", recorda Berenice Mendes<sup>852</sup>. Uma das fotografias que pude registrar no imenso acervo da *Documenta Produções Cinematográficas* é uma fotografia de Berenice e Lu, as duas no centro da imagem, com o cenário e o horizonte dos Campos Gerais aos fundo ( Figura 37). Talvez fosse ali que planejassem filmar as cenas de conflitos e sangue.

Figura 37 - Visita à região dos Campos Gerais, um dos cenários planejados para o filme *O Drama da Fazenda Fortaleza*.



Fonte: Acervo da Documenta Produções Cinematográficas.

Em algum tempo, os jornais passam a relatar os obstáculos na produção. “Piora o drama do Drama”<sup>853</sup>, “Uma novela antes das filmagens”<sup>854</sup>, “Fortaleza agora tem o drama do financiamento”<sup>855</sup> são algumas das chamadas que evidenciam dificuldades no andamento do projeto. À certa altura, diante das negativas do governo

<sup>852</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>853</sup> ESTADO DO PARANÁ (15/09/1988).

<sup>854</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/06/1988).

<sup>855</sup> ESTADO DO PARANÁ (12/06/1988).

estadual, Berenice Mendes e Lu Rufalco decidiram pedir empréstimo ao Banco Banestado, 30 milhões de cruzados, “oferecendo como garantia o próprio filme a ser realizado”<sup>856</sup>. Em outra nota é mencionada a hipótese da não liberação de empréstimos ao projeto por parte de outra instituição financeira, o *Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul* (BRDE)<sup>857</sup>. O motivo da negativa seria um empréstimo anterior do BRDE ao cineasta Sylvio Back, que, pelo acúmulo de juros e correção, teve dificuldades de pagar.

Em agosto, um mês antes da previsão para as filmagens, aconteceu um coquetel de apresentação do elenco do filme no *Palacete dos Leões*, um prédio histórico e de estilo arquitetônico eclético, propriedade do município. Estiveram presentes Marieta Severo, a filha Silvia Buarque, Maurício Mattar e Othon Bastos<sup>858</sup>. Setembro finalmente chegou, mas as filmagens não iniciaram. Em uma reunião com parte da equipe do filme, René Dotti, então secretário estadual da cultura, condicionou o começo das filmagens ao apoio financeiro de pelo menos três secretarias do estado do Paraná<sup>859</sup>. Outro complicador foi que, diante das mudanças no cronograma, artistas vindos de regiões do país como São Paulo e Rio de Janeiro, em função de outros compromissos marcados, poderiam desistir da participação, com interferências até mesmo no elenco principal”<sup>860</sup>.

Assim, o fim do projeto inclui uma série de circunstâncias e contingências. Uma das mais evidentes foi a extinção da Embrafilme, em março de 1990, cujas consequências na produção cinematográfica paranaense foram discutidas por Isabel Raquel Rupp, a partir de relatos de diversos cineastas<sup>861</sup>, incluindo Berenice. O fim da Embrafilme teve repercussão imediata no cinema nacional, completamente desassistido pelo governo federal<sup>862</sup>. No Paraná, curtas-metragens como *A Loira Fantasma*, de Fernanda Morini, *A Flor*, de Elizabeth e Ingrid Wagner e *Os Desertos Dias*, de Fernando Severo, levaram cerca de três anos para serem finalizados. Não havia recursos para a revelação de negativos e edição das filmagens. A inflação

---

<sup>856</sup> ESTADO DO PARANÁ (12/06/1988).

<sup>857</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (13/06/1988).

<sup>858</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (16/08/1988).

<sup>859</sup> ESTADO DO PARANÁ (15/09/1988).

<sup>860</sup> ESTADO DO PARANÁ (15/09/1988).

<sup>861</sup> Por exemplo, Geraldo Pioli, Francisco Alves dos Santos, Elói Pires Ferreira, Marcos Jorge, Fernando Severo, Frederico Fulgraff, Beto Carminatti, Werner Schumann.

<sup>862</sup> RUPP (2007, p. 11).

disparada e o congelamento das poupanças só tornaram o cenário mais difícil. À Revista Nicolau, em 1990, Berenice escreveu uma conversa que teria tido com David Carneiro: “Fique descansada. A sra. sabe, não morro antes do filme ficar pronto. Quem vai checar a exatidão dos figurinos?”, ao que Berenice respondeu, “Infelizmente, a produção cinematográfica no Paraná morreu antes.”<sup>863</sup>

Meses antes da extinção da *Embrafilme*, Berenice foi interpelada por uma tragédia pessoal que inevitavelmente repercutiria nas atividades relacionadas ao filme. À época da produção, a cineasta estava de casamento marcado com Paulo Leminski, poeta, jornalista e consultor de diálogos do filme<sup>864</sup>. Paulo Leminski falecera em uma noite de quarta-feira de junho de 1989, horas depois de uma cirurgia<sup>865</sup>. “E aquilo me abala e eu estava grávida. Perco a criança”, conta Berenice Mendes<sup>866</sup>. Não foi possível seguir com a produção, motivo pelo qual pediu à *Embrafilme* seis meses, “para organizar a cabeça e se reorganizar”<sup>867</sup>.

O acordo com a *Embrafilme* então foi reajustado e as filmagens de *O Drama da Fazenda Fortaleza* foram reprogramadas para iniciar após o carnaval de 1990, em março. Cinco dias antes do começo das filmagens, o então presidente Fernando Collor de Mello<sup>868</sup> extingue a *Embrafilme*, inviabilizando a produção. Berenice Mendes recorda com lamento, o projeto estava pronto, “estruturado, desenhado, decupado, figurinos, elencos, fotógrafos”<sup>869</sup>. Naquele momento foi necessário ir desfazendo tudo e buscando maneiras de ao menos pagar quem já havia trabalhado, “ali foi difícil!”<sup>870</sup>, lembra.

Em uma nota de 1990, quatro meses depois da extinção da *Embrafilme*, Alcy Ramalho Filho decretou, “nunca mais se ouviu falar do projeto. Fazer um curta-metragem já é uma dificuldade. Um longa com atores do primeiro time, cenários e produção elaborados é que é o verdadeiro drama”<sup>871</sup>.

“Haverá final feliz para o professor, roteirista, cineasta e produtora?”<sup>872</sup> é a pergunta que encerra um artigo de 1987 da jornalista Adélia Lopes, quando ainda

---

<sup>863</sup> REVISTA NICOLAU (12/1990).

<sup>864</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (08/06/1989).

<sup>865</sup> CORREIO DE NOTÍCIAS (09/06/1989).

<sup>866</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>867</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>868</sup> Fernando Collor de Mello é político (Rio de Janeiro, RJ, 1949).

<sup>869</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>870</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>871</sup> GAZETA DO POVO (01/07/1990).

<sup>872</sup> ESTADO DO PARANÁ (30/08/1987).

existia *Embrafilme* e grandes expectativas sobre a transposição de *O Drama da Fazenda Fortaleza* para as telas, um filme longamente prometido e por muitas vezes adiado. A pergunta de Adélia remete tanto a um gênero narrativo com “final feliz” como também comporta o caráter coletivo de um filme, nesse caso envolvendo professor, roteirista, cineasta e produtora. Descobrimos, ainda, historiador, botânico, escritor, poeta, consultor de diálogos, atores, atrizes, jornalistas, empresários, ministro, secretário, presidente, artista plástico, músico, fotógrafo, técnicos, editor, editora. Por aí se identifica uma rede de pessoas e instituições que é acionado antes mesmo de um filme ter o roteiro pronto, mobilizando práticas, saberes e sociabilidades. Um “final feliz”, contudo, não é bem o que se aplica ao romance de David, tampouco o que se poderia associar às condições de produção de cinema no Brasil, naquele momento.

Após a extinção da *Embrafilme*, Berenice Mendes e Lu Rufalco seguiram, por algum tempo, buscando financiamento, mas sem sucesso. Assim como o primeiro, o último registro encontrado nos jornais é de Aramis Millarch, que relata uma viagem. Berenice e sua mãe Isabel Mendes, “líder feminista das mais atuantes”<sup>873</sup>, embarcavam para a Europa, onde passariam por Madrid e depois Lisboa, onde a cineasta tentaria investimento do *Instituto Português de Cinema* para o seu sonhado filme. “Em sua bagagem, levou cópias em vídeos dos documentários que fez sobre *Londrina e Memória de David*— sobre David Carneiro e o premiado *A Classe Roceira*<sup>874</sup>. Circularam notícias e também os filmes, em 1991, incorporados em rolos de negativo e fitas cassete. Ainda que o projeto cinematográfico de *O Drama da Fazenda Fortaleza* não tenha sido finalizado, mobilizou espaços, pessoas, trajetos e materialidades.

Nos jornais se noticiaram algumas das táticas para produção e circulação. Em alguma medida, funcionaram eles mesmos como táticas para promover o filme, chamar atenção de possíveis patrocinadores, apresentar detalhes do projeto, a trajetória de Berenice Mendes e Lu Rufalco e de tantas outras pessoas envolvidas na produção.

O arquivo da *Documenta Produções Cinematográficas* não pode suficientemente explorar nesta pesquisa, mas chama a atenção pela quantidade de

---

<sup>873</sup> ESTADO DO PARANÁ (22/06/1991).

<sup>874</sup> ESTADO DO PARANÁ (22/01/1991).

documentos potencialmente relevantes para a história do cinema brasileiro. São roteiros, *storyboards* - apenas de *O Drama da Fazenda Fortaleza* são cerca de 600<sup>875</sup>, materiais promocionais, anotações, esboços, recortes de jornais e fotografias. Documentos e materialidades que oferecem pistas sobre histórias de mulheres e histórias do cinema. Estes materiais, que não estão sob guarda pública, tem acesso restrito e futuro incerto. Berenice Mendes e Lu Rufalco contam que são pilhas e pilhas de roteiros que ficaram no papel<sup>876</sup>. "A gente brinca que o próximo filme vai ser 'os filmes que não fizemos!'"<sup>877</sup>.

Por fim, levaria anos para que Berenice encontrasse a última página do livro, o que, aliás, só foi possível em um arquivo público, a *Biblioteca Pública do Paraná*, em Curitiba. "Aquela página era absolutamente insignificante, tudo estava contado, acho que ela só faltou pra me manter instigada e ligada naquilo!"<sup>878</sup>.

---

<sup>875</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

<sup>876</sup> Berenice Mendes e Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

<sup>877</sup> Lu Rufalco, entrevista (13/03/2019).

<sup>878</sup> Berenice Mendes, entrevista (13/03/2019).

## 6 ESSAS MULHERES, NOS AVESSOS DAS IMAGENS

Enquanto eu estava no estágio de pesquisa em Barcelona, conheci mais um filme de Agnès Varda, um documentário chamado *Os Catadores e Eu*<sup>879</sup>. O filme é sobre pessoas catadoras, num sentido amplo e sensível do termo. Catadoras de batatas remanescentes da colheita, de frutas que caíram do pé, dos restos da feira, de objetos abandonados. A própria Agnès Varda se apresenta como uma catadora de imagens e histórias de outras pessoas em torno do assunto. O filme é do ano 2000 e logo nos primeiros minutos apresenta a ferramenta de catação para aquele momento: uma pequena e portátil câmera de vídeo. "Essas novas câmeras de vídeo" diz Agnès, "são digitais, fantásticas, os efeitos estroboscópicos, narcisísticos e até mesmo hiper realísticos", num jogo de palavras e imagens que soa como um pequeno poema audiovisual, com Agnès se olhando no espelho e se desmanchando em pequenos quadradinhos. E o documentário percorre muitos lugares: estradas, ruas, praias, plantações, museus, coleções, a casa das pessoas, um antiquário, uma sala de aula para imigrantes e uma caixa de arquivos da própria Agnès, numa narrativa cheia de digressões e desvios, que também dão o tom ensaístico do filme.

Na indefinição do meu próprio percurso diante do tema desta tese - não sou historiadora ou cineasta, sequer me considero cinéfila - entendo que os termos de Agnès caem bem. Foi preciso - a partir de narrativas biográficas e documentos - buscar fragmentos que permitiram contar histórias sobre mulheres, no circuito de cinema da Curitiba de algumas décadas atrás. No mais, com relação ao documentário de Agnès, só posso aproximar a pesquisa do filme pelo efeito estroboscópico e fragmentado que percebo no resultado, atravessado pela minha própria trajetória de formação, com suas incompletudes, rupturas e descontinuidades.

Entre uma fotografia e uma nota de jornal e outra, a pergunta que formulei no processo da investigação foi: como se deu a participação de mulheres no circuito cinematográfico, entre 1976 e 1989 em Curitiba? Para responder esta questão me propus a mapear o circuito de cinema e reconstruir experiências de mulheres, identificando pessoas, espaços e materialidades, explicitando modos como essas mulheres constituíram saberes, práticas e sociabilidades.

---

<sup>879</sup> OS CATADORES E EU. Direção: Agnès Varda. França: 2000. (82 min.)

Quando comecei a formular a pergunta, a palavra circuito ainda não estava ali. Mas eu já havia entendido que a "única" diretora de cinema dentro do recorte da investigação seria Berenice Mendes. Pensar o cinema e as cineastas em termos de direção cinematográfica limitaria a possibilidade de outras mulheres e experiências serem incluídas na pesquisa. E havia outras mulheres, pelo menos mais três, apenas na fotografia da Geração Cinemateca. Era preciso pensar o cinema em termos mais amplos e a ideia de circuito ofereceu a estrutura para essa amplitude.

Mas, se apenas Berenice Mendes dirigia filmes, o que faziam as outras mulheres? Se fosse possível vê-las, como quem observa uma constelação ou um mapa animado, onde elas estariam? O que faziam? E como percorriam os trajetos do circuito, a pé, de canoa ou num foguete?

Não analisei os filmes que essas mulheres fizeram, o que ainda resulta pra mim ambivalente, uma possível inconsistência do trajeto. Talvez, apenas efeito da centralidade que a análise filmica tem na história do cinema. Certamente, os filmes contêm outras pistas para pensar o circuito cultural de Curitiba das décadas de 1970 e 1980. Por exemplo, os regimes de visualidade e sonoridade daquele momento, entre técnicas, temáticas e tensões, uma dimensão densa e complexa que ficou de fora do recorte da pesquisa. Minha aproximação com as imagens se deu na medida em que podia articulá-las com o problema e os objetivos da investigação, a partir de sinopses, informações técnicas e, eventualmente, algumas sequências e cenas. De todo modo, ficam as fichas filmográficas no apêndice do documento, para quem sabe, investigações futuras, que possam levantar outras perguntas, a partir de outros percursos narrativos e metodológicos.

Ainda sobre os filmes, não faz parte deste recorte uma discussão mais profunda sobre que tipos de filmes eram esses - exibidos na Cinemateca do Museu Guido Viaro, no Cine Groff ou nos cineclubes - frequentemente descritos como "filmes de arte", "filmes cult", "o bom cinema". Uma investigação sobre o caráter de distinção e exclusividade de algumas iniciativas de associação e programação é algo que fica por se desenrolar. Além da valoração sobre a qualidade e o caráter das produções, caberia ainda pensar os critérios de classificação presentes nos jornais, nos acervos, nas fichas filmográficas e nas mostras e festivais. Afinal, como se constitui um filme de arte ou um filme comercial? Quais as fronteiras entre tantas classificações e como se dão desbordamentos entre uma e outra? Que efeitos os trajetos percorridos pelas imagens produzem no status do próprio filme?

Bem, apesar de muitos aspectos sobre os filmes terem ficado de fora, penso que não abandonei as imagens por completo. Olhei para seus avessos, buscando tornar visível as camadas de trabalho e as negociações implicadas nas suas existências. Sobretudo, olhei para o que faziam as mulheres atrás de câmeras, rolos de negativos, projetores, planilhas e telas de projeção. Aos poucos, pude perceber que, entre 1976 e 1989, mulheres estiveram muito presentes na história do cinema em Curitiba. Fizeram pesquisas, escreveram críticas, produziram mostras e cursos, fundaram cineclubes e associações. Produziram também muitos filmes, como roteiristas, diretoras, produtoras, assistentes e seguradoras de cabo. Filmes em vídeo ou em superoito, em 16 ou 35mm. Filmes documentais, ficcionais, experimentais, animados, épicos, híbridos, institucionais, propagandísticos. Filmes que não ficaram prontos, que se perderam, que foram refeitos, que resistem apenas na memória ou nas pistas deixadas pelos jornais, ou, de algum modo, nos arquivos, nas digitalizações, em um acervo excêntrico de Barcelona.

Foram tantas as mulheres no circuito de cinema de Curitiba que puderam entrar no recorte temporal desta investigação que, apenas eu, entrevistei 15. E com tantas interlocutoras, depois de uma apresentação numa reunião de estudos, uma pessoa me questionou: "Mas era mesmo tão desigual? Parecem tantas mulheres!". Não estabeleci como objetivo traçar qualquer quadro comparativo, entre a participação de homens e mulheres, mas a pergunta me pareceu importante. Entendi que, em algum momento, seria necessário explicitar a assimetria que motivou o recorte. No Dicionário de Cinema do Paraná, de Francisco Santos – narrador e protagonista do cinema em Curitiba e interlocutor desta investigação -, encontrei algumas pistas sobre como se deu a presença de homens e mulheres nessa história, ao menos em termos quantitativos. Dentre os 169 verbetes - que cobrem dos anos 1920 até 2003, um período considerável, portanto - 150 são perfis biográficos. Destes, apenas 16% são perfis de mulheres. Se considerarmos o número de participações em filmes, a relação é ainda mais assimétrica, das 1401 participações listadas, menos de 10% são de mulheres.

O verbete Crítica de Cinema no Paraná cita 28 pessoas, todos homens, apesar de Elisabeth Karam e Dinah Pinheiro também terem escrito sobre cinema pelos jornais da cidade. Ainda que o modo de Francisco Santos narrar o cinema paranaense seja amplo e dedicado, o Dicionário de Cinema do Paraná apresenta ausências sobre as poucas mulheres que constam nele, e para elas o meu olhar foi mais atento.

De todo modo, a pequena quantidade de mulheres no cinema paranaense e que está posta no dicionário de Francisco Santos não destoa do contexto brasileiro. As assimetrias no campo cinematográfico não são particularidades de Curitiba, e as exclusões estruturais também se dão em termos de classe, raça, etnia e sexualidade. Esta ausência de pluralidade certamente tem repercussão no limite das temáticas escolhidas para os filmes, das narrativas e visualidades produzidas e das leituras feitas pela crítica.

No recorte específico desta pesquisa, há outros indícios que evidenciam as desigualdades. São, por exemplo, vários os espaços do circuito de cinema que têm nomes de artistas, cineastas e escritores: Museu Guido Viaro, Sala Arnaldo Fontana, Sala Miguel Bakun, Cine Groff, Oficina Oswald de Andrade. O Teatro Odclair Rodrigues, contudo, não teve condições de seguir existindo. As primeiras pesquisas desenvolvidas na Cinemateca do Museu Guido Viaro são sobre os filmes de Anníbal Rocha Requião e João Baptista Groff. Dois filmes produzidos na destacada oficina de cinema de Noilton Nunes em 1979 são sobre artistas: Carta à Fellini, uma carta ao diretor de cinema Federico Fellini, e Sensibilize-se, sobre vida e obra do pintor Guido Viaro. O roteiro para cinema de O Drama da Fazenda Fortaleza foi adaptado de um romance, do historiador David Carneiro, sobre quem Berenice Mandes também dirigiu um documentário biográfico. Além de Noilton Nunes, ministraram cursos na cidade Jean-Claude Bernadet, Ozualdo Candeias, José Rubens Siqueira, Cesar Charlone, José Joffily e Máximo Barro, Fernando Severo e Beto Carminatti.

Nas fotografias, muitas vezes as interlocutoras figuram como “a única” mulher. Com exceção do Dicionário de Cinema do Paraná (2005), em geral, não encontrei registros de suas experiências nas enciclopédias e livros de história do cinema nacional. Portanto, o universo cinematográfico de Curitiba, assim como tantos outros, foi evidentemente protagonizado pelos homens, que também produziram muito mais filmes, como é possível verificar no dicionário de Francisco Santos. Contudo, entendo que esta pesquisa pode iluminar alguns aspectos sobre como mulheres, apesar das desigualdades, por vezes ocuparam e inventaram espaços no circuito de cinema. Ainda, penso que contar em paralelo histórias de diferentes mulheres é um modo de evidenciar que, também entre elas, houve diferentes oportunidades, expectativas e percursos.

Mas, se havia poucas mulheres na realização de filmes, ao que parece, com exceção de Valêncio Xavier, a área de pesquisa e preservação da Cinemateca do

Museu Guido Viaro foi protagonizada por Solange Stecz, Elizabeth Karam, Clara Satiko e Celina Alvetti. Inclusive, seus trabalhos de investigação, em parceria com as iniciativas de Valêncio, foram marcantes para a construção do pioneirismo de João Baptista Groff e Anníbal Rocha Requião na história do cinema paranaense.

Mais do que tomar como ponto crucial a articulação das opressões, houve a constante vontade de reconhecer as formas de insistência pela qual essas mulheres ocuparam o circuito de cinema, ainda que as desigualdades não passem despercebidas. Para isso, para além do que indicam os documentos e os dicionários, foi indispensável escutar o que essas mulheres tinham a dizer, as teorias e as visões que elaboraram a respeito de suas próprias vidas e das suas experiências no cinema, o que implicou para mim em um exercício de escuta radical. Diante de tantas entrevistas, lembro também que os resultados que apresento estão atravessados pelas condições de acesso, por negociações, pelo que foi esquecido ou excluído na revisão das transcrições.

Portanto, construí nessas narrativas, com a colaboração das interlocutoras, muitas versões e sentidos para o cinema. Para Helmuth Jr., Elizabeth, Ingrid e Rosane Wagner, o cinema se mistura aos filmes domésticos, aos saberes fotográficos do pai Helmuth, às pinturas da mãe Edith e ao movimento superoitaista, em Curitiba e em outros estados. A produção dos Irmãos Wagner se deu de modo tão coletivo, que nem sempre pude identificar quem fez o quê em cada projeto. Para o grupo, os festivais de superoito foram oportunidades decisivas para exhibir seus filmes, que podiam assim circular para além das fronteiras de Curitiba e, por vezes, do Brasil. Com as premiações, amiúde em forma de equipamentos de filmagem e rolos de negativo, era possível viabilizar novos projetos e ganhar as páginas dos jornais.

Já Berenice Mendes e Lu Rufalco, ainda estudantes de Direito, começaram com o cineclube da universidade, em uma época em que havia tantos outros, espaços para eventuais discussões políticas, em tempos abafados pela ditadura. Na Cinemateca do Museu Guido Viaro encontraram condições para colocar as mãos na aparelhagem e fazer os primeiros curtas-metragens, que as levariam a muitos outros projetos de cinema. Por estas e outras experiências, é possível acessar alguns filmes projetados: Encouraçado Potemkin, Urubus e Papagaios, Como era gostoso meu francês, Parahyba Mulher Macho, A Hora da Estrela, Fernão Capelo Gaivota, dentre tantos outros. São pistas sobre as histórias, imagens e sons que estavam a circular, pela cidade e pelos imaginários. Na memória de Berenice, por exemplo, é sublinhada

a importância de assistir um filme falado em português, para ela, a primeira evidência de que era possível fazer cinema no Brasil. É também das práticas de exibição, que alguns cheiros se manifestam: o odor de gordura de pipoca do Cine Groff ou do pincel atômico usado para divulgar a programação de uma pequena sala em Urussanga.

A Cinemateca do Museu Guido Viaro foi um espaço central para esta pesquisa. Experiências relacionadas aos seus primeiros anos foram frequentemente lembradas de modo nostálgico. A Cinemateca concentrou atividades de pesquisa, crítica, exibição, preservação e produção. Além da reforma urbana que definiu um setor histórico para a cidade e um conjunto de iniciativas político culturais em curso, a instituição teve por antecedentes uma diversidade de práticas cinematográficas que já ocorriam na cidade desde os anos 1940. A Cinemateca também pode ser lida como um espaço ambivalente. Ao mesmo tempo que propiciou condições decisivas para que filmes fossem feitos, guardados, estudados e projetados, também se encontrava sob o regime das políticas culturais daquele momento, por vezes conservadoras e excludentes. Se por um lado, no circuito da cidade circulavam ideias críticas à ditadura, por outra parte, Jaime Lerner - prefeito de Curitiba por três mandatos e filiado ao partido político que deu sustentação à ditadura militar -, encomendou tantos outros filmes aos cineastas e publicitários da cidade, como forma de propagandear seus projetos. Interesses pessoais e políticos, aliás, atravessam a história não apenas da Cinemateca, mas do Museu da Imagem e do Som e outras instituições públicas, onde políticos, eventualmente, utilizaram filmes, prêmios e publicações para amparar seus projetos de poder. De todo modo, a Cinemateca do Museu Guido Viaro foi também espaço para usos plurais, e por vezes não previstos no projeto mais amplo do qual a instituição fazia parte.

Nos primeiros anos da Cinemateca, atuaram Solange Stecz e Elisabeth Karam, produzindo cinema para ler, com pesquisas sobre o cinema paranaense, além de filmes que fizeram em formatos variados. Vilma Nogueira e Clara Satiko foram professoras no projeto Criança e o Cinema de Animação, ensinando animação em superoito para estudantes de escolas municipais. Vilma participou ainda da produção de curtas-metragens e gerenciou por três anos outro cinema público importante para a cidade, o Cine Groff.

Na esteira das iniciativas de organização, a Associação Brasileira de Documentaristas do Paraná (ABD-PR), teve Berenice Mendes como presidenta da primeira gestão, com Dirce Thomaz na tesouraria. Dirce era atriz de teatro e tinha o

cinema como uma possibilidade de trabalho, o que só foi se consolidar na década de 2000. Sua passagem pelo circuito cultural da cidade foi breve, mas ficaram os afetos daquelas experiências, seria lembrada por Berenice e Lu anos depois, quando escalaram a amiga da associação para o elenco do filme *O Drama da Fazenda Fortaleza* que, por fim, nunca fora realizado. A história deste longa épico, aliás, evidencia o quanto o cinema também é feito de cenas que não puderam sair dos storyboards, promessas de cenários, elencos que atuaram apenas nos coquetéis de apresentação, filmes, enfim, que não fizemos, mas que podem dizer muito sobre práticas e políticas culturais no Brasil.

Nas experiências do filme *O Foguete Zé Carneiro*, embarcaram Gisele Mendes e Fernanda Morini. Gisele teria ali suas primeiras experiências com produção cultural. Já Fernanda iniciava um longo percurso de trabalho com imagens, e anos mais tarde, fundaria uma produtora com a parceira de trabalho Jussara Locatelli. São, aliás, três as produtoras fundadas e dirigidas por mulheres nessas histórias: a Documenta Produções Cinematográficas, de Berenice Mendes e Lu Rufalco; a Realiza Vídeo, de Jussara Locatelli e Fernanda Morini; e a Máquina Produções Cinematográficas, de Heloisa Passos e Tina Hardy. Heloisa e Tina não são apenas parceiras de trabalho, mas também companheiras afetivas, e Berenice e Lu também tiveram uma história de amor.

A experiência de Josina Melo aponta para a chegada do vídeo, as novas formas de produzir e consumir imagens, que não seriam exclusividade dela. Heloisa Passos, Fernanda Morini e Jussara Locatelli também passaram, pouco a pouco, a serem referidas nos jornais como videomakers, e mesmo Valêncio Xavier declarou, era a televisão “a grande cinemateca”, confundindo as fronteiras entre os diferentes suportes. No entanto, esta coexistência nunca foi apaziguada e, tanto nos documentos, quanto nas narrativas biográficas, o status da produção podia variar, a depender do suporte, duração, gênero e contexto de circulação. Entre o vídeo, o superoito e as películas em 16 ou 35 mm, esta última era a mais prestigiosa e “profissional”. Os curtas, aliás, foram formatos considerados muitas vezes, práticas de aprendizado e experimentação, parte do caminho para produções maiores, os longas-metragens, para quem sabe um dia, ser cineasta. Naquele momento, eram principalmente as oficinas e curtas-metragens os espaços formativos de cinema em Curitiba, um modo de aprender fazendo, como me foi relatado com frequência.

A Loira Fantasma - o curta de Fernanda Morini e Jussara Locatelli, inspirado em uma lenda urbana da cidade - seria uma das muitas oportunidades de trabalho que Heloisa Passos encontrou em 1989, um ano que foi para ela, uma cachoeira. Trabalhou também em outro filme contemplado no mesmo edital, Os Desertos Dias, de Fernando Severo. Junto com as experiências que vinha tendo no Museu da Imagem e do Som, estes trabalhos permitiram que Heloisa Passos acessasse o circuito de cinema de Curitiba, e mais tarde, de São Paulo.

Os filmes, para existir, precisavam ser vistos. Os festivais e mostras se constituíam como espaços de encontro, mas também importantes instâncias de legitimação. Em Curitiba, o festival de superoito da Escola Técnica Federal do Paraná foi uma das mais importantes iniciativas voltadas para a bitola superoito, com a participação de produções de todo o país. Mas, o evento também esteve investido de fins didáticos, pedagógicos e políticos, culminando nos conflitos da última edição, que expuseram expectativas muito diferentes entre organizadores, participantes do júri e filmes inscritos.

Pelos festivais é também possível reconhecer algumas das condições materiais e institucionais que configuram as iniciativas de produção, exibição e competição. Regulamentos, categorias, composições de júri e premiações são aspectos que também atuam no circuito de cinema, mediando escolhas narrativas e estéticas, possibilidades e interdições. Eventos como Festival de Gramado, Festival de Brasília e Jornadas da Bahia foram espaços importantes de circulação, e os filmes selecionados ou premiados frequentemente ganharam destaque nos jornais, apontando que o "cinema paranaense" pudesse, talvez, ser "brasileiro". Aliás, estes são temas não elaborados nesta tese. Afinal, que ideia de cinema "paranaense" ou cinema "brasileiro" circulava pelos jornais, dicionários, entrevistas, e também nos livros de história do cinema? Como pensar as linhas de tensão entre o território e o cinema do/no/a partir do país?

Por fim, os filmes dessas mulheres circularam por Curitiba, pelo Brasil e, eventualmente, pelo mundo. Dinah Pinheiro participou da organização de uma mostra de filmes de mulheres em 1981, com muitos filmes das interlocutoras da pesquisa na programação. Ainda que a mostra A Mulher no Cinema Brasileiro tenha sido esquecida pelas interlocutoras, é uma iniciativa que considero necessária à visibilidade de filmes e realizadoras, muitas vezes ausentes em festivais e acervos. Os rastros que esses eventos deixaram nos jornais foram também necessários para

que eu encontrasse muitas pessoas que constituem a rede de interlocutoras, além de permitir imaginar outros filmes e outros usos dos espaços do circuito de cinema, que eventualmente escaparam da atmosfera conservadora daqueles tempos.

Ao construir as fichas filmográficas, disponíveis nos apêndices, fica evidente não apenas a dimensão coletiva e institucional do fazer cinematográfico, uma rede ampla de pessoas, espaços, políticas, técnicas, táticas e estratégias para fazer filmes, e certamente esses aspectos não foram esgotados nesta investigação. Para além do que revelam os créditos finais, há também gestos e acordos, que eventualmente se manifestam nas narrativas biográficas e revelam a dimensão política das condições de produção. Por exemplo, entregar o troféu do filme premiado ao secretário da cultura da cidade.

O caráter oneroso das técnicas e das materialidades cinematográficas sempre foi um fator complicador de acesso ao cinema. E as produções televisivas, campanhas políticas, cinejornais e propagandas foram tipos de produção audiovisual com orçamentos mais robustos e onde, muitas vezes, as interlocutoras da pesquisa encontraram condições para se manter no circuito, enquanto fazer filmes de cinema não oferecia qualquer segurança financeira. Uma dinâmica que torna compreensível a fala de Berenice Mendes sobre a necessidade da “cadeia completa” para fazer do cinema uma prática viável. Esta questão também evidencia a importância que sempre tiveram as políticas públicas culturais e as organizações de trabalho. São recorrentes histórias de filmes que só foram realizados pela existência da Fundação Cultural de Curitiba, da Cinemateca do Museu Guido Viaro, da Embrafilme, da Lei Sarney, e de editais de fomento, ainda que com suas contradições e arbitrariedades. Em 1989, o ano da cachoeira de Heloisa Passos, também seria a véspera de um furacão no cinema brasileiro, com a extinção da Embrafilme pelo governo Collor, que afetou produções audiovisuais no Brasil inteiro.

Valêncio Xavier, fundador da Cinemateca, parece ter sido uma pessoa que soube transitar entre espaços públicos e privados, negociando reivindicações materiais e estabelecendo parcerias, com trânsito entre órgãos municipais, emissoras de televisão, agências de publicidade, estúdios de gravação, centros de pesquisa e instituições culturais. Valêncio tem sua importância sublinhada em muitas das narrativas biográficas, foi frequentemente descrito pela sua capacidade mobilizadora e criadora, conduzindo muitos projetos nos quais atuaram as interlocutoras da investigação. Para além da figura de mentor que volta e meia é evocada, penso que

essas mulheres tornaram esses projetos possíveis e trilharam caminhos próprios, a partir das relações de trabalho e afeto que travaram com Valêncio e tantas outras pessoas.

Francisco Santos e Aramis Millarch foram cronistas do circuito de cinema da cidade, incluíram nas suas narrativas filmes e experiências vividas pelas interlocutoras, com entrevistas e histórias que me permitiram acessar lugares e depoimentos, fragmentos do passado dessas jovens mulheres que desejavam fazer cinema. A articulação das experiências narradas com as informações e histórias contadas pelos jornais foi uma operação crucial para o resultado desta pesquisa. Acessei acervos públicos, privados e pessoais, consultando notícias, artigos, reportagens, notas, fotografias, cartas, cartazes. Uma variedade de documentos que constitui o arquivo híbrido dessa investigação. Por outro lado, ao me deparar com essa variedade de materiais, também pude reconhecer que nem todos documentos são institucionalizados, há interesses e políticas que circunscrevem os processos de constituição dos arquivos.

Contudo, e como era de se esperar, ficam muitos documentos de fora da pesquisa e muitas possibilidades de novos recortes e articulações. Destaco, por exemplo, o Arquivo Geral da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, que não funciona propriamente como um acervo organizado e preparado para consultas, mas que comporta um volume considerável de materiais referentes aos festivais de superoito que ocorreram na instituição entre 1975 e 1979. São cartazes, convites, regulamentos, termos de liberação da censura e fichas de inscrição. Os acervos pessoais também contam com dezenas de fotografias, filmes, roteiros, storyboards e recortes de revistas e jornais, com amplas possibilidades de investigação.

Ficam, como anunciei desde o princípio, muitas pontas soltas e pontos cegos neste trabalho. O vocabulário da pesquisa é também feito de palavras como pistas, indícios e fragmentos. A leitura e interpretação dos documentos e as possibilidades de investigação nos acervos consultados certamente não foi esgotada, com espaço para a análise dos filmes, esses aos quais eu me propus a olhar pelo avesso. Ficam também vazios sobre os equipamentos e as técnicas disponíveis, com seus usos e detalhes. Embora eu tenha buscado caracterizar as materialidades imbricadas nas práticas, estas foram insuficientemente trabalhadas, indício também da minha limitada familiaridade com esses artefatos e processos. Há muitas outras pessoas e práticas no circuito de cinema de Curitiba que poderiam ser investigadas, e o Dicionário de

Cinema do Paraná é uma coleção de muitas pistas interessantes. O arquivo da Documenta Produções Cinematográficas chama atenção pelo volume de roteiros, materiais promocionais, anotações, esboços, recortes de jornais e fotografias. Estes e outros materiais, que não estão sob guarda pública, têm acesso restrito e futuro incerto.

Para reconhecer as experiências das interlocutoras desta investigação foi preciso então deslocar o modo de pesquisar cinema e suas histórias. Aqui, o deslocamento se dá pela compreensão do cinema como um circuito de práticas, saberes e sociabilidades, no qual mulheres ocuparam com frequência funções de menor prestígio, mas estiveram presentes, trabalhando e criando condições para que imagens fossem recuperadas, imaginadas, pensadas, produzidas e projetadas, e para que saberes e técnicas também circulassem. No circuito de cinema, além da Cinemateca, encontrei lugares como o Museu da Imagem e do Som, a Biblioteca Pública do Paraná, a Escola Técnica Federal do Paraná, o Cine Groff, o Teatro Guaíra, o Instituto Goethe, a Aliança Francesa, o Clube Curitibano, a DiskTape, as lojas Colorama, o Fotoclube do Paraná, o clube de superoito Profilms, o cineclube do Centro Acadêmico Hugo Simas, as aulas de animação na Creche Vila Camargo. Minha intenção ao justapor todos esses espaços e práticas foi, de algum modo, tensionar as hierarquias que existem entre elas. A noção de circuito, afinal, nos aponta para uma cidade mais híbrida e com usos mais variados do que supõe os projetos políticos ou os mapas turísticos.

Mais recentemente, em 2016, diante da insistente invisibilidade de mulheres do departamento de fotografia audiovisual, Heloisa Passos foi uma das idealizadoras do Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil (DAFB), um grupo que promove o trabalho de diretoras e técnicas de fotografia, com encontros, conferências e oficinas. Uma das conferências que serviu como fonte para esta pesquisa foi justamente organizada pelo DAFB e nela Heloisa Passos rememora emocionada, "quando eu comecei eu não encontrei um coletivo. A gente era feminista sempre, mas era uma batalha muito individual". Da década de 1990 em diante muita coisa mudaria, mas o cinema e tantos outros campos da vida social, ainda são constituídos por profundos abismos e desigualdades.

Esta investigação é uma colaboração ao amplo contexto de pesquisas sobre mulheres no cinema brasileiro que vem sendo produzidas nos últimos anos<sup>880</sup>, e que possibilitam pensar a construção do protagonismo de mulheres nas práticas culturais, reivindicações que interpreto como parte de um projeto político, acadêmico e feminista. Sobretudo, esta tese foi construída a partir da esperança de que, ao imaginar o que fizeram mulheres no passado, também seja possível construir outros futuros. Por fim, fica a vontade de dizer, "funciona como um filme, fala de cinema e de todas as nossas coisas"<sup>881</sup>.

---

<sup>880</sup> HOLANDA e TEDESCO (2017); HOLANDA (2019); LUSVARGHI e SILVA (2019); PESSOA (2002); PIZOQUERO (2006); TAVARES (2011, 2014).

<sup>881</sup> JORNAL DO BRASIL (16/08/1980).

## REFERÊNCIAS

- ABREU, José dos Santos de. **Operação Pequeno Príncipe**. A ação da polícia política no combate à doutrinação comunista nas pré-escolas Oficina e Oca (Curitiba, 1978). 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- ALBERTI, Verena. Palestra proferida: **Indivíduo e biografia na história oral**. III Encontro Clio-Psyché - Historiografia, Psicologia, Subjetividades - Paradigmas. Texto disponível no Portal do CPDOC. 2000. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000.
- ALBERTI, Verena. Narrativas na história oral. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. **Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa**. João Pessoa: ANPUH, 2003.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 2ª Ed. São Paulo: FGV, 2004.
- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla B. (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.
- ALMEIDA, T.V.; FIGUEREDO, H.G. As novas tecnologias da comunicação e as instituições de arte contemporânea: o Videobrasil como estudo de caso. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 2, p. 55-71, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4091>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4091>
- ALVETTI, Celina. Cinema do Paraná – Elementos para uma história. Covilhã, Portugal: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior, 2005.
- ARMENTANO, Andrea; TORRE, Sofia. A mulher, o Cinema e a América Latina. In: ARMENTANO, Andrea; BARRENHA, Natalia Christofolletti; TORRE, Sofia (orgs.). **Catálogo da Mostra de Cinema Mulheres em Cena**. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.
- BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. PINSKY, Carla B. (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BARNES, John A. **Redes sociais e processo político**. In: FELDMAN-BIANCO, Bela. A antropologia das sociedades contemporâneas. São Paulo: Global, 1987.
- BECKER, Howard. **Truques da Escrita: para começar e terminar teses, livros e artigos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- BERGMANN FILHO, Juarez. **Artífices, artifícios e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira**. 2016. 257 f. Tese (Doutorado em

Design). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

BLANK, Thais Continentino. **Da tomada à retomada:** origem e migração do cinema doméstico brasileiro. 2015. 208 f. Tese (Doutorado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas/ Histoire de L'Art) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil/ Histoire Culturelle et Sociale de L'Art, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, França, 2015.

BONIFÁCIO, Bruna Carmona. **Experiências de mulheres no design de superfície:** narrativas sobre trabalho e trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim. 2019. 197 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla B. (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOTTMANN, Denise. **Super-8 paranaense:** elementos para uma história. História: Questões & Debates, jun., p. 27-53, 1982.

CARVALHO, Luciane. **A programação da cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)**. 2018. 116 p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes do Fazer. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1998.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Narrativas sobre o processo de modernizar-se:** uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. 2008. 305 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B. (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2015.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. 4ªed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 127-153.

EDGERTON, David. De la innovación al uso: diez tesis ecléticas sobre la historiografía de las técnicas. **Quaderns d'història de l'enginyeria**. vol. VI, 2004, p. 1-23.

FABRIS, Yasmin. **Puras Misturas:** as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e

Sociedade) – Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba 2017.

FARIA, Henrique. **A Animada Trajetória dos Irmãos Wagner**. 2003. 54 p. Monografia (Especialização em Comunicação Audiovisual) - Curso de Especialização em Comunicação Audiovisual, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ética, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira**. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

FOSTER, Lila Silva. Rastros do experimental: Cinema Amador e Experimentação no Foto Cine Clube Bandeirante. In: MORETTIN, Eduardo (org.). **Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. Letras em latas, conversas de palavra solta nas ruas de Barcelona. **Fotocronografias**, v. 05, p. 03, 2019.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Helena Solberg: uma cineasta brasileira em uma emissora de televisão norteamericana. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v. 47, p. 233-250, 2020a.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Sonia Andrade e Letícia Parente, duas videoartistas brasileiras em uma exposição de arte feminista de vanguarda dos anos 1970. **MODOS**, v. 4, p. 1, 2020b.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Mulheres na Cinemateca do Museu Guido Viaro. **Rebeca**, v. 9, p. 98-113, 2020c.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. Berenice e Lu em arquivos de cinema. **Fotocronografias**, v. 06, p. 1, 2020a.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. Plaza de los Eucaliptus, número 14. **Fotocronografias**, v. 06, p. 34, 2020b.

FUNCK, Susana Bornéo. Linguagens e narrativas. In: FUNCK, Susana Bornéo; MINELLA, Luzinete Simões; ASSIS, Gláucia de Oliveira;; (organizadoras). Linguagens e narrativas – desafios feministas. Tubarão/ SC: Editora Copiart, 2014.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GUIDO Viaro. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9385/guido-viaro>>. Acesso em: 17 de Dez. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, 2017.

HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

JÚNIOR, Fausto Douglas Correa. **Cinematecas e cineclubes: Cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)**. 2007. 227 p. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências e Letras – Câmpus de Assis. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

JÚNIOR, Rubens Machado; CAMPOS, Marina da Costa. Protagonismos experimentais femininos no surto superoitoista dos anos 1970. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Mariana Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, 2017.

KUBOTA, Marília Aiko. **As narrativas “japonesas” de Valêncio Xavier: O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi**. 2012. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

LAPERRIÈRE, Anne. A teoria enraizada (groundedtheory): procedimento analítico e comparação com outras abordagens similares. In: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel-H.; LAPERRIÈRE, Anne; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro. **A Pesquisa Qualitativa**. Enfoques epistemológicos e metodológicos. 4ª. Edição, Petrópolis: Editora Vozes, 2014a. (Coleção Sociologia). pp. 353-385.

LAPERRIÈRE, Anne. Os critérios de cientificidade dos métodos qualitativos. In: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel-H.; LAPERRIÈRE, Anne; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro. **A Pesquisa Qualitativa. Enfoques epistemológicos e metodológicos**. 4ª. Edição, Petrópolis: Editora Vozes, 2014b. (Coleção Sociologia). pp. 386-435.

LUCAS, Gonzalo de. Iluminar la visión. In: LUCAS, Gonzalo de (ed). **Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica**. Barcelona: Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona, 2018.

LUCAS, Gonzalo de. **Tocar las imágenes**. Barcelona: Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona, 2015.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres atrás das câmeras**. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

LYRA, Ciro Corrêa. **Espirais do tempo**. Bens tombados do Paraná. Governo do Estado do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura: Curitiba, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 173-205, nov. 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O circuito: proposta de delimitação da categoria. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 15, 2014.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. **Sob o risco do gênero**: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. 2015. 285 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. 5a ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema, circuitos e espaços formativos**: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978). 2018. 224 p. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2018.

MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

MORETTIN, Eduardo et al (org.). **Cinema e história**: circularidades, arquivos e experiência estética. Porto Alegre: Sulina, 2017.

MÜLLER, C. **Memórias luso-brasileiras sobre o consumo e a circulação de roupas brancas femininas (1900-1920)**. 2021. 310 f. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NÚÑEZ, Fabián. Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 45, p. 143-158, 2018.

OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Márcio de. A trajetória do discurso ambiental em Curitiba (1960-2000). **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 16, p. 97-106, junho 2001.

ORTIZ, José Mário; AUTRAN, Arthur. O Cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova História Cinema Brasileiro** - volume II. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

PADILHA, Ana Caroline de Bassi. **Alinhavando memórias**: domesticidades e pedagogias de gênero no curso de Corte e Costura da Escola Técnica de Curitiba

(anos 1940 a 1960). 2019. 288 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

PEDRO, Joana Maria. **Corpo, prazer e trabalho**. In: PINKSY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Antologia (vol. 2). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2019.

PEREIRA, Raul Kennedy Gondim. **Clube De Cinema de Fortaleza**: sociabilidade intelectual e cultura cinematográfica na cidade de Fortaleza (1948-1963). 2017. 194f. - Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

PEREIRA, Rodrigo Mateus. **Histórias da luteria de guitarras elétricas**: memória e trabalho nos anos 1960 em São Paulo. 2019. 252 f. – Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

PETERLINI, Claudia Regina. **A (re)construção de um lugar**: planejamento e apropriação do espaço no setor histórico de Curitiba. 2012. 209 p. – Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2017.

PESSOA, Ana. **Carmen Santos**: o cinema dos anos 20. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. **Roteiro Uma Bicicleta, Minha Mãe e Dois Cinemas e Breve história dos cinemas de rua de Curitiba**. 2010. 90 p. Dissertação (Mestre em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

PINSKY, Carla B. (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2015.

PINKSY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.

PIRES, Álvaro P. Sobre algumas questões epistemológicas de uma metodologia geral para as ciências sociais. In: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel-H.; LAPERRIÈRE, Anne; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro. **A**

**Pesquisa Qualitativa.** Enfoques epistemológicos e metodológicos. 4ª. Edição, Petrópolis: Editora Vozes, 2014. (Coleção Sociologia). pp. 43-94.

PIZOQUERO, Lucilene Margarete. **Cinema e gênero:** a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979). 2006. 166 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se.** Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (organizadores). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Editora Senac, 2000.

RAMOS, Guiomar; MURARI, Lucas. Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

REED, Paula. **50 ícones que inspiraram a moda: 1970.** São Paulo: Publifolha, 2013.

ROCHA, Flávio Rogerio. **Super Festivais do GRIFE:** produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983). 2015. 275 p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, 2015.

ROCIO, Celina do; KANO, Clara Satiko. Pátria redimida: um filme revolucionário. In: ROCIO, Celina do; KANO, Clara Satiko et al. **Cinema Brasileiro: 8 estudos.** Rio de Janeiro: MEC/ Funarte/Embrafilme, 1980.

RODRIGUES, Geverson Bispo. **Mostras de Cinema Super-8 na Escola Técnica Federal do Paraná no final da década de 70: um resgate histórico.** 2010. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Comunicação Institucional) – Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

RUPP, Isadora Raquel. **Amor na Era Collor:** O cinema paranaense da Geração 1980. Edição da Autora, 2007.

SARMET, Érica; TEDESCO, Mariana Cavalcanti. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural:** Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

SANTOS, Francisco Alves. Cinema no Paraná: nova geração. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 112, jun. 1996.

SANTOS, Francisco Alves. Paraná, anos noventa. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 27, n. 125, abr. 2001.

SANTOS, Francisco Alves dos. **Dicionário de cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005. 261 p.

SCHETTINO, Paulo B. C. **Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

SCHVARZMAN, Sheila. **Mauro Alice** - Um Operário do Filme (Coleção Aplauso). São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SCHVARZMAN, Sheila. Escrever a História do Cinema Brasileiro no Século XX1: Desconstruir a História no Singular E Escrever a História no Plural. **Rumores**. Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídia (USP), v. 11, p. 132-150, 2017a.

SCHVARZMAN, Sheila. Gilda Bojunga: caminhos e percalços de uma afirmação. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017b.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba lernista (1971-1983)**. 2016. 488 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Dossiê Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: USP, 2018.

SOIHET, Rachel. Discutindo biografia e história das mulheres. In: In: FUNCK, Susana Bornéo; MINELLA, Luzinete Simões; ASSIS, Gláucia de Oliveira;; (organizadoras). **Linguagens e narrativas – desafios feministas**. Tubarão/ SC: Editora Copiart, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. 310 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

STECZ, Solange; KARAM, Elizabeth. Com Annibal Requião, nasce o cinema no Paraná. In: ROCIO, Celina do; KANO, Clara Satiko et al. **Cinema Brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte/Embrafilme, 1980.

STECZ, Solange Straube. **Cinema e educação: produção de democratização do audiovisual com crianças e adolescentes em Curitiba**. 2015. 255 p. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

TAVARES, Hugo Moura. Cinemateca de Curitiba: 30 anos. **Boletim Casa Romário Martins**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n.128, p. 1-121, 2005.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. **Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira**. 2011. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de

Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. **Helena Solberg** – do cinema novo ao documentário contemporâneo. São Paulo: É Tudo Verdade, 2014.

TAVARES, Mariana Ribeiro. Helena Solberg: Militância Feminista e Política nas Américas. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.

TEIXEIRA, Selma Suely (org.). **Jornalismo Cultural: um resgate**. Curitiba: Gramofone, 2007.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Louvre, o rei das sedas: consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba, 1935 - 1945**. 2019. 350 f. Tese. (Doutorado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. 2013. 397 p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**. Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.

WAGNER, Helmuth. **Sete Quedas - Fotografias de Helmuth Wagner**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Television: Technology and Cultural Form**. USA: Routledge, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: Tecnologia e forma cultural**. Belo Horizonte: Editora PUCMinas; São Paulo: Boitempo, 2016.

XAVIER, Aline Souza. **Em poder(a) das câmeras: representação e discurso através das lentes de cineastas negras**. 2019. 117f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2019.

### **Outras referências**

IPPUC. Plano Diretor de Curitiba 1966. Processo no 91/1966; CURITIBA. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei no 72/1966, de 30 de julho de 1966.

XCÊNTRIC (2020a). Los hermanos Wagner.  
<http://xcentric.cccb.org/es/participantes/fitxa/los-hermanos-wagner/234287>

XCÊNTRIC (2020b). Los hermanos Wagner, Brasil en películas animadas.  
Disponível em: <http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/los-hermanos-wagner-brasil-en-peliculas-animadas/234297>

## **Entrevistas**

LERNER, Jaime. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França, 22 mar. 2019.

LOCATELLI, Jussara. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França, 24 jan. 2019.

MELO, Josina. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França, 06 dez. 2018.

MENDES, Berenice; MENDES, Gisele. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França. Curitiba, 13 maio 2019.

MENDES, Berenice; RUFALCO, Maria de Lourdes. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França. Curitiba, 17 out. 2018.

MORINI, Fernanda. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França. Curitiba, 26 abr. 2019.

NOGUEIRA, Vilma. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França. Curitiba, 28 set. 2018.

PINHEIRO, Dinah Ribas. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França. Curitiba, 01 mar. 2019.

SANTOS, Francisco Alves. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França, 17 jan. 2019.

STECZ, Solange Straube. Entrevistas concedidas a Ana Claudia Camila Veiga de França. Curitiba, 07 ago. 2018; 08 ago. 2018.

ZILAH, Heloísa. Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França, 09 nov. 2018.

WAGNER, Elisabeth; WAGNER, Ingrid; WAGNER, Rosane; WAGNER, Muti. Entrevistas concedidas a Ana Claudia Camila Veiga de França. Curitiba, 19 maio 2018; 16 out. 2018.

**Master Class**

PASSOS, Heloísa. Master Class concedida por Heloísa Passos, no Teatro SESI São José dos Pinhais. São José dos Pinhais, 05 dez. 2019.

**Acervos consultados**

Acervos Pessoais de Dirce Thomaz, Elisabeth Karam, Fernando Severo, Heloisa Passos, Josina Melo, Solange Stecz e Vilma Nogueira.

Acervo Folha e Acervo O Globo, acervos privados e digitais.

Aramis Millarch Tabloide Digital, acervo digital.

Biblioteca Pública do Paraná, acervo público, Curitiba-PR.

Casa da Memória, acervo público, Curitiba-PR.

Cinemateca de Curitiba, acervo público, Curitiba-PR.

Documenta Produções Cinematográficas, acervo privado, Curitiba-PR.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, acervo digital.

Irmãos Wagner Produções Cinematográficas, acervo privado, Curitiba-PR.

Maquina Filmes Produções Cinematográficas, acervo privado, Curitiba-PR.

Museu Paranaense, acervo digital.

Realiza Vídeos, acervo privado, Curitiba-PR.

## APÊNDICE A - Quadros metodológicos

Resumo das estratégias para Revisão Bibliográfica, Pesquisa Documental e Entrevistas.

ETAPA/OBJETIVO	COLETA DE DADOS	SISTEMATIZAÇÃO	ESTRATÉGIAS DE ANÁLISE	FUNDAMENTAÇÃO
<b>REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</b> Leitura, análise e interpretação dos temas de pesquisa. Delineamento do objeto de pesquisa.	Bibliotecas Bases de dados Portal de Periódicos Bibliotecas de Teses e Dissertações Revistas científicas e Anais de evento	Anotações Diários de leitura Fichamentos	Revisão de Literatura Codificação temática	Referencial teórico sobre mulheres no cinema, história das mulheres, circuito cultural, história do cinema e temas subjacentes.
<b>PESQUISA DOCUMENTAL</b> Reconhecer e documentar em jornais, revistas e documentos a presença de mulheres no cinema, dentro do recorte estabelecido.	Coleta em Acervos Notas e diários de campo Registro fotográfico Escaneamento	Indexação Planilhas Fichas técnicas	Descrição e contextualização dos dados coletados Codificação temática	BACELLAR (2005) DE LUCA (2005) MILLS (2009) PINKSY (2005) SIMIONI e ELEUTÉRIO (2018)
<b>ENTREVISTAS</b> Acessar pelas narrativas, informações e histórias sobre temas da pesquisa.	Roteiro de Entrevista Registro fotográfico Registro de entrevista Notas e diários de campo	Transcrição Termo de autorização	Protocolo de análise narrativa Ficha de Perfil Codificação temática	ALBERTI (2003, 2004, 2005) FERREIRA e AMADO (2006) GIBBS (2009) MEIHY (2005) BORGES (2008)

Fonte: Autoria própria, adaptado de Müller (2019).

Resumo das estratégias para Sistematização, Análise de Dados e Documento Final.

ETAPA/ OBJETIVO	TÉCNICAS E FERRAMENTAS	ESTRATÉGIAS DE ANÁLISE
<b>SISTEMATIZAÇÃO</b> Organizar os dados coletados; facilitar a localização de informações e etapa de análise.	Fichamentos Notas e diários de campo Registros fotográficos Transcrições Fichas, protocolos e planilhas	Codificação temática Descrição, qualificação e contextualização dos dados coletados
<b>ANÁLISE</b> Avaliar e interpretar as informações obtidas durante o processo de pesquisa; responder a pergunta e objetivos da pesquisa a partir dos dados coletados.	Fichamentos Notas e diários de campo Registros fotográficos Transcrições Fichas, protocolos e planilhas	Codificação temática Descrição, qualificação e contextualização dos dados coletados
<b>DOCUMENTO FINAL</b> Apresentar os resultados da pesquisa, a partir da pesquisa teórica e de campo, relacionando introdução, capítulos e considerações finais, retomando objetivos estabelecidos, lacunas e desdobramentos.	Fichamentos Notas e diários de campo Registros fotográficos Transcrições Fichas, protocolos e planilhas	Redação da análise Redação e revisão do documento final

Fonte: Autoria própria, adaptado de Müller (2019).

## APÊNDICE B - Interlocutores e interlocutoras

NOME COMPLETO	APELIDO	DATA e LOCAL de NASCIMENTO	RELAÇÃO COM A PESQUISA
Berenice Mendes	<b>Bere</b>	26/09/1959, Curitiba/PR	Participou de iniciativas cineclubistas na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e em 1979 fez seu primeiro curso de cinema na Cinemateca do Museu Guido Viaro. Junto com Lu Rufalco e Fernanda Morini foi sócia da produtora <i>Documenta Produções Cinematográficas</i> . Diretora de filmes como “Como Sempre” (1980), “Comunidades Rurbanas” (1982), “O Foguete Zé Carneiro” (1984), “A Classe Roceira” (1985) e “Londrina” (1985). Participou das produções “Sensibilize-se” (1979), “Carta à Fellini” (1979) e “Atenção Realidade” (1979).
Dinah Ribas Pinheiro	<b>Dinah</b>	13/07/1945, Rio de Janeiro/ RJ	Jornalista cultural, organizou, junto com Francisco Santos, uma mostra de filmes realizados por mulheres, em 1981, na Cinemateca do Museu Guido Viaro.
Dirce Thomaz	<b>Dirce</b>	02/08/1952, Santa Mariana / PR	Atriz. Em 1979 foi tesoureira da <i>Associação Brasileira de Documentaristas - ABD</i> . Fez parte do elenco escalado para o filme “O Drama da Fazenda Fortaleza”, que seria dirigido por Berenice Mendes, mas não chegou à etapa de filmagem.
Elisabeth Karam	<b>Beth</b>	06/02/1955, Arroio trinta/ SC	Fez diversos cursos na <i>Cinemateca do Museu Guido Viaro</i> . Em 1978 realizou o curta em superoito “Até Quando?”. Junto com Solange Stecz, foi premiada em um concurso de Monografias da Embrafilme, que resultou no livro <i>Cinema Brasileiro - 8 Estudos</i> , publicado em 1980.
Elizabeth Elze Wagner	<b>Elizabeth</b>	<i>Não informado</i> , Curitiba/PR	Integrante do quarteto <i>Irmãos Wagner</i> , que produziu animações e filmes em Super-8, 16mm e 35mm, entre 1977 e 1992.
Fernanda Morini Ferreira	<b>Fernanda</b>	10/01/1959, Piraju/SP	Sócia da produtora de vídeos “Realiza Vídeos”. Dirigiu o curta “A Loira Fantasma” (1991). Junto com Lu Rufalco e Berenice Mendes foi sócia da produtora <i>Documenta Produções Cinematográficas</i> . Participou de filmes como “O Foguete Zé Carneiro” (1984), “A Classe Roceira” (1985), “Virando a página” (1987) e “Memória de David” (1988).
Luis Fernando Severo	<b>Fernando</b>	09/12/1957, Caçador/ SC	Participou do Cineclube Profilms, de iniciativas cineclubistas e de projetos de cinema relacionados à Cinemateca do Museu Guido Viaro e Museu da Imagem e do Som do Paraná. Faz parte da <i>Geração Cinemateca</i> . Dirigiu filmes como “Os Desertos Dias” (1991).
Francisco Alves dos Santos	<b>Chico</b>	28/01/1946, Salinas/MG	Participou da fundação da Cinemateca do Museu Guido Viaro em 1975, organizou mostras de cinema e foi gestor da instituição entre 1983 e 1990. Em jornais e revistas escreveu críticas e artigos sobre a produção cinematográfica de Curitiba. É autor do “Dicionário de Cinema do Paraná” (2005).
Gisele Mendes de Paula	<b>Gisele</b>	01/07/1962, Curitiba/PR	Participou de cursos da Cinemateca do Museu Guido Viaro e da realização de filmes como “A rua da minha janela” (1982), “O Foguete Zé Carneiro” (1984) e “A Classe Roceira” (1985). Irmã de Berenice Mendes.

<b>NOME COMPLETO</b>	<b>APELIDO</b>	<b>DATA e LOCAL de NASCIMENTO</b>	<b>RELAÇÃO COM A PESQUISA</b>
Heloisa Azevedo Passos	<b>Helo</b>	06/05/1967, Curitiba/PR	Empresária, fotógrafa e cineasta na produtora de cinema e vídeo "Maquina Filmes". Fez cursos no Museu da Imagem e do Som do Paraná e participou de filmes como "Tangência" (1988), "M. Bakun" (1989), "Não sei quando volto" (1989), "Os Desertos Dias" (1991) e "A Loira Fantasma" (1991).
Helmuth Wagner Jr.	<b>Muti</b>	<i>Não informado</i> , Curitiba/PR	Integrante do quarteto <i>Irmãos Wagner</i> , que produziu animações e filmes em Super-8, 16mm e 35mm, entre 1977 e 1992.
Ingrid Marie Wagner	<b>Ingrid</b>	<i>Não informado</i> , Curitiba/PR	Integrante do quarteto <i>Irmãos Wagner</i> , que produziu animações e filmes em Super-8, 16mm e 35mm, entre 1977 e 1992.
Jaime Lerner	<b>Lerner</b>	17/21/1937, Curitiba/PR	Ex-prefeito de Curitiba, encomendou a animação "A Cidade dos Executivos" (1978) aos Irmãos Wagner para exibir em um curso que ministrou na Universidade de Berkeley, na Califórnia. Também esteve envolvido na produção "Carta à Fellini" (1979), com direção de Valêncio Xavier.
Josina Augusta de Oliveira Melo	<b>Josina</b>	09/06/1957, Uberaba/MG	Fez parte da "Geração Cinemateca", trabalhou filmando eventos em vídeo e organizou cursos sobre técnicas de filmagem em vídeo, ministrados por Fernando Severo e Beto Carminatti. Em 2005 dirigiu o documentário "Helena de Curitiba", sobre a poeta Helena Kolody.
Jussara Locatelli	<b>Jussara</b>	04/05/1961, Curitiba/PR	Sócia da produtora de vídeos "Realiza Vídeos". Montadora e editora, trabalhou em filmes como "Virando a página" (1987), "Memória de David" (1988), "A Loira Fantasma" (1991) e "Pão Negro – um episódio da colônia Cecília" (1993).
Maria de Lourdes Rufalco	<b>Lu Rufalco</b>	30/09/1958, Piraju/SP	Participou de iniciativas cineclubistas na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e em 1979 fez seu primeiro curso de cinema na Cinemateca do Museu Guido Viaro. Junto com Berenice Mendes e Fernanda Morini foi sócia da produtora <i>Documenta Produções Cinematográficas</i> . Produtora de filmes como "Como Sempre" (1980), "Comunidades Rurbanas" (1982), "O Foguete Zé Carneiro" (1984), "A Classe Roceira" (1985) e "Londrina" (1985). Participou das produções "Sensibilize-se" (1979), "Carta à Fellini" (1979) e "Atenção Realidade" (1979).
Rosane Edith Wagner	<b>Rosane</b>	<i>Não informado</i> , Curitiba/PR	Integrante do quarteto <i>Irmãos Wagner</i> , que produziu animações e filmes em Super-8, 16mm e 35mm, entre 1977 e 1992.
Solange Straube Stecz	<b>Solange</b>	02/09/1954, Curitiba/PR	Foi estagiária na Cinemateca do Museu Guido Viaro e na instituição trabalhou também com pesquisa e preservação cinematográfica. Teve uma produtora de filmes sociais na década de 1970/1980, a Vídeo & Memória. Junto com Elisabeth Karam, foi premiada em um concurso de Monografias da Embrafilme, que resultou no livro <i>Cinema Brasileiro - 8 Estudos</i> , publicado em 1980.
Vilma de Fátima Nogueira (Vilma Cabral)	<b>Vilma</b>	05/04/1957, Curitiba/PR	Participou de filmes e cursos na Cinemateca do Museu Guido Viaro nas décadas de 1970 e 1980. Funcionária aposentada da Fundação Cultural de Curitiba. Participou das animações "Lembranças" (1979) e "TV WC" (1979), e de filmes como "Sensibilize-se" (1979), "Carta à Fellini" (1979) e "Atenção Realidade" (1979).

## APÊNDICE C - Filmografias<sup>882</sup>

NOME COMPLETO	FILMOGRAFIA
Berenice Mendes	Sensibilize-se (1979), Carta à Fellini (1979), Atenção Realidade (1979), Casa Iluminada (1980), Cicatrizes (1980), Como Sempre (1980), Comunidades Rurbanas (1982), Mato Eles? (1983), O Foguete Zé Carneiro (1984), Londrina (1985), A Classe Roceira (1985), Londrina (1985), Virando a Página (1987), Memória de David (1988), O Drama da Fazenda Fortaleza (1988-1991, não finalizado), Mudança (1991), Água Viva (1992), Na Zdrowie (1993), 147/Código de Luta (1993), SOS Mananciais (1994), Vítimas da Vitória (1994), Raul Cruz- Pintor de Almas (1994), Ensaio n. 1 (1995), Caminho das Tropas (1995), Nada foi feito (1996), A violinista (1996), Rosinha Minha Sereia (1998), Bom dia, Dinossaura (1999), Criança (2000), Uma Luta de Todos (2000), Mudando o Mundo - Mulheres da Terra (2001), Sonho Concreto (2001), O Brasil de Saint Hilaire – Campos Gerais do Paraná (2004), Estado de Resistência (2006), Coleção Curitiba – Cinema e Cultura (2018).
Dirce Thomaz dos Santos	O Drama da Fazenda Fortaleza (1988-1991, não finalizado), O Papel e o Mar (2010), Causa e Efeito (2014), O Dia de Jeruza (2014), Menarka - As Meninas de Vera Cruz (2016), Dara - Primeira Vez que Fui ao Céu (2017), Adalgiza (2020), Êxtase (2020), Um dia com Jerusa (2020). <sup>883</sup>
Elisabeth Karam	Até Quando? (1978)
Fernanda Morini Ferreira	O Foguete Zé Carneiro (1984), A Classe Roceira (1985), Virando a página (1987), Memória de David (1988), O Drama da Fazenda Fortaleza (1988-1991, não finalizado), A Loira Fantasma (1991), Pão Negro, um episódio da Colônia Cecília (1993).
Luis Fernando Severo	Hu (1979), Escura Maravilha (1979), Aluminosa Espera do Apocalipse (1979), Visões Secretas (1980), Jardins Suspensos (1983), O Mundo Perdido de Kozák (1988), Instruções para subir a escada (1991), Fred Histórico (1991), Os Desertos Dias (1991), Os Reinados (1992), Século XX: Primeiros Tempos (1993), Corpografia: fragmentos & memórias (1993), Visionários (2002), Paisagem de Meninos (2003), Hóspede Secreto (2008), Helmuth Wagner - A Alma da Imagem (2009), Xetá (2010), Corpos Celestes (2011), A Polaca (2013), O significador de insignificâncias (2014), Euller Miller – entre dois mundos (2018), Espírito de Contradição (2019).
Francisco Alves dos Santos	Sensibilize-se (1979), Cicatrizes (1980), Bento Mossorunga (1980), Em memória à erva mate (1980).
Gisele Mendes de Paula	A rua da minha janela (1982), O Foguete Zé Carneiro (1984), A Classe Roceira (1985).
Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Wagner Jr.)	Primeiros experimentos (1976/1977), Metamorfose (1977), Ensaios (1977), Foi Pena Q... (1978), A Cidade dos Executivos (1978), Pudim de Morango (1979), O Ciclo (1980), Respeitável Público (1987), A Flor (1992, Ingrid e Elizabeth Wagner).
Josina Augusta de Oliveira Melo	Romance (1982), Ah! Essa é Boa (1985), A Flor (1992), Helena de Curitiba (2005), Sobre o fazer - artesãos de Curitiba e RMC (2007)

<sup>882</sup> Optei por não especificar a natureza de cada participação ou características de cada filme nesta tabela. Esta filmografia foi levantada a partir de documentos coletados nos acervos consultados e currículos apresentados pelas interlocutoras e não se apresenta de modo completo. Caberiam investigações mais amplas sobre essas produções, e apenas uma parte delas foi incluída e analisada no recorte desta tese.

<sup>883</sup> Filmes em produção: A Viagem de Pedro (com direção de Laís Bodanzky), filme ainda sem título, sobre escravidão contemporânea (com direção de Alexandre Morato).

NOME COMPLETO	FILMOGRAFIA
Jussara Locatelli	Virando a página (1987), Memória de David (1988), A Loira Fantasma (1991), Pão Negro – um episódio da colônia Cecília (1993).
Maria de Lourdes Ruffalo	Sensibilize-se (1979), Carta à Fellini (1979), Atenção Realidade (1979), Laurentino – artista popular (1980), Cicatrizes (1980), Como Sempre (1980), Comunidades Rurbanas (1982), Mato eles? (1983), Oficina (1983), O Foguete Zé Carneiro (1984), D.D.A. – Dose diária aceitável (1984), A Classe Roceira (1985), Londrina (1985), Entojo (1985), Memória de David (1988), O Drama da Fazenda Fortaleza (1988-1991, não finalizado), Água Viva (1991), Retrato falado (1991), Na Zdrowie (1991), Desterro (1992), Ensaio (1992), 147: Código de Luta (1992), O farol - insólito zoom (1992), O VT vê a TV (1993), S.O.S. Mananciais (1993), Raul Cruz- Pintor de almas (1994), Vítimas da vitória (1994), A violinista (1995), Rosinha minha sereia (1998), Crianças (2000), Uma luta de todos (2000), Mudando o mundo – mulheres da terra (2001), Sonho concreto (2001), O Brasil de Saint-Hilaire (2002), 1957 – A conquista do Sudoeste (2008), Quatro hinos de uma Antonina só (2011), Os árabes no Paraná (2016), Coleção Curitiba – Cinema e Cultura (2018).
Solange Straube Stecz	Até Quando? (1978), Em memória à erva mate (1980), Bento Mossorunga (1980), Cicatrizes (1980), Paraguay: un paso a mais (1985), PT-85 (1985), Dupla Pegada - Rodoviários (1986), A Procura da Terra sem Males (1986), Zumbi (1986). <b>Projeto Cinema Nosso (2012/2015):</b> Minutos Lumière, #PartiuAlém, Música Pop, O Sol da Meia Noite. <b>Festival da Lapa:</b> O amor proibido e mentiroso (2013), Silêncio passageiro (2013), Visagens e Paisagens (2014), Notícias de um passado (2014), Que perfume dessa rosa mais linda (2014), Agricultura, amor ou profissão (2015), Estrelas de Mariental (2017), Palco Lapeano (2018), Brincando de Brincar (2019), Aldeia de João (2019), Documentário Retrospectiva (2020). <b>Meu mundo minhas histórias (2018):</b> <u>Colégio Estadual do Campo Antônio Lacerda Braga - Mariental:</u> Episódio 01 - Pressão Na Adolescência; Episódio 02 - Mas, Por Quê?; Episódio 03 - Mudanças. <u>Colégio Estadual Semiramis de Barros Braga:</u> Episódio 1 - Juventude Contida; Episódio 02 - Rasgando Padrões; Episódio 03 - Somos Todos Iguais. <u>Colégio Estadual Marechal Cândido Rondon:</u> Episódio 01 - Assédio; Episódio 02 - Diversidade; Episódio 03 - Refúgio Mental. <u>Colégio Estadual Antônio Lacerda Braga:</u> Episódio 01 - Almas Vazias; Episódio 02 - Um Dia Na Escola Pública; Episódio 03 - Minha mente não é um vácuo. <u>Colégio Estadual Amyntas de Barros:</u> Episódio 01 - #Hashtag; Episódio 02 - A Raiz Da Humanidade; Episódio 03 - Invisível Ao Mundo.
Vilma de Fátima Nogueira (Vilma Cabral)	Atenção Realidade (1979), Carta à Fellini (1979), Sensibilize-se (1979), Lembranças (1979), TV WC (1979).

## APÊNDICE D – Filmografia de Heloisa Passos

### PRINCIPAIS PRÊMIOS

Prêmio Marco Antônio Guimarães pela melhor utilização de material de pesquisa cinematográfica brasileira, 50 ° Festival de cinema Brasileiro de Brasília, CONSTRUINDO PONTES;  
 Grande Prêmio Cora Coralina de Melhor filme e Prêmio júri jovem de Melhor filme no XX FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, CONSTRUINDO PONTES;  
 Melhor Fotografia no Festival de Cinema do Rio 2016, Mulher do Pai;  
 Melhor Fotografia Melhor Rainbow Film Festival 2011, Como Esquecer;  
 Melhor Fotografia Festival de Cinema de Cuiabá 2010, Viajo porque preciso volto porque te amo;  
 Melhor Fotografia no Festival de Cinema do Rio 2009, Viajo porque preciso volto porque te amo;  
 Melhor Cinematografia Cinema Eye Honor 2008, Manda Bala;  
 Melhor Fotografia 36° Festival de cinema de Gramado, 2008, Areia;  
 Excelência Cinematográfica Sundance Film Festival 2007, Manda Bala;  
 Melhor direção 16° Cine Ceará, 2006, Viva Volta;  
 Melhor Fotografia Jornada de Cinema da Bahia 2003, Visionários;  
 Melhor Fotografia Catarina Festival de documentário 2003 Visionários;  
 Prêmio Especial do Júri para a fotografia 30º Festival de cinema de Gramado, 2002, O Fim do Ciume;  
 Melhor Cinematografia Eclipse Film Festival 2002, Do tempo que eu comia pipoca;  
 Melhor Fotografia Brazilian Film Festival of Miami 2001, Brennand de ovo-omnia;  
 Melhor Fotografia Cine Ceará 2001, Brennand de ovo-omnia.

### FILMOGRAFIA

#### DIREÇÃO

2021 **“Eneida”**, 78min

2017 **“Construindo Pontes”** (Building Bridges), 72min

Prêmio Marco Antônio Guimarães - 50º Festival de Cinema Brasileiro de Brasília, Grande Prêmio Cora Coralina- XX FICA, Prêmio júri jovem de Melhor filme no XX FICA, Menção Honrosa - CineEco 2018, Mejor Largometraje 1º Festival de Cine Incuna Film Fest, Premio de la crítica CAMIRA no VIII Festival Márgenes

IDFA 2017, 41º Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 36º International Film Festival of Uruguay, 17º Endoc – Encuentros del outro Cine, DOKUBAKU International Documentary Film Festival, Azerbaijan, 40º Festival Internacional Del Nuevo Cine Latino Americano - Cuba, Femme Revolution Film Fest – Mexico.

2015 **“Birdie”**, 12min

53th New York Film Festival

The Intercept – Field of Vision

2015 **“Karollyne”**, 14min

The Intercept – Field of Vision

2012 **“Entre lá e cá”**, 18min

31st Uppsala International short film Festival

17th It’s all true, International Documentary Film Festival (É tudo verdade)

2012 **“Panmela Castro”**, 3 min

## 36th São Paulo International Film Festival

2008 **“Osório”**, 12min

36th Festival de Cinema de Gramado,  
19th Sao Paulo International Short Film Festival,  
1st Janela Internacional de Cinema de Recife,

2005 **“ Viva Volta”** , 15min

47th Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao,  
27th Festival de Cine Latino-Americano de Havana,  
21th Festival Internacional de Cine en Guadalajara,  
\* Melhor documentário no 12º Festival de Cine e Vídeo de Vitória,  
\*Melhor documentário no 6º Festival Luso Brasileiro de Sergipe,  
\*Melhor som, Melhor montagem e Melhor direção no 16º CineCeará,  
\*Prêmio aquisição Canal Brasil e Prêmio Petrobras Porta Curtas no  
\*7º Festival Internacional de curtas metragens de São Paulo,  
\*Grande Prêmio Canal Brasil de curtas metragens 2007,  
\*Melhor curta metragem Latino Americano no Festival de Cancun 2007.

2002 **“Para Sempre”**, (Forever), 5min

Festival Mix Brasil, competitiva de curta-metragem

2001 **“Do tempo que eu comia pipoca”**, 18min

Best cinematography in the Eclipse Film Festival, USA, 2001;  
Best Art director in the 6º Brazilian Film Festival of Miami, USA, 2001;  
Festival internacional de curtas-metragens de São Paulo,  
San Diego Latin Film Festival,  
Seattle International Film Festival,  
Edition of the Open Air European Short Film of Barcelona.

1992 **“Coisas Prateadas”**, 1min

1989 **“Não sei quando volto”**, video

Prêmio Resgate de Memória Histórica, Festival do Vídeo Independente de Porto Alegre.

1989 **“M.Bakun”**, video

Prêmio melhor vídeo no salão Curitiba Arte 5, 1989.

Vídeo produzido para a abertura da sala Miguel Bakun na Secretaria do Estado da Cultura do Paraná.

**TV**

2012 **“Caminhos”** , 13 episódios de 26min, direção geral; Heloisa Passos. Direção dos episódios: Heloisa Passos, Katia Lund e Marília Rocha. Uma co-produção Maquina Fikmes e SESC TV.

\* Prêmio TAL de melhor série de TV da América Latina em 2013.

2011 **“O verbo ser”**, HD, 26min, TV;

Canal Brasil & Maquina Filmes.

2006 **“Caminho da Escola Paraná”** , 52min, estreou no Canal Futura / Globosat, foi licenciado em diversas TVs, tais como TV Câmara e TV3 - Televisión de Catalunya.

**DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA – longa metragem**

2021 **“Fortaleza Hotel”**, de Armando Praça;

- 2021 "Nothing Lasts Forever", de Jason Kohn;  
 2021 "Eneida", de Heloisa Passos;  
 2018 "Deslembro", de Flávia Castro;  
 2017 "Construindo Pontes", de Heloisa Passos;  
 2016 "Mulher do Pai", de Cristiane de Oliveira;  
 2015 "5x Chico – o velho e sua gente", de Ana Rieper, Eduardo Nunes, Gustavo Spolidoro, Camilo Cavalcante e Eduardo Goldenstein ;  
 2015 "Time to Choose", de Charles Ferguson;  
 2013 "Girl Rising", de Richard Robbins;  
 2012 "O que se move", de Caetano Gotardo;  
 2011 "Amor?", de João Jardim;  
 2011 "Rânia", de Roberta Marques;  
 2010 "Lixo extraordinário", de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley;  
 2010 "Como esquecer", de Malu de Martino, (estréia dia 7 de outubro de 2010);  
 2009 "Viajo porque preciso volto porque te amo", de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes;  
 2009 "O amor segundo B. Schianberg", de Beto Brant;  
 2009 "Antes de hoje depois de amanhã", de Chris Liu;  
 2008 "KFZ 1348" de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso;  
 2007 "Manda Bala" de Jason Kohn;  
 2006 "Mulheres do Brasil" de Malu de Martino;  
 2006 "Meninas" de Sandra Werneck;

#### **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA – televisão**

- 2016 "Me chama de Bruna" – FoxPrime - 8 episódios – de Márcia Faria  
 2015 "Signals" – Episode: Hidden Idols - de Jason Kohn  
 2015 "Amores Livres" – GNT - Globosat / 9 episódios – de João Jardim;  
 2014 "Família é Família" – GNT - Globosat / 9 episódios – de João Jardim;  
 2012 "Caminhos" – SESCTV / 8 episódios – de Heloisa Passos;  
 2012 "Novas Famílias" – GNT - Globosat / 5 episódios – de João Jardim;  
 2011 "Oscar Freire, 274" – Multishow - Globosat / 15 episódios – de Márcia Faria;  
 2009 "O amor segundo B. Shienberg" – TV Cultura / 4 episódios – de Beto Brant;  
 2008 "Alice" – HBO / episódio 13 –, de Karim Aïnouz;  
 2007 "Image a Parole" – SESCTV - de Michel Favre;  
 2007 "Vão dos buracos" – DocTV/TV Educativa - de Malu Tavares e Aline Mineiro;  
 2006 "Caminho da Escola Paraná" – Canal Futura - de Heloisa Passos;

#### **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA – curta metragem**

- 2015 "Karollyne" de Heloisa Passos, 14min, HD;  
 2015 "Birdie" de Heloisa Passos, 12min, HD;  
 2014 "Domingo" de Karim Aïnouz, 26min, HD;  
 2013 "Panmela Castro" de Heloisa Passos, 3min., HD;  
 2012 "Entre lá e cá" de Heloisa Passos, 18min., HD;  
 2011 "Tatu Bolinha" de Quelany Vicente, 12min., 35mm;  
 2010 "Estação" de Márcia Faria, 15min., HDcam;  
 2009 "O Menino Japonês" de Caetano Gotardo, 18min., 35mm;  
 2009 "Elo" de Vera Egito, 7min., 35mm;  
 2008 "Mulher Biônica" de Armando Praça, 15min., 35mm;  
 2008 "Osório" de Heloisa Passos e Tina Hardy, 35mm;  
 2008 "Areia" de Caetano Gotardo, 13min., 35mm;  
 2008 "Sonho de Tilden" de Moara Rossetto, 13min., 35mm;  
 2005 "Viva Volta" de Heloisa Passos, 15min., 35mm;  
 2004 "Sertão de Acrílico Azul Piscina" de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 26min.,

- 2004 "Paisagem de Meninos" de Fernando Severo, 28min., 35mm;  
 2003 "A Espera" de Ernesto Sollis, 15min., 35mm;  
 2003 "Cartas da Mãe" de Fernando Kinas e Marina Willer, 28min., 35mm;  
 2003 "Visionários" de Fernando Severo, 15min., 35mm;  
 2002 "Sexualidades" de Malu de Martino, 28min., 35mm;  
 2002 "O Fim do Ciúme" de Luciano Coelho, 32min., 35mm;  
 2001 "Do tempo que eu comia pipoca" de Heloisa Passos, 18min., 35mm;  
 2000 "Brennand de Ovo Omnia" de Liz Donovan, 18min., 35mm;  
 1999 "Rádio Gogó" de José Araripe, 18min., 35mm;  
 1999 "Tati" de Fernando Kinas e Marina Willer, vídeo, 1min.;  
 1998 "Luz" de Fernando Kinas e Marina Willer, vídeo, 1min.;  
 1996 "Ariel" de Fernando Kinas e Marina Willer, vídeo, 1min.;  
 1992 "Ôde a São Paulo" de Stefanie Kremser, vídeo;  
 1989 "Tangência" de Marco Aurélio Penha, 9min., 16mm.

#### **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA DE 2º UNIDADE E ADICIONAL**

- 2019 "Democracia em Vertigem" de Petra Costa;  
 2019 "Taken by the Tiger" de Ross Kaufmann;  
 2007 "Alice" – HBO/epsioódios: 1,2,3,4,12, de Karim Aïnouz, Márcia Farias e Sergio Machado.  
 2006 "O Céu de Suely" de Karim Aïnouz;  
 1994 "Vala Comum" de João Godoy;  
 1993 "Ode a São Paulo" de Stefanie Kremser.

#### **CAMERA ADICIONAL**

- 2014 "Citizenfour", de Laura Poitras, Oscar de Melhor documentário 2015,  
 2005 "Gaijin – ama-me como sou", de Tizuka Yamasaki,  
 2000 "Menino Maluquinho 2", de Fernando Meireles e Fabrizia Alves Pinto.

#### **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA – instalação**

- 2012 "Beth & Deise" de Wendelien van Oldenborgh  
 2013 "The Ghost in between" de Janaina Tschäpe, Tierney Gardarian Galery, New York.  
 2010 "Pertinho de Alphaville" de Wendelien van Oldenborgh, 29º Bienal de São Paulo;  
 2004 "Ah se tudo fosse sempre assim" de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 26º Bienal de São Paulo;

## APÊNDICE E - Linha do tempo<sup>884</sup>

	em CURITIBA	pelo BRASIL
1965		<ul style="list-style-type: none"> <li>O <b>Super-8</b> foi lançado comercialmente pela Kodak.</li> </ul>
1970		<ul style="list-style-type: none"> <li>A população urbana ultrapassa a rural.</li> <li><b>1o Encontro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro</b>, no Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro.</li> </ul>
1971	<p>&gt; Prefeitura: Jaime Lerner, 1971-1974.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Inauguração do <b>Teatro Paiol</b>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><b>Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB)</b>.</li> </ul>
1972	<ul style="list-style-type: none"> <li><b>abr. 1o Festival de Filmes sobre Curitiba</b> (TV Paraná, Diário do Paraná, Prefeitura Municipal de Curitiba, Taty Produções Cinematográficas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Criado em São Paulo o <b>Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais</b> - GRIFE, por Maria Luiza Alencar e Abrão Berman.</li> </ul>
1973	<ul style="list-style-type: none"> <li><b>jan.</b> Criação da <b>Fundação Cultural de Curitiba</b>.</li> <li><b>jan.</b> <b>Festival de Cinema Italiano</b> (Fundação Cultural de Curitiba, Teatro Paiol, Consulado Geral da Itália, Cinemateca do Museu de Arte Moderna - RJ)</li> <li><b>out.</b> <b>Curso Prático de Cinema</b>, com José Carlos Avellar (<i>Fundação Cultural, Pontifícia Universidade Católica</i>)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Primeira edição do <b>Festival de Superoito de Campinas</b>.</li> <li>Primeira edição do <b>Festival Nacional do Filme Superoito - GRIFE</b>, São Paulo. O festival aconteceria até 1983.</li> <li><b>II Jornada de Curta-metragem da Bahia</b>. O evento passa a incluir a categoria superoito para inscrição, além de filmes em 16mm e 35mm.</li> <li>Lançado <b>Os Homens que eu tive</b>, de Teresa Trautman.</li> <li>Primeira edição do <b>Festival do Cinema Brasileiro de Gramado</b>.</li> </ul>
1974	<p>&gt; Prefeitura: Donato Gulin, 1974.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><b>jan.</b> <b>Curso Prático em Cinema Super 8</b>, na Biblioteca Pública do Paraná, com Abrão Berman. (Museu da Imagem e do Som, 1o Festival Nacional de Filmes Super-8)</li> <li><b>jan.</b> <b>Concurso de Roteiros de curta metragens em Super 8</b> (Museu da Imagem e do Som)</li> <li><b>abr. 1o Festival Nacional de Filmes Super-8</b> (Biblioteca Pública, Colégio Estadual)</li> </ul>	<p>&gt; Governo Ernesto Geisel, 1974-1979, com a promessa de "abertura lenta, gradual e segura".</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>O choque dos preços internacionais do petróleo leva ao fim do "milagre econômico".</li> <li>Primeiros experimentos com vídeo na produção artística, com trabalhos de Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, dentre outras/os.</li> </ul>
1975	<p>&gt; Prefeitura: Saul Raiz, 1975-1979.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><b>mar.</b> Inauguração do <b>Museu Guido Viaro</b></li> <li><b>mar. 2o Festival Brasileiro do Filme Super 8</b> (Teatro Guaíra)</li> <li><b>abr.</b> Inauguração da <b>Cinemateca do Museu Guido Viaro</b></li> <li><b>jun.</b> <b>Curso Prático de Operador de Câmera Cinematográfica</b>, na Cinemateca, com Ozualdo Candeias.</li> <li><b>set. I Mostra Internacional do Filme Superoito</b>, na Escola Técnica Federal do Paraná.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><b>jul. V Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, Belo Horizonte</b> (UFMG, Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro). Valêncio Xavier participa.</li> <li><b>Festival do Foto Cine Clube Bandeirante</b>, São Paulo. Francisco Santos participa.</li> <li>Primeira participação brasileira (artistas cariocas) em um evento internacional dedicado ao vídeo, no <i>Institute of Contemporary Art</i> da Universidade da Pensilvânia.</li> <li>Criação do <b>Ação Super-8</b>, programa na TV Cultura sobre superoito, foi ao ar por 6 anos.</li> <li>Fundação da <b>Associação Paulista de Cineasta</b>, Apaci, em São Paulo.</li> <li>No mundo: a <b>Organização das Nações Unidas</b> (ONU) define o ano de 1975 como o <b>Ano Internacional das Mulheres</b>.</li> </ul>

<sup>884</sup> Parte desta linha do tempo está graficamente representada no seguinte endereço eletrônico: <https://anafranca.com.br/timeline/mulheres-do-cinema/>. Acesso em: 09 nov. 2020.

1976	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>maio</b> Curso de Introdução à Montagem no Cinema, na Cinemateca, com Peter Przygodda. Participa Elisabeth Karam.</li> <li>• <b>maio</b> <i>I Encontro Estadual de Cineclubes, na Cinemateca.</i></li> <li>• <b>jun.</b> Curso de Operador de Câmera, na Cinemateca, com Ozualdo Candeias. Participa Elisabeth Karam.</li> <li>• <b>out.</b> <i>1a Mostra Nacional do Filme Documentário</i>, na Escola Técnica Federal do Paraná. Como parte do evento, aconteceu a <i>Mostra Regina Jehá</i>, com documentários da cineasta,</li> <li>• <b>nov.</b> <i>Curso de Fotografia para Cinema</i>, no Instituto Goethe, com Walter Carvalho.</li> <li>• <b>nov.</b> <i>Seminário do Cinema Documentário</i>, na Cinemateca, com Jean Claude Bernadet. Participa Elisabeth Karam.</li> <li>• Criação do <i>Profilms</i>, um cineclube de produção superoito.</li> <li>• <i>Referências sobre Filmagens e Exibições Cinematográficas em Curitiba, 1892-1907</i>, de Solange Stecz, coleção <i>Boletim da Casa Romário Martins</i>.</li> <li>• Início do <i>Projeto Criança e Cinema de Animação</i>, na equipe Valêncio Xavier, Vilma Nogueira e Clara Satiko Kano. O projeto termina em 1983.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>6o Encontro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro</b>, durante o IX Festival de Brasília, na Universidade de Brasília. Participação de Valêncio Xavier.</li> <li>• set. <b>V Jornada Brasileira de Curta-Metragem</b>, em Salvador. O filme paranaense, <i>A Lenda dos Crustáceos</i>, de José Augusto Iwersen é premiado como melhor ficção.</li> <li>• Lançado <i>Mulheres de Cinema</i>, de Ana Maria Magalhães.</li> <li>• Lançado <i>Bom Dia Brasil</i>, de Sandra Werneck.</li> <li>• No mundo: a <i>Organização das Nações Unidas</i> (ONU) define o período entre 1976 e 1985 como década da mulher.</li> </ul>
1977	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>jun.</b> <i>I Festival do Filme Superoito de Curitiba</i>, na Cinemateca, organizado pela Profilms.</li> <li>• <b>ago.</b> <i>Curso Prático de Cinema Super-8</i> (Cinemateca, Instituto Goethe, Profilms)</li> <li>• <b>nov.</b> <i>III Mostra Nacional do Filme Super 8</i>, na Escola Técnica Federal do Paraná. <i>Ensaios</i>, dos Irmãos Wagner, recebeu o prêmio de melhor filme.</li> <li>• Irmãos Wagner lançam um conjunto de primeiras experiências: <i>O Halterofilista</i>, <i>O Garoto Levado</i>, <i>A Casa na Colina</i>, <i>Boa Noite</i>, <i>Bum</i>, <i>O Espaço</i>, <i>O Último Bloco</i>. Mais elaborados e lançados no mesmo ano são os filmes <i>Ensaios</i> e <i>Metamorfose</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lei do Divórcio</i>.</li> <li>• <b>mar.</b> <i>Festival Nacional do Filme Superoito</i>, Campinas. <i>Ensaios</i>, dos Irmãos Wagner, recebeu prêmio de melhor animação.</li> <li>• <b>jul.</b> <i>I Seminário de Atualização do Superoito</i>, Rio de Janeiro. Exibição de <i>Ensaios</i>, dos Irmãos Wagner.</li> <li>• <b>jul.</b> <i>VII Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro</i>, em paralelo ao <i>X Festival do Cinema Brasileiro</i>. Participação de Valêncio Xavier e Solange Stecz.</li> <li>• <b>ago.</b> <i>I Seminário do Filme Superoito</i>, Rio de Janeiro.</li> <li>• <b>ago.</b> <i>V Super Festival Nacional do Filme Superoito - GRIFE</i>, São Paulo. <i>Metamorfose</i>, dos Irmãos Wagner recebeu prêmio de melhor documentário.</li> <li>• set. <b>VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem</b>, Salvador.</li> <li>• O <i>Museu de Arte Contemporânea</i> da Universidade de São Paulo (MAC USP), cria um setor de vídeo voltado para pesquisa e produção.</li> <li>• Lançado <i>Mar de Rosas</i>, de Ana Carolina.</li> </ul>

1978	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>abr.</b> <i>Seminário Cinema de Alienação</i>, na Cinemateca, com Jean-Claude Bernadet. Participa Elisabeth Karam.</li> <li>• <b>out.</b> <i>Mostra Novos Filmes Paranaenses</i>.</li> <li>• <b>set.</b> <i>Seminário Cinema e Realidade Brasileira</i>, na Cinemateca, com Noilton Nunes.</li> <li>• <b>nov.</b> <i>IV Mostra do Filme Super-8</i> (CEFET). Até Quando?, de Elisabeth Karam, recebe o prêmio Voz do Paraná. Dos Irmãos Wagner, <i>Foi Pena Q</i> recebeu o prêmio de Júri Popular e <i>A Cidade dos Executivos</i>, prêmio de melhor animação.</li> <li>• Pesquisas desenvolvidas na cinemateca, por Solange Stecz, Elisabeth Karam, Clara Satiko e Celina Alvetti são premiadas em um concurso de Monografias da Embrafilme, que resultaria no livro <i>Cinema Brasileiro - 8 Estudos</i>.</li> <li>• Lançado <i>Até Quando?</i>, com direção de Elisabeth Karam.</li> <li>• Lançado <i>Foi Pena Q e Pudim de Morango</i>, dos Irmãos Wagner.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>set.</b> <i>VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem</i>, Salvador. <i>Foi Pena Q</i>, dos Irmãos Wagner, recebeu o prêmio de melhor animação.</li> <li>• <i>Festival Nacional do Filme Superoito</i>, Campinas. <i>Foi Pena Q</i>, dos Irmãos Wagner, recebeu prêmio de melhor animação.</li> <li>• <i>V Festival Nacional do Filme Superoito</i>, Campinas. Dos Irmãos Wagner, <i>Foi Pena Q</i> recebeu o prêmio de melhor filme de desenho animado, e <i>Metamorfose</i>, de melhor filme didático.</li> </ul>
1979	<p>&gt; Prefeitura: Jaime Lerner, 1979-1983.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>mar.</b> <i>Curso de Roteiro</i>, na Cinemateca, com Eduardo Escorel e Rui Werneck de Capistrano.</li> <li>• <b>maio.</b> <i>Semana do Filme Superoito Paranaense</i> (Cinemateca)</li> <li>• <b>jul.</b> <i>Curso Prático de Cinema</i>, na Cinemateca, com Noilton Nunes. Participam Berenice Mendes, Lu Rufalco e Vilma Nogueira.</li> <li>• <b>ago.</b> Fundada a <i>Associação Brasileira de Documentaristas - ABD</i>. Berenice é a presidenta. Participam Lu Rufalco, Ingrid Wagner e Dirce Thomaz.</li> <li>• <b>set.</b> <i>Curso de Criatividade em Cinema de Animação</i>, na Cinemateca, com José Rubens Siqueira. Participa Vilma Nogueira.</li> <li>• <b>set.</b> <i>Mostra A Mulher atrás das câmeras</i>. Com filmes de Regina Jehá e Maria do Rosário.</li> <li>• <b>nov.</b> <i>V Mostra Nacional do Filme Super 8</i> (CEFET). <i>Pudim de Morango</i>, dos Irmãos Wagner, tem a inscrição reprovada. Esta seria a última edição da mostra.</li> <li>• Lançados <i>Atenção Realidade</i> e <i>Sensibilize-se</i>, filmes de direção coletiva, com a participação de Berenice Mendes, Lu Rufalco e Vilma Nogueira. As três também participaram de <i>Caro Signore Fellini</i>, com direção de Valêncio Xavier. Os filmes são resultado da oficina de Noilton Nunes.</li> <li>• Lançado <i>Lembranças</i>, de Vilma Nogueira e Heloísa Hanemann.</li> <li>• Lançado <i>TV WC</i>, de Vilma Nogueira.</li> </ul>	<p>&gt; Governo Figueiredo, 1979-1985.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Fim da vigência do AI-5. Anistia geral e irrestrita, inclusive aos militares torturadores e assassinos.</i></li> <li>• <i>A VII Jornada de Curta-metragem da Bahia</i> foi a última edição em que filmes em superoito foram aceitos.</li> </ul>
1980	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>I Mostra Livre de Cinema Super 8 da Região Sul</i>, Teatro Guaíra.</li> <li>• Lançado <i>Como Sempre</i>, de Berenice Mendes e Lu Rufalco.</li> <li>• Lançado <i>O Ciclo</i>, dos Irmãos Wagner.</li> <li>• Lançado <i>Cicatrizes</i>, direção de Francisco Santos e pesquisa de Solange Stecz.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>jun.</b> Chega à Brasília João Paulo II, início da visita de 12 dias, por 13 cidades brasileiras, incluindo Curitiba.</li> <li>• No início dos anos 1980, empresas de revelação de negativos em superoito encerram o serviço no Brasil.</li> <li>• Lançado <i>Pixote, a lei do mais fraco</i>, de Hector Babenco.</li> <li>• Lançado o livro <i>Cinema Brasileiro - 8 Estudos</i>, com pesquisas desenvolvidas na Cinemateca de Curitiba, por Solange Stecz, Elisabeth Karam, Clara</li> </ul>

		<p>Satiko e Celina Alvetti.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançado <b>Ritos de Passagem</b>, de Sandra Werneck.</li> <li>• Lançado <b>Gaijin - Os Caminhos da Liberdade</b>, de Tizuka Yamasaki.</li> </ul>
1981	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>maio</b>. Mostra <b>A Mulher no Cinema Brasileiro</b>, Cinemateca. Organizada por Francisco Santos e Dinah Pinheiro.</li> <li>• <b>ago</b>. Inauguração do <b>Cine Groff</b>, na Galeria Schaffer.</li> <li>• <b>nov</b>. Vilma se torna gerente do <b>Cine Groff</b>, cargo que ocuparia por três anos.</li> </ul>	
1982	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançado <b>Comunidades Rurbanas</b>, de Berenice Mendes e Lu Rufalco.</li> <li>• Lançado <b>In Vino Veritas</b>, de Ítala Nandi.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Valêncio Xavier e Solange Stecz integram o Conselho Consultivo do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro</b>, durante o IX Festival de Brasília, na Universidade de Brasília.</li> <li>• Lançado <b>Das Tripas Coração</b>, de Ana Carolina.</li> </ul>
1983	<p>&gt; Prefeitura: Maurício Fruet, 1983-1985.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Retrospectiva do Filme Superoito e Mostra dos Inéditos</b>, Cinemateca.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Última edição do <b>Super Festival Nacional do Filme Superoito - GRIFE</b>, São Paulo.</li> <li>• Criação do <b>Festival Videobrasil</b>.</li> <li>• Primeira edição do <b>Festival Fotóptica Videobrasil</b>, em São Paulo.</li> <li>• Lançado <b>Parahyba Mulher Macho</b>, de Tizuka Yamasaki.</li> </ul>
1984	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançado <b>O Foguete Zé Carneiro</b>, direção de Berenice Mendes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inflação de 223%.</li> <li>• Lançado <b>Amor Maldito</b>, de Amélia Sampaio. O primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra no Brasil.</li> <li>• Lançado <b>Pena Prisão</b>, de Sandra Werneck.</li> <li>• Lançado <b>Patriamada</b>, de Tizuka Yamasaki.</li> </ul>
1985	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançado <b>A Classe Roceira</b>, direção de Berenice Mendes.</li> <li>• Lançado <b>Paraguay: un paso a mais</b>, direção de Anibal Pozzo, Eloi Pires e Solange Stecz.</li> <li>• Lançado <b>PT-85</b>, direção de Anibal Pozzo, com Solange Stecz na produção, roteiro e pesquisa.</li> </ul>	<p>&gt; Governo José Sarney, 1985-1990.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançado <b>A Hora da Estrela</b>, de Suzana Amaral.</li> </ul>
1986	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançado <b>Em memória à erva mate</b>, com direção de Francisco Santos, pesquisa e texto de Solange Stecz.</li> <li>• Lançado <b>A procura da Terra sem Males</b>, direção de Anibal Pozzo e Solange Stecz.</li> <li>• Lançado <b>Zumbi</b>, direção de Cido Marques e Solange Stecz.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>jul</b>. Lei Sarney, que dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico.</li> <li>• No <b>Festival de Gramado, aconteceu o Seminário Cinema e Mulher</b>, com a <b>Mostra Latino-Americana de Filmes de Mulheres</b>, a mesa-redonda <b>A Política Cultural de Cinema e Mulher</b> e uma oficina de <b>Treinamento Técnico em Filme e Vídeo para Mulheres Latino-Americanas</b>. Com participação de Dinah Pinheiro. Ana Maria Magalhães, com <b>O Mergulhador</b>, e Berenice com <b>A Classe Roceira</b> eram as únicas mulheres a concorrer.</li> <li>• Lançado <b>Geléia Geral</b>, de Sandra Werneck.</li> </ul>
1987	<p>&gt; Prefeitura: Roberto Requião, 1986-1988.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>jan</b>. <b>Curso Prático de Cinema</b>, na Cinemateca, com Ozualdo Candeias.</li> <li>• <b>jun</b>. <b>1o encontro de Cinema e Vídeo no Paraná</b>, Senac. Promovido pela <b>Associação Brasileira de Documentaristas -PR</b>, naquele ano com Lu Rufalco na vice-presidência, e Fernanda Morini na secretaria.</li> <li>• Início do projeto do filme <b>O Drama da Fazenda Fortaleza</b>, com direção de Berenice Mendes.</li> <li>• Lançado <b>Respeitável Público</b>, dos Irmãos Wagner, no Cine Groff.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançado <b>Terra para Rose</b>, documentário sobre o MST, de Tetê Moraes.</li> <li>• Lançado <b>Sonho de Valsa</b>, de Ana Carolina.</li> <li>• Lançado <b>Sonhos de Menina-Moça</b>, de Teresa Trautman.</li> <li>• Lançado <b>Eternamente Pagu</b>, de Norma Bengell.</li> </ul>

1988	<ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>maio.</b> <i>Curso Prático de Cinema</i>, na Cinemateca, com José Joffily. Heloisa Passos participa como aluna.</li> <li>● <b>out.</b> <i>Curso Prático de Fotografia para Cinema</i>, na Cinemateca, com Cesar Charlone. Heloisa Passos participa como aluna.</li> <li>● Os projetos dos filmes <i>A Loira Fantasma</i>, <i>A Flor</i>, <i>Os Desertos Dias</i> e <i>Lápis - De cor e salteado</i> são premiados por um edital da Secretaria da Cultura, Museu da Imagem e do Som e Embrafilme.</li> <li>● Heloisa Passos inicia um estágio no Museu da Imagem e do Som.</li> <li>● Lançado <i>As Memórias de David</i>, direção de Berenice Mendes.</li> <li>● Lançado <i>Não sei quando volto</i>, direção de Heloisa Passos.</li> <li>● Lançado <i>Tangência</i>, direção coletiva com participação de Heloisa Passos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>out.</b> Promulgada a <i>Constituição</i>.</li> <li>● <b>XII Festival de Brasília</b>. Participação do filme <i>Tangência</i>, de Heloisa Passos,</li> </ul>
1989	<p>&gt; <i>Prefeitura: Roberto Requião, 1989-1992.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>fev.</b> <i>Oficina de Direção Cinematográfica e vídeo com Ozualdo Candeias</i>, no Museu da Imagem e do Som, com Ozualdo Candeias.</li> <li>● <b>jul.</b> <i>Curso de Montagem</i>, no Museu da Imagem e do Som, com Maximo Barro.</li> <li>● <b>nov.</b> <i>Curso Prático de Iluminação para Vídeo</i>, no Museu da Imagem e do Som, com Dante Lacioli.</li> <li>● <i>Curso de Roteiro para Televisão</i>, no Museu da Imagem e do Som, com George Walter Durst.</li> <li>● <i>Curso de Câmera de Vídeo</i>, no Museu da Imagem e do Som, com Alberto Menelchuki.</li> <li>● Lançado <i>M. Bakun</i>, de Heloisa Passos e Lucila Bruetto.</li> <li>● Filmagens dos filmes <i>A Loira Fantasma</i>, com direção de Fernanda Morini e <i>Os Desertos Dias</i>, com direção de Fernando Severo. Heloisa Passos participa de ambos, como assistente de direção.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Primeiras eleições presidenciais diretas em três décadas.</li> <li>● Lançado <i>Que bom te ver viva</i>, de Lúcia Murat.</li> </ul>
1990		<p>&gt; <i>Governo Fernando Collor, 1990-1992.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● O Plano Collor confisca 80% do dinheiro em circulação nos bancos.</li> <li>● Fechamento da Embrafilme (criada em 1969).</li> </ul>
1991	<ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>set.</b> <i>Mostra Internacional de Curtas</i> (Cine Groff). Exibição de <i>A Flor</i>, de Elizabeth e Ingrid Wagner.</li> <li>● Lançado <i>A Loira Fantasma</i>, de Fernanda Morini.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Criada a <i>Associação Cultural Videobrasil</i>, por Solange Farkas.</li> </ul>
1992		<p>&gt; <i>Governo Itamar Franco, 1992-1995.</i></p>

## APÊNDICE F - Fichas filmográficas<sup>885</sup>

(em ordem cronológica)

<b>O HALTEROFILISTA, 1977 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	O HALTEROFILISTA. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1977.
<b>Título</b>	O Halterofilista
<b>Categorias</b>	curta-metragem / mudo / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1977, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Em "O Halterofilista", um garoto magrinho levanta um robusto halter, mas um prego estoura o peso olímpico, que desmancha como tinta escorrendo pelo papel (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / infantil
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.)
<b>Exibições</b>	Cineclubes Super8 Profilms, na Cinemateca do Museu Guido Viaro (1977)
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	O Halterofilista faz parte de um conjunto de animações curtas que o grupo Irmãos Wagner reuniu e intitulou coletânea, integrando uma mostra de filmes de animação realizada na Cinemateca do Museu Guido Viaro.
<b>Fontes</b>	CRÉDITOS iniciais. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (27/02/1977); CCCB (2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>O GAROTO LEVADO, 1977 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	O GAROTO LEVADO. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1977.
<b>Título</b>	O Garoto Levado
<b>Categorias</b>	curta-metragem / mudo / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1977, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Um menino e uma menina brincam na hélice de um catavento e vivem a experiência do primeiro beijo (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / infantil
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.)
<b>Exibições</b>	Cineclubes Super8 Profilms, da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1977); 1o Festival do Filme Superoito de Curitiba (1977, Cinemateca); VI Jornada Brasileira de Curta Metragem (09/1977, Salvador);
<b>Premiações</b>	Festival da Profilms (1977, Profilms, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba)
<b>Observações</b>	"O Garoto Levado" faz parte de um conjunto de animações curtas que o grupo Irmãos Wagner reuniu e intitulou coletânea, integrando uma mostra de filmes de animação realizada na Cinemateca do Museu Guido Viaro.
<b>Fontes</b>	CRÉDITOS iniciais. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (28/06/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (27/02/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (02/07/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (13/09/1977); CORREIO DE NOTÍCIAS (11/09/1977); CCCB (2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Casa da Memória. Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>885</sup> As fichas filmográficas apresentadas nesta seção estão sujeitas à alterações e atualizações.

<b>A CASA NA COLINA, 1977 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	A CASA NA COLINA. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1977.
<b>Título</b>	A casa na colina
<b>Categorias</b>	curta-metragem / mudo / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1977, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Depois da tempestade, sai fumaça pela chaminé de uma casinha em A casa na colina (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / infantil
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.)
<b>Exibições</b>	Cineclube Super8 Profilms, da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1977); 1o Festival do Filme Superoito de Curitiba (1977, Cinemateca); VI Jornada Brasileira de Curta Metragem (09/1977, Salvador);
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	“A Casa na Colina” faz parte de um conjunto de animações curtas que o grupo Irmãos Wagner reuniu e intitulou coletânea, integrando uma mostra de filmes de animação realizada na Cinemateca do Museu Guido Viaro.
<b>Fontes</b>	CRÉDITOS iniciais. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (27/02/1977); CCCB (2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>BOA NOITE, 1977 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	BOA NOITE. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1977.
<b>Título</b>	Boa Noite
<b>Categorias</b>	curta-metragem / mudo / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1977, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Um passarinho canta no galho de uma árvore, até adormecer solitário em Boa noite (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / infantil
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.)
<b>Exibições</b>	Cineclube Super8 Profilms, da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1977)
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	“Boa Noite” faz parte de um conjunto de animações curtas que o grupo Irmãos Wagner reuniu e intitulou coletânea, integrando uma mostra de filmes de animação realizada na Cinemateca do Museu Guido Viaro.
<b>Fontes</b>	CRÉDITOS iniciais. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (27/02/1977); CCCB (2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>BUM, 1977 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	BUM. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1977.
<b>Título</b>	Bum
<b>Categorias</b>	curta-metragem / mudo / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1977, Curitiba

<b>Sinopse</b>	É sobre um menino que, dentro de uma folha branca em cima de uma mesa de desenho, brinca com um balão. Sonha em voar, mas é contido pelos limites do papel (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / infantil
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.)
<b>Exibições</b>	Cineclub Super8 Profilms, da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1977)
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	Bum faz parte de um conjunto de animações curtas que o grupo Irmãos Wagner reuniu e intitulou coletânea, integrando uma mostra de filmes de animação realizada na Cinemateca do Museu Guido Viaro.
<b>Fontes</b>	CRÉDITOS iniciais. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (27/02/1977); CCCB (2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

### O ESPAÇO, 1977 – Irmãos Wagner


<b>Referência</b>	O ESPAÇO. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1977.
<b>Título</b>	O Espaço
<b>Categorias</b>	curta-metragem / mudo / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1977, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Em "O Espaço" um personagem gira o corpo e maneja um laser numa viagem interestelar. (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / infantil
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.)
<b>Exibições</b>	Cineclub Super8 Profilms, da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1977)
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	O Espaço faz parte de um conjunto de animações curtas que o grupo Irmãos Wagner reuniu e intitulou coletânea, integrando uma mostra de filmes de animação realizada na Cinemateca do Museu Guido Viaro.
<b>Fontes</b>	CRÉDITOS iniciais. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (27/02/1977); CCCB (2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Imagens de O Espaço. Acervo Irmãos Wagner.




### O ÚLTIMO BLOCO, 1977 – Irmãos Wagner

<b>Referência</b>	O ÚLTIMO BLOCO. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1977.
<b>Título</b>	O Último Bloco
<b>Categorias</b>	curta-metragem / mudo / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1977, Curitiba

<b>Sinopse</b>	Um bloco de carnaval de baianas rodopia vestidos vermelhos e radiantes em "O Último Bloco". Depois do desfile, a avenida vazia e triste, acabou-se o carnaval (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / infantil
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.)
<b>Exibições</b>	Cineclube Super8 Profilms, da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1977, Curitiba); Festival Nacional do Filme Superoito (1977, São Paulo); Festival Grife em São Paulo (1977); Mostra Irmãos Wagner (1979, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba)
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	Sobre o filme, Rettamozo escreveu: "Conta a história de um bloco (o último) que passa em uma avenida cheia de cores, mil batuques, muita animação que passa por um processo de transformação à medida que se afasta. O bloco passa e deixa em todos aquela tristeza chapliniana de final de estrada. O espectador fica com aquele gostinho amargo de estar contribuindo para que nossas coisas se percam nessa avenida. Uma alegria que durante todo o filme guarda um pouco do banzo do preto. [...] Este desenho usa um processo de iluminação novo na equipe: por dentro do próprio desenho. A cor fica com luminosidade incrível. Desenvolvendo também um processo de recortes que facilita as coisas, dando mais agilidade nos movimentos" (DIÁRIO DO PARANÁ, 27/02/1977).
<b>Fontes</b>	CRÉDITOS iniciais. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (27/02/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (27/08/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (30/08/1977); CORREIO DE NOTÍCIAS (11/09/1977); CCCB (2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
Imagens de O Último Bloco. Acervo Irmãos Wagner.	
	

<b>METAMORFOSE, 1977 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	METAMORFOSE. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1977.
<b>Título</b>	Metamorfose
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1979, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Uma lagarta tenta sobreviver em uma grande cidade, onde seu espaço verde fica reduzido a uma praça. Lá, ela consegue transformar-se em borboleta, mas acaba sendo pisoteada: um fim trágico que também pode atingir o homem alienado da ecologia (Cinemateca Brasileira).
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.) Produção: Wagner Produções Cinematográficas
<b>Exibições</b>	Festival Nacional do Filme Superoito (1977, São Paulo); Mostra Irmãos Wagner (1979, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba); Projeção de Desenhos Animados na Galeria de Humor Olho da Rua (1981, Curitiba); Retrospectiva do Filme Superoito e Mostra de Inéditos (1982, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba)
<b>Premiações</b>	Melhor filme didático/documentário no V Festival Nacional do Filme Superoito (1977, Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), São Paulo)

<b>Fontes</b>	METAMORFOSE. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (30/08/1977); CORREIO DE NOTÍCIAS (11/09/1977); VOZ DO PARANÁ (31/12/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (28/03/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (18/12/1981); DIÁRIO DO PARANÁ (08/12/1982); CCCB (2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca de Curitiba. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
Imagens de Metamorfose. Acervo Irmãos Wagner.	
	

<b>ENSAIOS, 1977 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	ENSAIOS. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1977.
<b>Título</b>	Ensaios
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1977, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Uma narrativa visual sobre o desenvolvimento de uma animação feita com cartolina, papel, guache e uma caixa de luz improvisada. Aqui o processo de animar desenhos é tão importante como o resultado (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / documentário
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.) Animação: Elizabeth, Rosane e Helmuth Jr. Wagner Câmera: Ingrid Wagner Produção: Wagner Produções Cinematográficas Música original: Domingo de Sol Composição e execução musical: Marinho Gallera Gravação da trilha sonora: Percy Tamplim (Sir Laboratório) Laboratório de som e imagem: Sir Laboratório, Studio 8 Agradecimento: Valêncio Xavier Trilha sonora da versão remasterizada (2016): Arthur Wagner Kornin.
<b>Exibições</b>	I Seminário do Filme Superoito (1977, Embrafilme, Rio de Janeiro); Exibição na Cinemateca de Curitiba (1980, Curitiba); Projeção de Desenhos Animados na Galeria de Humor Olho da Rua (1981, Curitiba);
<b>Premiações</b>	Melhor Animação no Festival de Campinas (1977, Campinas);
<b>Observações</b>	Primeiro filme do grupo sonorizado.
<b>Fontes</b>	ENSAIOS. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (27/02/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (30/03/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (12/06/1977); DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1977); VOZ DO PARANÁ (31/12/1977); CORREIO DE NOTÍCIAS (03/05/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (18/12/1981); (CCCB, 2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca Brasileira. Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Imagens de Ensaios. Acervo Irmãos Wagner.



<b>A CIDADE DOS EXECUTIVOS, 1978 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	A CIDADE DOS EXECUTIVOS. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1978. (7 min.)
<b>Título</b>	A Cidade dos Executivos
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1978, Curitiba
<b>Sinopse</b>	A Cidade dos Executivos narra as tragédias de uma cidade que perdeu sua sensibilidade e dimensão humana, desde a aparência e o trajeto de um personagem com paletó e gravata, um executivo. Perdido em seu medo, o executivo tenta sair dessa realidade mecanizada e labiríntica. Um filme inspirado em um poema de Jaime Lerner, o então prefeito de Curitiba, que levou uma cópia do filme para ilustrar uma conferência sobre planejamento urbano na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / experimental
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.) Produção: Wagner Produções Cinematográficas Inspirado pelo poema de Jaime Lerner Trilha sonora da versão remasterizada (2016): Arthur Wagner Kornin.
<b>Exibições</b>	Mostra Irmãos Wagner (1979, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba); Exibição no Cine Clube Paineiras (1979, São Paulo); Universidade de Berkeley (1978, Califórnia, Estados Unidos)
<b>Premiações</b>	Melhor filme na IV Mostra Nacional do Filme Super 8 (1978, Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET, Curitiba)
<b>Observações</b>	O filme teve três versões ao longo da sua existência, com dois finais diferentes, e um terceiro final que mescla ambos. O filme foi produzido a partir de uma encomenda de Jaime Lerner, político e arquiteto, que levou o filme para exibição na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos, para apresentá-lo durante um curso que ministrou a convite da instituição.
<b>Fontes</b>	A CIDADE dos Executivos. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (08/11/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (14/11/1978); CORREIO DE NOTÍCIAS (14/11/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (04/04/1979); FOLHA DE S. PAULO (22/07/1979); (CCCB, 2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca de Curitiba. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital do Jornal Folha de São Paulo (Acervo Folha).

Imagens de A Cidade dos Executivos. Acervo Irmãos Wagner.



<b>ATÉ QUANDO? 1978 – Elisabeth Karam</b>	
<b>Referência</b>	ATÉ QUANDO? Direção: Elisabeth Karam. Brasil, 1978. (10 min.)
<b>Título</b>	Até quando?
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / documentário
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1978, Curitiba/PR, Arroio Trinta/SC
<b>Sinopse</b>	“Um documentário sobre um problema que atinge a localidade de Arroio Trinta, próxima à cidade de Videira. Lá, os moradores que sobrevivem da criação e venda de porcos, se deparam com uma série de dificuldades e são impulsionados a lutar por seus direitos por iniciativa de um padre do lugarejo que deixa uma carta, que valoriza o filme de Beth. Mesmo morto o padre continua líder daquela comunidade”. (CORREIO DE NOTÍCIAS, 08/12/1978)
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Roteiro, direção e produção: Elisabeth Karam. Narração: Reinaldo Camargo. Música: Zé Roberto e Carlos Oliva. Montagem: Elisabeth Karam e Solange Stecz.
<b>Exibições</b>	Mostra Novos Cineastas Paranaenses (1978); IV Mostra Nacional do Filme Super 8 (1978, Centro Federal de Educação Tecnológica no Paraná, Curitiba)
<b>Premiações</b>	Prêmio Voz do Paraná na Mostra Nacional de Filme em Super-8 do Centro Federal de Educação Tecnológica (1978, Centro Federal de Educação Tecnológica no Paraná, Curitiba)
<b>Fontes</b>	CORREIO DE NOTÍCIAS (09/11/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (14/11/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (28/11/1978); CORREIO DE NOTÍCIAS (08/12/1978); CORREIO DE NOTÍCIAS (10/12/1978)
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Pessoal Elisabeth Karam. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.


<b>FOI PENA Q..., 1978 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	FOI PENA Q... Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1978.
<b>Título</b>	Foi Pena Q...
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	16 mm, colorido
<b>Data e local</b>	1978, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Foi Pena Q... é uma versão crítica e bem-humorada sobre a chegada das frotas portuguesas ao Brasil, foi feita com papel sulfite e tinta guache. Sem material transparente disponível, a animação tem um efeito colorido e movediço, resultado da sobreposição de desenhos e de tinta no papel. Volta e meia a intervenção de uma mão humana lembra que as imagens são construídas. E a mão que desenha e anima, também entra em cena para escrever os créditos iniciais e salvar um barco de um naufrágio (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / experimental
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.) Produção: Wagner Produções Cinematográficas, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Fundação Cultural de Curitiba, Taty Produções Cinematográficas Locução: Manuel R. dos Santos

<b>Exibições</b>	Mostra Novos Filmes Paranaenses (1978, Curitiba); Mostra Irmãos Wagner (1979, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba); Retrospectiva do Filme Superoito e Mostra de Inéditos (1982, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba)
<b>Premiações</b>	Melhor filme de desenho animado no V Festival Nacional do Filme Superoito em Campinas (1978, Campinas); Premiado na Jornada Brasileira de Curta metragem (1978).
<b>Fontes</b>	FOI Pena Q... Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (28/03/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (10/10/1978); DIÁRIO DO PARANÁ (08/12/1982); (CCCB, 2020).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Cinemateca de Curitiba. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Imagens de Foi Pena Q... Acervo Irmãos Wagner.



<b>PUDIM DE MORANGO, 1979 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	PUDIM DE MORANGO. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1979.
<b>Título</b>	Pudim de Morango
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1979, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Uma mosca vive tranquilamente dentro de um vaso sanitário. Pilotando seu helicóptero parte em busca de novas fontes de energia. Os alimentos enlatados não chamam sua atenção. De repente, sente-se atraída por um delicioso pudim de morango, mas acaba caindo no epicentro de um conflito. Uma metáfora das relações de poder e suas consequências. Feito com folhas de jornal e camadas de acetato, "Pudim de Morango" é uma colagem com recortes de texto, fotografias, desenhos e cenas de telenovelas - um gênero audiovisual muito popular no Brasil. Nas folhas de jornal, manchetes abordam um momento problemático para o país no momento, os conflitos sociais e políticos da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) (CCCB, 2020).
<b>Gênero</b>	animação / experimental
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.) Produção: Wagner Produções Cinematográficas
<b>Exibições</b>	Mostra Irmãos Wagner (1979, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba); Projeção de Desenhos Animados na Galeria de Humor Olho da Rua (1981, Curitiba);
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	O curta foi censurado e não pode ser exibido no Festival de Cinema Super-8 da Escola Técnica Federal do Paraná (ETFPR), em 1979. Este filme foi incluído na lista dos 100 melhores filmes de animação brasileiros, escolhidos pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) e no livro "Animação Brasileira: 100 filmes essenciais", lançado no Festival Internacional de Cinema de Animação de Annecy em 2018.
<b>Fontes</b>	PUDIM de morango. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. DIÁRIO DO PARANÁ (04/04/1979); DIÁRIO DO PARANÁ (08/11/1979); DIÁRIO DO PARANÁ (18/12/1981); (CCCB, 2020).

<b>Acervos consultados</b>	Acervo Irmãos Wagner. Arxiu Xcèntric, Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital do Jornal Folha de São Paulo (Acervo Folha).
Imagens de Pudim de Morango. Acervo Irmãos Wagner.	
	

<b>ATENÇÃO REALIDADE, 1979 – Direção coletiva</b>	
<b>Referência</b>	ATENÇÃO REALIDADE. Direção coletiva. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 1979. (8 min.)
<b>Título</b>	Atenção Realidade
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	16mm, colorido
<b>Data e local</b>	1979, Curitiba
<b>Sinopse</b>	A cidade de Curitiba sob o ponto de vista das pessoas que vivem na rua (Cinemateca Brasileira).
<b>Gênero</b>	experimental
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Fundação Cultural Curitiba Direção de produção: Lu Rufalco Direção: Berenice Mendes Direção de fotografia: Noilton Nunes Direção de som: José Roberto Portela Montagem: Pedro Merege Produção coletiva, a partir do curso ministrado por Noilton Nunes, na Cinemateca do Museu Guido Viaro, em 1979. Nos créditos do filme: Alvari, Alcir, Bere, Clara, Kiko, Dirceu, Chico, Homero, Peninha, Tarugo, Bellenda, Mauro, Mauricio, Lis, Moacir, Lu, Noilton, Paulinho, Merege, Vilma, Valencio, Paulo, Erlei, Sebastiao
<b>Exibições</b>	Festival de Cinema do Jornal do Brasil (1979, Rio de Janeiro); Mostra Curitiba vista pelos seus cineastas (1980, mostra itinerante, Curitiba); Jornada de Curta-Metragem (1980, Salvador)
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	O curta foi resultado de um curso ministrado pelo cineasta carioca Noilton Nunes, na Cinemateca do Museu Guido Viaro. Da turma, segundo um artigo do Jornal Diário do Paraná, participaram como alunas e alunos: Alvari Dziewa, Alcir Koch, Berenice Mendes, Fernando Westphalen, José Portem, Luiz Almeida, Luiz Bellenda, Mauro Antonieto, Maurício Negrão, Marilis Santos, Moacir David, Maria de Lourdes Rufalco, Paulo Domingues, Pedro Mereges Filho e Vilma Cabral (Vilma Nogueira).
<b>Fontes</b>	ATENÇÃO realidade. Direção: Berenice Mendes. In: CURITIBA Cinema e Cultura – Anos 80, 90 e 2000, acervo digital. Direção: Berenice Mendes. Produção: Lu Rufalco. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979. 10 DVDs, v. 2 (9 min.), NTSC, color. <a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979)</a> ; DIÁRIO DO PARANÁ (21/10/1979); CORREIO DE NOTÍCIAS (23/03/1980); CORREIO DE NOTÍCIAS (28/03/1980)
<b>Acervos consultados</b>	Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>CARTA À FELLINI, 1979 – Valêncio Xavier</b>	
<b>Referência</b>	CARTA À FELLINI. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 1979. (11 min.)
<b>Título</b>	Carta à Fellini.
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	16mm, colorido

<b>Data e local</b>	1979, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Uma curiosa visão da cidade de Curitiba no final dos anos de 1970, mostrando uma cidade onírica e também grotesca, nos seus mais variados segmentos (Cinemateca Brasileira).
<b>Gênero</b>	experimental
<b>Equipe</b>	Direção: Valêncio Xavier Direção de fotografia: Noilton Nunes Assistência de direção: Vilma Cabral (Vilma Nogueira) e Mauro Antonieto Assistência de fotografia: Luiz Henrique de Almeida, Fernando Westphalen e Pedro Merege Filho Produção: Maria de Lourdes Rufalco (Lu Rufalco), Marilis Serur, Dirceu Guimarães Brito Som: José Roberto Portella e Clara Satiko Kano Montagem: Luiz Henrique de Almeida Artes: Belenda Fotografia de cena: Paulo Roberto Domingos Companhia produtora: Prefeitura de Curitiba, Fundação Cultural, Cinemateca do Museu Guido Viaro Elenco: Irmãos Queirolo, Franco Giglio (pintor), professor Sanders (mágico), Rolado dos Anjos, Lucimara Souza, conjunto Samba e Seresta, Oswaldo Martins. Produção coletiva, a partir do curso ministrado por Noilton Nunes, na Cinemateca do Museu Guido Viaro, em 1979.
<b>Exibições</b>	Exibição na Cinemateca do Museu Guido Viaro (1979, Curitiba); Mostra Curitiba vista pelos seus cineastas (1980, mostra itinerante, Curitiba); Mostra de filmes produzidos ou coproduzidos pela Cinemateca do Museu Guido Viaro (1980, Curitiba); X Jornada Brasileira de Curta Metragem (1981, Salvador); Mostra Semana do Cinema do Paraná (1982, Lojas Mesbla, Curitiba); Projeto Cinema para Todos (1985, mostra itinerante pelos bairros de Curitiba); Mostra de Filmes Paranaenses (1986, Centro Politécnico)
<b>Premiações</b>	Premiado como melhor ficção na Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1980, Salvador);
<b>Observações</b>	O curta foi resultado de um curso ministrado pelo cineasta carioca Noilton Nunes, na Cinemateca do Museu Guido Viaro. Da turma, segundo um artigo do Jornal Diário do Paraná, participaram como alunas e alunos: Alvari Dziewa, Alcir Koch, Berenice Mendes, Fernando Westphalen, José Portem, Luiz Almeida, Luiz Bellenda, Mauro Antonieto, Maurício Negrão, Marilis Santos, Moacir David, Maria de Lourdes Rufalco, Paulo Domingues, Pedro Mereges Filho e Vilma Cabral (Vilma Nogueira).  Ao Jornal Correio de Notícias, Valêncio teria declarado: “Minha parte do filme é dedicada a Oswaldo Martins – ‘este era um jornalista com banca na Rua XV da qual era freguês. Atualmente é compositor e cantor. Toma parte no filme, fez música especial, uma figura simpática. Por isso presto a homenagem.” O artigo informa ainda, “o trabalho de Valêncio, feito por encomenda e num prazo de cinco dias, tem destino: chegar à Fellini. Por isso, é uma carta-convite ao cineasta.”
<b>Fontes</b>	<a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979)</a> ; DIÁRIO DO PARANÁ (27/09/1979); CORREIO DE NOTÍCIAS (23/03/1980); CORREIO DE NOTÍCIAS (29/09/1979); DIÁRIO DO PARANÁ (21/10/1979); CORREIO DE NOTÍCIAS (15/03/1980); CORREIO DE NOTÍCIAS (28/03/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (26/11/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (26/07/1981); DIÁRIO DO PARANÁ (25/03/1982); DIÁRIO DO PARANÁ (27/03/1982); CORREIO DE NOTÍCIAS (29/11/1985); CORREIO DE NOTÍCIAS (15/07/1986)
<b>Acervos consultados</b>	Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>SENSIBILIZE-SE, 1979 – Direção coletiva</b>	
<b>Referência</b>	SENSIBILIZE-SE. Direção coletiva. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 1979. (8 min.)
<b>Título</b>	Sensibilize-se.
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	16mm, colorido
<b>Data e local</b>	1979, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Sobre a vida do pintor Guido Viaro.
<b>Gênero</b>	documentário

<b>Equipe</b>	Produção coletiva, a partir do curso ministrado por Noilton Nunes, na Cinemateca do Museu Guido Viaro, em 1979. Companhia produtora: Fundação Cultural de Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro Produção: Fernando Westphalen, Pedro Merege Filho, Luiz C. Bellenda, Alvary Dzlewa, Moacir David, Alcir Koch, Vilma Cabral, Maria Rufalco (Lu Rufalco), Luiz H. Almeida, Marilis S. Santos, Berenice Mendes, Clara S. Kano, José Portella, Dirceu G. Brito, Mauricio L. Negrão, Mauro Antonietto, Paulo R. Domingues Coordenação: Noilton Nunes Produção executiva: Valêncio Xavier Colaboração: Homero de Carvalho e Francisco Alves dos Santos Músicas: “O barbeiro de Sevilha”, de Rossini; “Apanhei-te cavaquinho”, de Ernesto Nazareth; “Nó Caipira”, de Egberto Gismonti Fotos: Sérgio Sade
<b>Exibições</b>	Exibição na Cinemateca do Museu Guido Viaro (1979, Curitiba); Festival de Cinema do Jornal do Brasil (1979, Rio de Janeiro); Jornada de Curta-Metragem (1980, Salvador);
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	O curta foi resultado de um curso ministrado pelo cineasta carioca Noilton Nunes, na Cinemateca do Museu Guido Viaro. Da turma, segundo um artigo do Jornal Diário do Paraná, participaram como alunas e alunos: Alvari Dziewa, Alcir Koch, Berenice Mendes, Fernando Westphalen, José Portem, Luiz Almeida, Luiz Bellenda, Mauro Antonietto, Maurício Negrão, Marilis Santos, Moacir David, Maria de Lourdes Rufalco, Paulo Domingues, Pedro Mereges Filho e Vilma Cabral (Vilma Nogueira).
<b>Fontes</b>	SENSIBILIZE-SE. Direção: Berenice Mendes. In: CURITIBA Cinema e Cultura – Anos 80, 90 e 2000, acervo digital. Direção: Berenice Mendes. Produção: Lu Rufalco. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979. 10 DVDs, v. 2 (8 min.), NTSC, color. <a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ (03/08/1979)</a> ; <a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ (27/09/1979)</a> ; <a href="#">CORREIO DE NOTÍCIAS (29/09/1979)</a>
<b>Acervos consultados</b>	Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

### LEMBRANÇAS, 1979 – Vilma Nogueira e Heloisa Hanemann

<b>Referência</b>	LEMBRANÇAS. Direção: Vilma Nogueira e Heloisa Hanemann. Brasil, 1979. (3 min.)
<b>Título</b>	Lembranças
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1979, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Lembranças evoca recordações agradáveis de infância, laços de amizade e amor, através de fotografias antigas e outras coisinhas logo identificadas como pertencentes ao passado, que vão saindo de um envelope ( <a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ, 21/10/1979</a> ).
<b>Gênero</b>	animação
<b>Equipe</b>	Vilma Nogueira (Vilma Cabral) e Heloísa Hanemann
<b>Exibições</b>	Festival de Cinema do Jornal do Brasil (1979, Rio de Janeiro); Mostra de filmes curtas premiados da Cinemateca (1980, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba); Mostra de filmes produzidos ou coproduzidos pela Cinemateca do Museu Guido Viaro (1980, Curitiba); Mostra “A Mulher no Cinema Brasileiro” (1981, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba)
<b>Premiações</b>	Prêmio Secretaria da Cultura e do Esporte no 36o Salão Paranaense (1979, Curitiba).
<b>Observações</b>	O filme foi produzido a partir da oficina de animação, ministrada por José Rubens Siqueira, na Cinemateca do Museu Guido Viaro, em 1979.
<b>Fontes</b>	<a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ (21/10/1979)</a> ; <a href="#">REVISTA PANORAMA N. 275 (12/1979)</a> ; <a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ (10/12/1980)</a> ; <a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1980)</a> ; <a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1980)</a> ; <a href="#">DIÁRIO DO PARANÁ (28/05/1981)</a> .
<b>Acervos consultados</b>	Casa da Memória de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

### TV WC, 1979 – Vilma Nogueira

<b>Referência</b>	TV WC. Direção: Vilma Nogueira. Brasil, 1979.
<b>Título</b>	TV WC
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção

<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1979, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Associa a televisão à conhecidos personagens do meio artístico e publicitário brasileiro. (Revista Panorama n. 295, 11/1980).
<b>Gênero</b>	Animação
<b>Equipe</b>	Vilma Nogueira (Vilma Cabral)
<b>Exibições</b>	Feira Nacional de Humor (1980, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba); Mostra de filmes produzidos ou coproduzidos pela Cinemateca do Museu Guido Viaro (1980, Curitiba).
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	REVISTA PANORAMA N. 295 (11/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (10/12/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1980)
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Pessoal de Vilma Nogueira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>REAÇÃO DO INDUZIDO, 1979 – José Corolola</b>	
<b>Referência</b>	REDAÇÃO DO INDUZIDO. Direção: José Corolola. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1982.
<b>Título</b>	Redação do induzido
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1979, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Produção da Central do Filme Didático do Centro Federal Tecnológico do Paraná (CEFET).
<b>Gênero</b>	Didático
<b>Equipe</b>	Direção: José Corolola. Animação: Irmãos Wagner. Fotografia e montagem: Rui Vezaro e Fernando Severo. Coordenação de produção: Rosane Câmara.
<b>Exibições</b>	Retrospectiva do Filme Superoito e Mostra dos inéditos (1982, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba).
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	DIÁRIO DO PARANÁ (08/12/1982)
<b>Acervos consultados</b>	Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>COMO SEMPRE, 1980 – Berenice Mendes</b>	
<b>Referência</b>	COMO SEMPRE. Direção: Berenice Mendes. Brasil, 1980. (13 min.)
<b>Título</b>	Como Sempre
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	16 mm, colorido
<b>Data e local</b>	1980, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Uma visão crítica dos mitos religiosos criados através dos meios de comunicação, por ocasião da visita do Papa João Paulo II a Curitiba em 1980. Em tom crítico, o filme busca o caminho inverso ao de como as filmagens oficiais registram a presença papal na cidade de Curitiba (Cinemateca Brasileira). O filme, numa abordagem irreverente, dá uma visão crítica da visita do Papa João Paulo II ao Brasil (Cinemateca de Curitiba).
<b>Gênero</b>	documentário / experimental
<b>Equipe</b>	Companhias produtoras: Governo Nei Braga, Secretaria da Cultura e do Esporte, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Fundação Cultural de Curitiba, Associação Brasileira de Documentaristas do Paraná (ABD-PR) Produção: Lu Rufalco Argumento: Berenice Mendes, Lu Rufalco, Heitor Raymundo Direção: Berenice Mendes Direção de fotografia: Flávio Ferreira Câmera: Flávio Ferreira e Ronaldo de Souza Direção de som: Paulo Fortes Montagem: Cristina Prado Outras informações: Laboratório de Imagem: Revela - SP

	Laboratório de som: Stop Som - SP Trilha sonora: Música de Chico Buarque e Sinfonia de Tchaikovsky (não identificadas)
<b>Exibições</b>	Mostra "A Mulher no Cinema Brasileiro", na Cinemateca do Museu Guido Viaro (1981); X Jornada Brasileira de Curta Metragem (1981, Salvador); Mostra Semana do Cinema do Paraná (1982, Lojas Mesbla, Curitiba); Cinema Paranaense no MIS (1987),
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	O Projeto Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988) afirma que na ocasião da estreia de Como Sempre, o filme foi censurado pela Polícia Federal do Paraná (Tribuna do Paraná e Estado do Paraná, 05/1981).
<b>Fontes</b>	DIÁRIO DO PARANÁ (08/07/1980); DIÁRIO DO PARANA (28/05/1981); DIÁRIO DO PARANÁ (26/07/1981); DIÁRIO DO PARANÁ (25/03/1982); DIÁRIO DO PARANÁ (27/03/1982); CORREIO DE NOTÍCIAS (07/06/1985); CORREIO DE NOTÍCIAS (20/01/1987); Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988) da Cinemateca de Curitiba.
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>BENTO MOSSORUNGA, 1980 – Francisco Alves dos Santos</b>	
<b>Referência</b>	BENTO MOSSORUNGA. Direção: Francisco Alves dos Santos. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 1980.
<b>Título</b>	Bento Mossorunga
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	-
<b>Data e local</b>	Curitiba, 1980
<b>Sinopse</b>	Documentário sobre o músico paranaense Bento Mossorunga.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhias produtoras: Fundação Cultural de Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro Direção: Francisco Alves dos Santos Pesquisa: Solange Stecz Fotografia: Pedro Merege Filho
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	DIÁRIO DO PARANÁ (12/11/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (14/11/1980)
<b>Acervos consultados</b>	Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>CICATRIZES, 1980 – Francisco Alves dos Santos</b>	
<b>Referência</b>	CICATRIZES. Direção: Francisco Alves dos Santos. Brasil: Secretaria de Cultura e Esportes do Estado do Paraná, 1980. (13 min.)
<b>Título</b>	Cicatrices
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	16 mm, preto e branco
<b>Data e local</b>	1980, Curitiba
<b>Sinopse</b>	O terror e a repressão na América Latina na década de 70, através de uma colagem de imagens que registram as cicatrizes deixadas pela ditadura no cone sul do continente.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhias produtoras: Secretaria de Cultura e Esportes do Estado do Paraná, Cinemateca do Museu Guido Viaro Direção e roteiro: Francisco Alves dos Santos Fotografia, câmera e montagem: Pedro Merege Filho Pesquisa: Solange Stecz Laboratório de imagem: Líder / S.A. (São Paulo), Revela S.A. (São Paulo) Laboratório de som: Sir Laboratório (Curitiba) Trilha musical: Peçaço de Mim, Chico Buarque de Holanda Também colaboraram: Aparecido Bueno Marques, Gisele Mendes, Maria de Lourdes Rufalco (Lu Rufalco), Luis Henrique de Almeida, Berenice Mendes e Homero de Carvalho.

<b>Exibições</b>	Mostra de filmes produzidos ou co-produzidos pela Cinemateca do Museu Guido Viaro (1980, Curitiba); Mostra do Cinema Paranaense (1986, Rio de Janeiro); Mostra dos Filmes Produzidos Fora do Eixo Rio/ São Paulo (1987, Cineclube Solaria Planetário, Rio de Janeiro).
<b>Premiações</b>	Melhor filme Festival de Osório, Rio Grande do Sul (ano não identificado).
<b>Fontes</b>	DIÁRIO DO PARANÁ (21/12/1980); JORNAL DO BRASIL (09/11/1986); JORNAL DO BRASIL (18/08/1987); Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988) da Cinemateca de Curitiba.
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>O CICLO, 1980 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	O CICLO. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1980.
<b>Título</b>	O Ciclo
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	superoito
<b>Data e local</b>	1980, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Documentário sobre o ciclo da erva-mate.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr.)
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	Segundo lugar na categoria cinema superoito, no Concurso Estadual de Fotografia, Cinema e Monografias sobre “A Erva-Mate no Paraná” (1980, Secretaria do Planejamento, Coordenação da Região Metropolitana de Curitiba).
<b>Fontes</b>	DIÁRIO DO PARANÁ (18/12/1980)
<b>Acervos consultados</b>	Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>EM MEMÓRIA À ERVA MATE, 1980 – Francisco Alves dos Santos</b>	
<b>Referência</b>	EM MEMÓRIA À ERVA MATE. Direção: Francisco Santos. Brasil, 1981.
<b>Título</b>	Em memória à erva mate
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	superoito
<b>Data e local</b>	1980, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Documentário sobre a erva-mate, conta com entrevistas com historiadores, pesquisadores e jornalistas, destacando a importância cultural e econômica da erva mate no Paraná.
<b>Gênero</b>	Documentário
<b>Equipe</b>	Direção: Francisco Alves dos Santos Fotografia: Aparecido Bueno Marques Montagem: Pedro Merege Filho Pesquisa e texto: Solange Stecz Narração: Reinaldo Camargo Depoimentos: Temistocles Linhares (historiador), Constantino Marchiorato (ex-proprietário de um engenho de erva-mate), La Pastina (arquiteto).
<b>Exibições</b>	Lançamento na Cinemateca do Museu Guido Viaro (1981, Curitiba); X Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1981, Salvador); Retrospectiva do Filme Superoito e Mostra dos inéditos (1982, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba).
<b>Premiações</b>	Primeiro lugar na categoria cinema superoito, no Concurso Estadual de Fotografia, Cinema e Monografias sobre “A Erva-Mate no Paraná” (1980, Secretaria do Planejamento, Coordenação da Região Metropolitana de Curitiba).
<b>Observações</b>	O sexto filme documentário de Francisco Alves dos Santos.
<b>Fontes</b>	DIÁRIO DO PARANÁ (18/12/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (26/07/1981); DIÁRIO DO PARANÁ (20/12/1981); DIÁRIO DO PARANÁ (08/12/1982)
<b>Acervos consultados</b>	Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>A RUA DA MINHA JANELA, 1982 – Nivaldo Lopes</b>	
<b>Referência</b>	A RUA DA MINHA JANELA. Direção: Berenice Mendes. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 1982.
<b>Título</b>	A rua da minha janela
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	16mm, colorido
<b>Data e local</b>	1982, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Um escritor frustrado, parálfico, que não conseguindo escrever, nem terminar as obras que planeja, se volta para o passado vivendo de lembranças e vivências anteriores. Seu único contato com o mundo é a janela do seu apartamento, onde ele se distrai e encontra forçar para adiar o seu fim de vida trágico.
<b>Gênero</b>	Drama
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Cinemateca do Museu Guido Viaro, Fundação Cultural de Curitiba Produção executiva: Valêncio Xavier Direção de produção: Gisele Mendes e Beto Trindade Assistência de produção: Beto Trindade Companhia distribuidora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Argumento: Nivaldo Lopes Direção: Nivaldo Lopes Direção de fotografia: Ronaldo Duque Câmera: Ronaldo Duque Iluminação e supervisão: Aparecido Bueno Marques Assistentes: Sola Barbosa, Marcelo Gentil, Jefferson Sluichi Eletricista: Paulo Israel Maquinista: Zé Maria Rodrigues Técnico de Som: Luis A. Schneider Montagem: Mauro Alice Assistente de Montagem: Pedro Merege Filho Figurinos: Luis F. Burigo, José Bonalume Cenografia: Jair Mendes e João Mendes; Mohamed Músicas adaptadas: “Eu quero é botar meu bloco na rua”, de Sérgio Sampaio; “Adios Muchachos”, de J. Sanders e C. Vedani, com Royal Philharmonic Orchestra Elenco: Irineu Adami, Borges de Garuva, Percy Santos, Denise de Paula. Continuidade: Neia Martins Estúdios e Laboratórios: Audisom, Sir Laboratórios, Flick SP Agradecimentos: Curso e Colégio Camões, Alfaiataria Jockey, Música Viva - Discos, Francisco Alves dos Santos, Carlos F. Delgado, Ivan Bittencourt, Leda, Raquel, Joel, Tico, Demetrio, O. Edith. Este filme foi realizado durante os Cursos Práticos de Cinema orientados por Jose Roberto Eliezer (Fotografia) e Mauro Alice (Montagem), promovidos pela Cinemateca do Museu Guido Viaro. Curitiba, 1982.
<b>Exibições</b>	Festival do Cinema Brasileiro de Brasília (1982, Brasília-DF); Mostra do Cinema Paranaense na XVIII Jornada Nacional de Cineclubes (1984, Curitiba); Projeto Cinema para Todos (1985, mostra itinerante pelos bairros de Curitiba); XXI Jornada Nacional de Cineclubes (1987, Curitiba); Mostra dos Filmes Produzidos Fora do Eixo Rio/ São Paulo (1987, Cineclubes Solaria Planetário, Rio de Janeiro).
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	Em fevereiro de 1980, cinco pessoas seriam indicadas para trabalhar na fotografia do filme, a partir de um curso de fotografia para cinema, ministrado em fevereiro por Flávio Ferreira, na Cinemateca do Museu Guido Viaro. O filme foi inscrito na Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1982), mas não ficou pronto a tempo de participar.
<b>Fontes</b>	Créditos do filme, disponível no canal do youtube de Nivaldo Lopes. LOPES, Nivaldo. <b>A rua da minha janela</b> . 1982. (9m). Disponível em: < <a href="https://www.youtube.com/watch?v=vj6ER_mgJhk&amp;t=10s">https://www.youtube.com/watch?v=vj6ER_mgJhk&amp;t=10s</a> > Acesso em: 08 nov. 2019. DIÁRIO DO PARANÁ (16/12/1980); DIÁRIO DO PARANÁ (02/09/1982); DIÁRIO DO PARANÁ (14/12/1982); ESTADO DO PARANÁ (21/07/1984); CORREIO DE NOTÍCIAS (29/11/1985); JORNAL DO BRASIL (18/08/1987); DIÁRIO DO PARANÁ (19/07/1987)
<b>Acervos consultados</b>	Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Tablóide Digital do Aramis Millarch.

<b>COMUNIDADES RURBANAS, 1982 – Berenice Mendes</b>	
<b>Referência</b>	COMUNIDADES RURBANAS. Direção: Berenice Mendes. Brasil: Produções Cinematográficas Guaíra, 1982. (5 min.)
<b>Título</b>	Comunidades Rurbanas
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	35mm, colorido
<b>Data e local</b>	1982, Curitiba
<b>Sinopse</b>	O projeto do Prefeito de Curitiba, Jaime Lerner, que previa a contenção do êxodo rural, através da criação de comunidades semi-rurais, formando um cinturão verde em torno da cidade (Cinemateca Brasileira). O filme documenta a experiência social com o mesmo título, observando fixar o homem à terra, levado a efeito pelo então prefeito de Curitiba (Cinemateca de Curitiba).
<b>Gênero</b>	documentário / cinejornal
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Produções Cinematográficas Guaíra Direção, roteiro e pesquisa: Berenice Mendes Produção: Julio Krieger, Claudio Krieger, Lu Rufalco Direção de fotografia: Claudio Krieger, Euclides Pontin, Flaros Dedo, Ivan Bittencourt Câmera: Flaros Dedo, Ivan Bittencourt Sonografia: Flaros Dedo Montagem: Maria de Lourdes Rufalco (Lu Rufalco) Direção de arte: L. C. Beraldo Narração: Reinaldo Camargo Trilha musical: Música de Hermeto Pascoal, sinfonia Norte, Sul, Oeste, Leste Laboratório de imagem: Líder (São Paulo) Laboratório de som: Audisom (Paraná) Técnico de som: Studio
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	Há divergências sobre a equipe entre o Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988) e a Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. Sem a possibilidade de confirmação dos dados, esta ficha considerou as duas fontes. Contudo, é preciso um estudo mais amplo para confirmar as informações sobre a equipe do filme.
<b>Fontes</b>	Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988) da Cinemateca de Curitiba.
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira.

<b>COLÔNIA AUGUSTA, 1983 – Clara Satiko Kano e Cido Marques</b>	
<b>Referência</b>	COLÔNIA AUGUSTA. Direção: Clara Satiko Kano e Cido Marques. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 1983.
<b>Título</b>	Colônia Augusta
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	superoito, colorido
<b>Data e local</b>	1983, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Documentário sobre a Colônia Augusta, uma colônia polonesa (Cinemateca de Curitiba).
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Cinemateca do Museu Guido Viaro Direção: Clara Satiko e Cido Marques Fotografia e câmera: Cido Marques Montagem: Fernando Severo Pesquisa: Clara Satiko Kano Trilha musical: músicas clássicas polonesas
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988), da Cinemateca de Curitiba.
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba.

<b>O FOGUETE ZÉ CARNEIRO, 1984 – Berenice Mendes</b>	
<b>Referência</b>	O FOGUETE ZÉ CARNEIRO. Direção: Berenice Mendes. Brasil: Documenta Produções Cinematográficas, Embrafilme, 1984. (9 min.)
<b>Título</b>	O Foguete Zé Carneiro
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	35 mm, colorido
<b>Data e local</b>	1984, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Duas crianças encontram um cofre em forma de foguete. A curiosidade deflagra um processo em que fantasia e realidade se misturam, deslocando o foguete para uma viagem à Lua, onde os meninos vivem várias aventuras (Cinemateca Brasileira). Dois irmãos descobrem um foguete em um ferro velho e fantasiam uma viagem à lua onde encontram seres do espaço e vivem aventuras baseadas em histórias da infância (Cinemateca de Curitiba).
<b>Gênero</b>	Infantil, aventura, animação
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Documenta Produções Cinematográficas Ltda. Produção: Lu Rufalco (Maria de Lourdes Rufalco) Assistência de produção: Daisy Rocha; Gisele Paredes (Gisele Mendes); Carlos Deiró (São Paulo) Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Argumento: Rafael e Dov (astronautas) Berenice Mendes, Lu Rufalco, Hélène-Jeanne Levy Benseft Direção: Berenice Mendes Direção de fotografia: Peter Lorenzo Câmera: Ivan Bittencourt Assistência de câmera: Luiz H. de Almeida Fotografia de cena/ still: Fernanda de Castro Eletricista: Paulo Israel Maquinista: Zé Maria Rodrigues Som direto: Neto Studio: Carlos de Freitas e Mario Montagem: Fernando Severo Figurinos: Luis F. Burigo, José Bonalume Cenografia: Jair Mendes e João Mendes Desenho: Ursino Diaz Rojas, Sonia Yamanouchi, Jeane F. Santos Trilha musical: Maestro Gaya Elenco: Hélène-Jeanne Levy Benseft e Kako Machado; Camila, Yael e Luciana; João Henrique; Ari; Cauê; Carolina; Erwin; Gabriel; Juliana e Kiel. Animação: Ursino Diaz Rojas, Sonia Yamanouchi, Jeane F. Santos. Dragão: Perre Studio: Carlos Freitas e Mario Apoio: Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná, Fundação Cultural de Curitiba, Sir - Laboratório de Som e Imagem Agradecimentos: Lavrama S.A., Moviecenter, Britanite, Cal Chimeli, Calcário Marumbi, Grecca & Filhos, Neon Lunar, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Teatro da Classe, Agência Asa de fotografia, Guáira Produção Cinematográfica, Livrarias Ghignone, Trans Bren, H. M. Vila Hauer, Loock Confecções, P.M.E PR., P.M.C., Copel, Telepar Laboratório de Imagem: Lider SP. Laboratório de som: Álamo SP.
<b>Exibições</b>	XIII Jornada Brasileira de Curta-metragem (1984); Festivalzinho de Brasília do Cinema Brasileiro (1984); I Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro, mostra competitiva de curta-metragem 16 mm (1985); Projeto Cinema para Todos (1985, mostra itinerante pelos bairros de Curitiba); II FestRio, Mostra Olhar Feminino; Projeto de Animação Cultural do Paranoá (DF, 1986); X Fartal, Feira de Artesanato e Alimentos (1986); TVE, Mostra de Cinema Infantil (1988); Biblioteca Vila Centenário (Fundação Cultural de Curitiba, 1989).
<b>Premiações</b>	Prêmio de Mercado concedido pelo Conselho Nacional de Cinema; Menção Honrosa no Festival para Infância e Juventude de Gijon-Espanha (1984)
<b>Observações</b>	Os letrados do filme, após apontarem "Carlos Deiró" na assistência de produção grafam "SP". No Correio de Notícias (28/04/1985) consta que a empresa responsável pela animação do filme se chama Anim'Art.

<b>Fontes</b>	O FOGUETE Zé Carneiro. Direção: Berenice Mendes. In: CURITIBA Cinema e Cultura – Anos 80, 90 e 2000, acervo digital. Direção: Berenice Mendes. Produção: Lu Rufalco. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1984. 10 DVDs, v. 1 (9 min.), NTSC, color. Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988) da Cinemateca de Curitiba; JORNAL DO BRASIL (05/01/1984); CORREIO BRAZILIENESE (04/09/1984); CORREIO BRAZILIENESE (21/10/1984); CORREIO DE NOTÍCIAS (28/04/1985); CORREIO BRAZILIENESE (22/10/1985); JORNAL DO BRASIL (28/11/1985); CORREIO DE NOTÍCIAS (29/11/1985); CORREIO BRAZILIENESE (18/05/1986); CORREIO DE NOTÍCIAS (06/07/1986); JORNAL DO BRASIL (28/09/1988); JORNAL DO BRASIL (08/10/1988); CORREIO DE NOTÍCIAS (22/11/1989); DIÁRIO DE NATAL (08/10/1988).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Documenta Produções Cinematográficas (Coleção Curitiba Cinema e Cultura). Cinemateca de Curitiba. Casa da Memória de Curitiba. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
Cartaz do filme O Foguete Zé Carneiro. Acervo Casa da Memória de Curitiba.	
	

<b>A CLASSE ROCEIRA, 1985 – Berenice Mendes</b>	
<b>Referência</b>	A CLASSE ROCEIRA. Direção: Berenice Mendes. Brasil: Documenta Produções Cinematográficas e Embrafilme, 1985. (28 min.)
<b>Título</b>	A Classe Roceira
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	16 mm, colorido
<b>Data e local</b>	1985, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Nos acampamentos, à margem das rodovias, a opção pela permanência no campo. A árdua sobrevivência e os hábitos culturais. O chimarrão e as músicas sertanejas como fator de integração e resistência. A organização política: comissões, passeatas, assembleias e bloqueios. A posição dos latifúndios. O confronto: a luta pela reforma agrária (Cinemateca Brasileira, Cinemateca de Curitiba).
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora(s): Documenta Produções Cinematográficas Apoio na distribuição: Embrafilme Direção: Berenice Mendes Direção de produção: Lu Rufalco (Maria de Lourdes Rufalco) Direção de fotografia e câmera: Flávio Ferreira Assistência de fotografia: Peter Lorenzo Assistência de câmera: Luiz Henrique Bleyer de Almeida Montagem: Homero de Carvalho Som direto: José Roberto Braga Portela Autoria do texto de locução: Jaques Brand Narração: Bete Mendes Assistência de produção e continuidade: Fernanda Morini Produção em Curitiba: Gisele Mendes (Gisele Paredes) Letreiros: Guinski Finalização: W.S. Truka Depoimentos (por ordem de entrada): Celestino (coordenador do acampamento de Chopinzinho), Marlene (lavando roupas), Luis “Brizola” (coordenador de alimentos do

	<p>acampamento Salto do Lontra), Alzira (costurando), Dr. Kit Abdala (Sociedade Rural do Sudoeste do Paraná), Adão e Danilo (coordenadores do Acampamento Salto do Lontra), Músicas: Alzimir Miranda (violão 1); Hermogeneo Moraes (violão 2); Hilário Alves (violão 3); João Herli de Moura (cavaquinho); Geraldo Rosa (sanfona); Olimpio Santana, Delmar Pandolfo e Nelson Reisner (vozes)</p> <p>Músicas: “Alô Presidente”, de Adão e Marizete, cantada pelos mesmos e executada no violão por Adão e Antenor; “A Grande Esperança”, Hino do Movimento dos Agricultores Sem Terra; “No Colo da Fome”, autoria incerta; “Nossa Vista Clareou”, adaptação de música popular nordestina</p> <p>Apoio à produção: EMBRAFILME, Comissão Pastoral da Terra (CPT), Secretaria da Agricultura do Paraná (SEAG), Instituto de Terras, Cartografia e Geologia do Paraná, SIR – Laboratório de Som e Imagem</p> <p>Agradecimentos: Associação de Crédito e Assistência Rural do Paraná (ACARPA), Fundação Cultural de Curitiba, Fundação Pedroso Horta, Associação de Estudos, orientação e assistência rural, Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Francisco Beltrão, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Associação Brasileira de Documentaristas do Paraná (ABD/PR), Tatu Filmes, Rádio da Lua, Jorge Miguel, Arnaldo Camargo Neto, Pastor Werner Fücks, Heitor Rubens Raymundo, João Bonifacio Cabral, Glaus Gerner, Geraldo Luiz de Souza, Fernando Klug</p> <p>Agradecimento especial às comunidades dos acampamentos de Marmeleiro (Km 15), Pio X – Salto do Lontra, Chopinzinho, Gaúcha - Renascença</p> <p>Laboratórios: Laboratório de imagem: Lider/ SP. Laboratório de som: Álamo/ SP.</p>
<b>Exibições</b>	<p>Estreia no Cine Groff (1985, Curitiba); Exibição na II Mostra Cinema Paranaense - 85 (1985, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba); Mostra “Imagens da Terra”, convênio entre Embrafilme e Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário (1986, São Luiz, Brasília, Belém); Mostra do Cinema Paranaense (1986, Rio de Janeiro); I Mostra de Cinema Latino-Americano do Paraná (1987, Curitiba); Exibição no Centenário da República Brasileira (1989, UFRJ - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais)</p>
<b>Premiações</b>	<p>Seleção oficial do 14o Festival do Cinema Brasileiro de Gramado (1986), Seleção oficial da Jornada de Cinema Latino-Americano da Bahia (1986), Prêmio “Certificado Especial de Reserva de Mercado”, pelo VIII Júri do Conselho Nacional de Cinema (1986), Prêmio Benjamin Abraão e Prêmio “Samburá” no II Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro (1987, melhor curta metragem/ júri oficial).</p>
<b>Fontes</b>	<p>A CLASSE roceira. Direção: Berenice Mendes. In: CURITIBA Cinema e Cultura – Anos 80, 90 e 2000, acervo digital. Direção: Berenice Mendes. Produção: Lu Rufalco. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979. 10 DVDs, v. 2 (28 min.), NTSC, color.</p> <p>CORREIO DE NOTÍCIAS (03/12/1985); CORREIO DE NOTÍCIAS (12/12/1985); CORREIO DE NOTÍCIAS (12/01/1986); JORNAL DE CAXIAS (31/03/1986); TRIBUNA DA IMPRENSA/ RJ (10/04/1986); DIÁRIO DE PERNAMBUCO (29/10/1986); JORNAL DO BRASIL (09/11/1986); REVISTA NICOLAU - Ano I n. 3 (09/1987); JORNAL DO BRASIL (13/10/1987); JORNAL DO BRASIL (20/06/1989).</p>
<b>Acervos consultados</b>	<p>Acervo Documenta Produções Cinematográficas (Coleção Curitiba Cinema e Cultura – Anos 80, 90 e 2000, acervo digital). Cinemateca de Curitiba. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.</p>
<p>Cartaz do filme A Classe Roiceira. Acervo Casa da Memória de Curitiba.</p> 	

<b>LONDRINA, 1985 – Berenice Mendes</b>	
<b>Referência</b>	LONDRINA. Direção: Berenice Mendes. Brasil: Documenta Produções Cinematográficas, 1985. (18 min.)
<b>Título</b>	Londrina
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	16 mm, colorido
<b>Data e local</b>	1985, Curitiba
<b>Sinopse</b>	O filme resgata a ocupação, colonização e urbanização do norte do Paraná (Cinemateca Brasileira).
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	<p>Companhia produtora: Documenta Produções Cinematográficas  Direção: Berenice Mendes  Direção de fotografia e câmera: Peter Lorenzo  Assistência de câmera: Luis Henrique de Almeida  Direção de produção: Lu Rufalco  Assistência de produção: Alexandre Frigeri e Solange Moraes  Som direto: José Roberto Braga Portella  Montagem: Homero de Carvalho  Texto: Jaques Brand  Narração: Alcides Vasconcelos  Cenas de ficção: Grupo Proteu (Londrina), em “Bodas de Café”, de Nitis Jacon  Canções: Londrina, de Arrigo Barnabé (executado por Hyléa Ferraz e outros); Hino de Londrina, de Maestro Andrea Nuzzi  Instrumentos: Hyléa Ferraz (flauta transversal), Roberto Panico e Walderez Camargo (piano), Luiz Felipe Ferraz (violão),  Montagem de negativos: WS Mont. E Finalização  Patrocinadores: Cacique Café Solúvel, Hering Malhas, Mayrink Góes Tratores, Cooperativa Central Agropecuária do Paraná (COCAP), Construtora Brasília LTDA., Construtora Khouri LTDA., Dinardi engenharia e construção, Empresas Yanes, Exactus S/A, Herlon distribuidora de malhas, Hotel Bourbon Palace, Irmãos Jabur, Itimura Têxtil, Nec do Brasil, Prefeitura Municipal de Londrina, Rotec Veículos, Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná, Secretaria de Comunicação Social do Paraná, Sercomtel, Transportes Col. Gde. Londrina, Viação Garcia  Agradecimentos: Ana Paula Rodrigues, Aniete, ABD/PR, Casa da Cultura de Londrina, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Codel, Coral/ Sinfônica e Coro dos Piás da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Dá Licença Restaurantes, Departamento de Fotografia da UEL, Dr. Nivaldo Gotti, Fernanda Morini Ferreira, Haru Ohara, Issao Udihara, João Arruda, Maestro Bevenuto, Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, NTE da UEL, Pedro Lopes, Prof. Zuleika, Sir Laboratório de Som e Imagem, Tatu Filmes, Wilson Moreira, Zanketti  Laboratório de imagem: Líder (São Paulo)  Laboratório de som: Álamo (São Paulo)</p>
<b>Exibições</b>	Jornada de Cinema da Bahia (1985); Mostra de Cinema Paranaense (1985, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba);
<b>Premiações</b>	Prêmio de Mercado, C.E.R.M. do Conselho Nacional de Cinema (ano não identificado, Cinemateca de Curitiba)
<b>Observações</b>	Contém depoimentos de George Smith, Jamile Dequech, Olavo Godoy, Yoshiya Nakagawara e Marco Antônio Castanheira. Contém trechos de filmes de J. Lorenzo e Orlando Vicentini (Cinemateca de Curitiba).
<b>Fontes</b>	LONDRINA. Direção: Berenice Mendes. In: CURITIBA Cinema e Cultura – Anos 80, 90 e 2000, acervo digital. Direção: Berenice Mendes. Produção: Lu Rufalco. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979. 10 DVDs, v. 2 (15 min.), NTSC, color. CORREIO DE NOTÍCIAS (23/11/1984); CORREIO DE NOTÍCIAS (11/10/1985); CORREIO DE NOTÍCIAS (12/12/1985); CORREIO DE NOTÍCIAS (07/06/1986); Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988), da Cinemateca de Curitiba.
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>PARAGUAY: UN PASO A MAIS, 1985 – Aníbal Pozzo, Eloi Pires e Solange Stecz</b>	
<b>Referência</b>	PARAGUAY: UN PASO A MAIS. Direção: Aníbal Orué Pozzo, Eloi Pires Ferreira e Solange Straube Stecz. Brasil: Vídeo & Memória, 1985. (31 min.)
<b>Título</b>	Paraguay: um paso a mais
<b>Categorias</b>	média-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	VHS/ NTSC, colorido
<b>Data e local</b>	1985, Curitiba
<b>Sinopse</b>	A luta do povo paraguaio contra a ditadura militar do General Alfredo Stroessner; aspectos da jornada de solidariedade realizada em Foz da Iguaçu/PR, em agosto de 1984. Depoimento de exilados paraguaios e lideranças do movimento popular paraguaio e brasileiro.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Vídeo & Memória Direção e roteiro: Aníbal Orué Pozzo, Eloi Pires Ferreira e Solange Straube Stecz Fotografia e câmera: Eloi Pires Ferreira Montagem: Aníbal Orué Pozzo, Eloi Pires Ferreira, Beto Carminatti Pesquisa: Aníbal Orué Pozzo Edição: Harry Iuhn
<b>Exibições</b>	Mostra de vídeos Curitibaanos (1986, Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro)
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	Há duas fichas técnicas no Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988), as informações são divergentes.
<b>Fontes</b>	JORNAL DO BRASIL (15/11/1986); Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988), da Cinemateca de Curitiba.
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>PT-85, 1985 – Aníbal Pozzo</b>	
<b>Referência</b>	PT-85. Direção: Aníbal Orué Pozzo. Brasil: Vídeo & Memória, 1985. (25 min.)
<b>Título</b>	PT-85
<b>Categorias</b>	média-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	VHS/ NTSC, colorido
<b>Data e local</b>	1985, Curitiba
<b>Sinopse</b>	A campanha do Partido dos Trabalhadores (PT) à prefeitura em 1985. Depois de muitos anos, Curitiba voltava à luta para a eleição da prefeitura (Cinemateca de Curitiba).
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Vídeo & Memória Direção: Aníbal Orué Pozzo Roteiro: Aníbal Orué Pozzo e Solange Straube Stecz Produtores: Aníbal Orué Pozzo e Solange Straube Stecz Fotografia, câmera e montagem: Aníbal Orué Pozzo Pesquisa: Aníbal Orué Pozzo e Solange Straube Stecz
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988), da Cinemateca de Curitiba.
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba.

<b>ZUMBI, 1986 - Cido Marques e Solange Stecz</b>	
<b>Referência</b>	ZUMBI. Direção: Cido Marques e Solange Stecz. Brasil: Vídeo & Memória, 1986. (15 min.)
<b>Título</b>	Zumbi
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	VHS/ NTSC, colorido
<b>Data e local</b>	1986, Curitiba
<b>Sinopse</b>	A comemoração do dia de Zumbi em Curitiba pelo movimento pela consciência negra (Cinemateca de Curitiba).

<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Vídeo & Memória Direção e roteiro: Cido Marques e Solange Straube Stecz Produtor: Aníbal Orué Pozzo Câmera e edição: Cido Marques Pesquisa: Aníbal Orué Pozzo
<b>Exibições</b>	Semana do Cinema Paranaense (1986, Curitiba)
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	CORREIO DE NOTÍCIAS (19/12/1986); CORREIO DE NOTÍCIAS (04/01/1987); Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988), da Cinemateca de Curitiba.
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.


<b>A PROCURA DA TERRA SEM MALES, 1986 – Aníbal Pozzo</b>	
<b>Referência</b>	A PROCURA DA TERRA SEM MALES. Direção: Aníbal Orué Pozzo. Brasil: Vídeo & Memória, 1986. (40 min.)
<b>Título</b>	A procura da Terra sem Males
<b>Categorias</b>	média-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	VHS/ NTSC, colorido
<b>Data e local</b>	1986, Curitiba
<b>Sinopse</b>	A caminhada dos trabalhadores rurais sem-terra do Paraná a procura da terra prometida: a reforma agrária. Ocupações e acampamentos dos trabalhadores rurais, sob a ótica dos atores em movimento (Cinemateca de Curitiba).
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Vídeo & Memória Direção: Aníbal Orué Pozzo Roteiro, produção e pesquisa: Aníbal Orué Pozzo e Solange Straube Stecz Fotografia, câmera e montagem: Aníbal Orué Pozzo Apoio à produção: Comissão Pastoral da Terra/PR Reportagem: Geraldo Piolli
<b>Exibições</b>	Exibição no Centro Comunitário de Curitiba (1986, Curitiba); Mostra O Cinema e a Questão da Terra (1986, Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro)
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	CORREIO DE NOTÍCIAS (04/07/1986); CORREIO DE NOTÍCIAS (11/11/1986); CORREIO DE NOTÍCIAS (04/01/1987); Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988), da Cinemateca de Curitiba.
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>DUPLA PEGADA - Rodoviários, 1986 – Aníbal Pozzo</b>	
<b>Referência</b>	DUPLA PEGADA. Direção: Aníbal Orué Pozzo. Brasil: Vídeo & Memória, 1986. (35 min.)
<b>Título</b>	Dupla Pegada
<b>Categorias</b>	média-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	VHS/ NTSC, colorido
<b>Data e local</b>	1986, Curitiba
<b>Sinopse</b>	A retomada do sindicato dos rodoviários por parte de um setor mais combativo da categoria. Breve história desta luta (Cinemateca de Curitiba).
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Vídeo & Memória Direção, roteiro e produção: Aníbal Orué Pozzo Pesquisa: Aníbal Orué Pozzo e Solange Straube Stecz Fotografia, câmera e edição: Aníbal Orué Pozzo Coprodução: Sindicato dos Trabalhadores em Transportes Rodoviários do Estado do Paraná. Reportagem: Geraldo Piolli
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	Catálogo de Realizadores Paranaenses (1988), da Cinemateca de Curitiba.

<b>Acervos consultados</b>	Cinematoteca de Curitiba.
----------------------------	---------------------------

<b>VIRANDO A PÁGINA, 1987 – Berenice Mendes e Fernanda Morini</b>	
<b>Referência</b>	VIRANDO A PÁGINA. Direção: Berenice Mendes. Brasil: Documenta Produções Cinematográficas, 1987. (18 min.)
<b>Título</b>	Virando a página
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	VHS, NTSC, colorido
<b>Data e local</b>	1987, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Documentário reflexivo sobre o livro didático na escola pública.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Documenta Produções Cinematográficas Ltda. Direção : Berenice Mendes e Fernanda Morini Produção: Lu Rufalco (Maria de Lourdes Rufalco), Yeda Thomaz Câmera: Faisal Iskandar Edição: Jussara Locatelli e Eduardo Alberti Locução: Lea Oksenberg Desenhos: Isabel C. M. Paredes, Ana L. P. Branco Desenhos transcritos do livro Nossa Casa, de Geraldo Mattos e Eurico Back Temas musicais: Rosy Greca Instrumentos: Herjo Ojuara (teclados), Helinho Santana (percussão), Paulinho Branco (sax), Yuri Ferreira (contrabaixo) Engenheiro de gravação: Gerson Kornin Companhias produtoras: Secretaria de Atividades Socioculturais do Ministério da Cultura, Secretaria Municipal de Educação, Conselho Municipal da Condição Feminina e Documenta Filmes Agradecimentos: professores e alunos das escolas Antonio Pietruza, Wenceslau Braz e Palmares; Maria Elisa Leonel, Ana Lucia Cruz, Dinah P. Ribas, Wood Gouvea, Jurandir, Claudio Fajardo. O vídeo foi desenvolvido a partir do trabalho e iniciativa da pedagoga Olinda Evangelista.
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	VIRANDO a página. Direção: Berenice Mendes. In: CURITIBA Cinema e Cultura – Anos 80, 90 e 2000, acervo digital. Direção: Berenice Mendes. Produção: Lu Rufalco. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1984. 10 DVDs, v. 3 (18 min.), NTSC, color.
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Documenta Produções Cinematográficas (Coleção Curitiba Cinema e Cultura). Cinematoteca de Curitiba.

<b>RESPEITÁVEL PÚBLICO, 1987 – Irmãos Wagner</b>	
<b>Referência</b>	Respeitável Público. Direção: Irmãos Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1987. (16 min.)
<b>Título</b>	Respeitável Público
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	35 mm, colorido
<b>Data e local</b>	1987, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Um paraíso tropical é vendido de modo suspeito. Zé, um cidadão humilde, é então nomeado presidente da nação e induzido a governar um país à deriva.
<b>Gênero</b>	animação
<b>Equipe</b>	Roteiro: Irmãos Wagner Direção: Ingrid Wagner e Elizabeth Wagner Produção: Wagner Produções Cinematográficas Distribuição: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes SA Montagem: Homero de Carvalho Trilha sonora: Marília Giller e Paulo Sergio dos Santos Branco (Paulinho Branco)

	<p>Músicas: Blue Hawai (Robin Rainger), Cuica (Nilo Sérgio), Batucada Fantástica (Tião Pagodeiro), O Messias (Georg Friedrich Haendel)</p> <p>Dublagem: Ailton Silva (Caru), João Luiz Fianni, Zalmen Kornin, Abimael Alves de Oliveira Jr., José Roberto Braga Portela</p> <p>Laboratório de imagem: Álamo e Líder</p> <p>Laboratório de som: Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná (CEFET-PR)</p> <p>Moviola: Guaíra Vídeo Filme, Sir Laboratório de Som e Imagem, Truca</p> <p>Colaboração: CTR-ECA-USP (Curso de Pós-Graduação), Profa. Maria Dora Mourão e Prof. Dr. Eduardo Leone; Castro Alves, Centro Federal de Educação Tecnológica, Denise Bottmann, Dimitri Kozemiakin, Fernando Severo, João Augusto Nunes, José Reind, Julio Krieger, Kito, Maria de Lourdes Rufalco (Lu Rufalco), Maria Cecília Saad, Mauro Alice, Mauro Chaves Pinto, Percy Tamplin, Rádio Estadual do Paraná, Ricardo Berton, Valêncio Xavier, Zalmen Kornin, Sonoplastia: Abimael Alves de Oliveira Jr. José Roberto Braga Portella, Paulo Zagonel, Ronaldo Mansano Custódio, Edith Pitz Wagner, Helmuth Erich Wagner</p> <p>Pintura adicional dos acetatos: José Roberto Braga Portella e Luis Eduardo Gnap</p> <p>Este filme foi realizado através do convênio: Embrafilme, Fundação Cultural de Curitiba e Associação dos Cineastas do Paraná (ACIPAR).</p> <p>Subtitulação: Titra Film do Brasil</p> <p>Agradecimentos: Giancarlo Pllizari (produção final)</p>
<b>Exibições</b>	Mostra Cinema de Animação (1987, Cineclube Estação Botafogo, Rio de Janeiro); I Encontro de Cinema e Vídeo Independente do Paraná (1987, Curitiba); Lançamento no Cine Groff (1987, Curitiba); XV Jornada de Cinema da Bahia (1987, Salvador); Jornada Nacional de Documentários (1987, Salvador); Mostra Latino-Americana (1987, Cine Lido I, Curitiba); Mostra de Filmes (1987, Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 1987); IV Rio Cine-Festival (1988); 21º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (1988, Brasília).
<b>Premiações</b>	Melhor Desenho Animado no 4º Encontro de Cineclubes da América Latina (1988, Curitiba)
<b>Fontes</b>	RESPEITÁVEL Público. Direção: Irmãos Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color.
	JORNAL DO BRASIL (07/05/1987); (JORNAL DO BRASIL, 11/05/1987); CORREIO DE NOTÍCIAS (04/06/1987); ESTADO DO PARANÁ (06/06/1987); CORREIO DE NOTÍCIAS (09/07/1987); CORREIO BRAZILIENSE (15/08/1988); ESTADO DO PARANÁ (16/08/1987); ESTADO DO PARANÁ (11/09/1987); CORREIO DE NOTÍCIAS (11/09/1987); ESTADO DO PARANÁ (06/10/1987); TRIBUNA DA IMPRENSA (12/12/1987); CORREIO DE NOTÍCIAS (25/07/1988); JORNAL DO BRASIL (24/08/1988); CORREIO BRAZILIENSE (27/08/1988).
<b>Acervos consultados</b>	Cinemateca de Curitiba. Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
<p>Cartaz do filme Respeitável Público. Acervo Casa da Memória de Curitiba.</p> 	

### MEMÓRIA DE DAVID, 1988 – Berenice Mendes

<b>Referência</b>	MEMÓRIA DE DAVID. Direção: Berenice Mendes. Brasil: Documenta Produções Cinematográficas, 1988. (26 min.)
<b>Título</b>	Memória de David
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção

<b>Material original</b>	U-MATIC / NTSC, colorido
<b>Data e local</b>	1988, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Documentário sobre a vida e obra de David Carneiro.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Documenta Produções Cinematográficas Direção: Berenice Mendes Produção executiva: Maria de Lourdes Rufalco (Lu Rufalco) Produção: Fernanda Morini Edição: Jussara Locatelli Câmera: Osiris Guimarães Assistência de câmera: José Carlos Ferreira Iluminação: Victtorio Destefanis Still: Flaros Dedo Direção de TV: Newton Martins Interpretação de poemas: Wilson Bueno Poemas: “Os Colombos” e “Passagem das horas”, de Fernando Pessoa; “Memória”, de Carlos Drummond de Andrade Músicas: “Moonlight on the Paraná”, “Dança dos Guerreiros”, “O Trenzinho do Caipira”, “Bachiana n. 5”, de Heitor Villa-Lobos; “Lady Athenrye”, de Patrick Ball; “Elegia”, de John Donne e Caetano Veloso; “Irlande”, de Vangelis. Agradecimentos: Aramis Millarch, Fernando Carneiro, David Carneiro Filho, José Carlos Ferreira, enfermeiro Paulo, Mauro Meira, Valêncio Xavier, Rosaly Salazar, Audisom Video. Fotos e objetos do Acervo do Museu Coronel David Carneiro.
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	MEMÓRIA de David. Direção: Berenice Mendes. In: CURITIBA Cinema e Cultura – Anos 80, 90 e 2000, acervo digital. Direção: Berenice Mendes. Produção: Lu Rufalco. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1988. 10 DVDs, v. 4 (26 min.), NTSC, color. CORREIO DE NOTÍCIAS (14-15/05/1988)
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Documenta Produções Cinematográficas (Coleção Curitiba Cinema e Cultura – Anos 80, 90 e 2000, acervo digital). Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>O DRAMA DA FAZENDA FORTALEZA, 1988-1991 – Berenice Mendes (não finalizado)</b>	
<b>Referência</b>	O Drama da Fazenda Fortaleza. Direção: Berenice Mendes. Brasil: Documenta Produções Cinematográficas e Embrafilme, 1988-1991 (não finalizado).
<b>Título</b>	O Drama da Fazenda Fortaleza
<b>Categorias</b>	longa-metragem / sonoro / ficção
<b>Data e local</b>	1988-1991, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Baseado no romance homônimo do historiador David Carneiro. O Drama da Fazenda Fortaleza se passa no começo do século passado, durante a viagem do botânico francês Auguste de Saint-Hilaire pelos Campos Gerais, quando fica sabendo da existência da lendária Fazenda Fortaleza (ESTADO DO PARANÁ, 13/01/1988).
<b>Gênero</b>	épico / drama
<b>Equipe</b>	Direção: Berenice Mendes Roteiro: Valêncio Xavier Diálogos: Paulo Leminski Produção executiva: Maria de Lourdes Rufalco (Lu Rufalco) Produção: Fernanda Morini Produção do elenco: Wagner Guimarães Edição: Mauro Alice Assistência de direção: Fernando Severo, Peter Lorenzo e Marcelo Marchioro Direção de arte: Felipe Crescentti Direção de fotografia: Pedro Farkas Elenco cogitado: Dirce Thomaz dos Santos (escrava Rosa), Luis Melo (um dos integrantes da comitiva de Saint-Hilaire), Marco Nanini ou Jonas Bloch (Saint Hilaire); Othon Bastos ou Geraldo Del Rey (José Félix), Marieta Severo ou Christiane Torloni (esposa Rosário), Silvia Buarque ou Denise Mildon (Ana Luíza), Maurício Mattar ou Paulo Vinícius (índio Jaguar),

	Grande Otelo ou Mussum (escravo Benedito) e Stepan Necerssian (Firmino). O filme previa 25 atores/ atrizes e cerca de 50 figurantes.
<b>Fontes</b>	ESTADO DO PARANÁ (13/01/1988); CORREIO DE NOTÍCIAS (13/01/1988); FOLHA DE LONDRINA (24/03/1988); ESTADO DO PARANÁ (27/03/1988); CORREIO DE NOTÍCIAS (29/03/1988); JORNAL DO ESTADO (29/03/1988); ESTADO DO PARANÁ (28/07/1988); ESTADO DO PARANÁ (22/09/1990); ESTADO DO PARANÁ (22/06/1991).
<b>Acervos consultados</b>	Casa da Memória de Curitiba. Cinemateca de Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Tablóide Digital do Aramis Millarch.

<b>TANGÊNCIA, 1988 – Marco Aurélio Penha</b>	
<b>Referência</b>	Tangência. Direção: Marco Aurélio Penha. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 1988. (6 min.)
<b>Título</b>	Tangência
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	vídeo, colorido
<b>Data e local</b>	1988, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Ensaio cinematográfico sobre a angústia, as lembranças e a solidão humana.
<b>Gênero</b>	Documentário
<b>Equipe</b>	Elenco: Waldir Orlei Maier, Juliana F. Vieira Direção: Marco Aurélio Penha Roteiro: Juliana F. Vieira Fotografia: Heloisa Passos e Andre F. Rassi Montagem: Pedro Merege Filho Produção: Fundação Cultural de Curitiba; Cinemateca do Museu Guido Viaro
<b>Exibições</b>	XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (1989, Brasília); Mostra de Curtas-Metragens de Ficção Paranaense (1990, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba)
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	Dossiê Heloisa Passos; CORREIO DE NOTÍCIAS (26/10/1988); CORREIO DE NOTÍCIAS (03/10/1990).
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Maquina Arte Produções Cinematográficas. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<b>M. BAKUN, 1989 – Heloisa Passos</b>	
<b>Referência</b>	M. Bakun. Direção: Heloisa Passos. Brasil: Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR), 1989.
<b>Título</b>	M. Bakun
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	vídeo, colorido
<b>Data e local</b>	1989, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Sobre o artista Miguel Bakun.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Direção: Heloisa Passos Trilha musical: jazz de Gerry Mulligan
<b>Exibições</b>	O vídeo foi produzido para compor uma exposição de Miguel Bakun, com 101 obras e objetos de trabalho do artista, ao lado de uma série de projeções do filme de Sylvio Back, Auto-retrato de Miguel Bakun.
<b>Premiações</b>	Prêmio de melhor vídeo na mostra Salão Curitiba Arte 5 (1989, Curitiba)
<b>Fontes</b>	ESTADO DO PARANÁ (27/04/1989); <a href="#">ESTADO DO PARANÁ (20/05/1989)</a> ; <a href="#">ESTADO DO PARANÁ (23/07/1989)</a> .
<b>Acervos consultados</b>	Tablóide Digital do Aramis Millarch.

<b>NÃO SEI QUANDO VOLTO, 1989 – Heloisa Passos</b>	
<b>Referência</b>	Não sei quando volto. Direção: Heloisa Passos. Brasil: Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR), 1989.
<b>Título</b>	Não sei quando volto

<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	vídeo, colorido
<b>Data e local</b>	1989, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Sobre o tropeirismo no Paraná.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Museu da Imagem e do Som/ Secretaria da Cultura do Paraná Direção: Heloisa Passos
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	Prêmio Resgate de Memória Histórica, no Festival do Vídeo Independente (1989, Porto Alegre)
<b>Fontes</b>	<a href="#">ESTADO DO PARANÁ (26/10/1989)</a> ; CORREIO DE NOTÍCIAS, 26/10/1989).
<b>Acervos consultados</b>	Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Tablóide Digital do Aramis Millarch.

### LÁPIS – DE COR E SALTEADO, 1990

<b>Referência</b>	Lápis – De Cor e Salteado. Direção: Nivaldo Lopes. Brasil: Secretaria da Cultura do Paraná e Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.
<b>Título</b>	Lápis – De Cor e Salteado
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	35 mm, colorido
<b>Data e local</b>	1990, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Vida e a obra do compositor "Lápis" que levou consigo, em 11.02.78, a última noite de uma Curitiba que vivia intensamente (Cinemateca Brasileira).
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	<p>Companhias produtoras: Nivaldo Lopes Produções Cinematográficas, Museu da Imagem e do Som/ Secretaria da Cultura do Paraná, Fundação do Cinema Brasileiro</p> <p>Produção executiva: Paulo J Friebe</p> <p>Direção de produção: Nivaldo Lopes</p> <p>Equipe de produção: Gilberto Canabarro, Paulo J. Friebe, Tati Athaide, Jorge Roberto Filho, Renato Raposo</p> <p>Roteirista: Nivaldo Lopes</p> <p>Direção: Nivaldo Lopes</p> <p>Assistência de direção: Chico Terra, Pablito Pereira</p> <p>Direção de fotografia: Euclides Fantim</p> <p>Assistência de fotografia: Romeo Jorge Ziperer</p> <p>Fotografia Still: Deise Maciel</p> <p>Técnico de som: Luís Alberto Figueiredo</p> <p>Montagem: Nivaldo Lopes</p> <p>Cenografia: Eduardo Prante</p> <p>Música original: Ferreira, Palminor Rodrigues</p> <p>Outras informações:</p> <p>Participações especiais: Grafite, Evanira, Micelli, Chaim</p> <p>Elenco: Geraldo Pioli, Paulo Friebe, Geraldo Magela</p> <p>Elenco de apoio: Willy Schumann, Keylla Campos, Kátia Campos, Gilvânia Rodriguez, José C. Dibax, Mário Santana, Percy Santos, Don Miguel, Sérgio Rodrigues, Ubiratan Valiente, Adriana Nazário, Lilia Araújo, Eydi Edileuza, Milton Salem, Roseli Ferreira, Maria Muzzi, Luis Henrique, Rosita Bedin, Thera Athaide, Renato Strobel, Andréia Paladino, Angélica Kffuri, Vânia Ferreira, Plínio Paladino, Clayton Araújo, Wilma Araújo, Carlos Drugokens, Eliana Thayde, Agenor Vieira, Vanessa Vieira,</p> <p>Maquiagem: Vera Bello</p> <p>Imagens de arquivo: Celso Pirata, Paulo Vítola, Gerson Fisben, Célio Malgueliro, Marise Heleine, Paulo Leminski, Tatára</p> <p>Agradecimentos: em especial à família do compositor Palminor R. Ferreira Jr., Alexandre Ferreira (Grafite), Lalo, Juca, Mide, Bliá e Lilita. E aos músicos e parceiros que com ele conviveram. Paulo Vitola, Jorge Segundo, Bittencourt, Fernando Marioto, Anadir e Dalton.</p> <p>Cinemateca do Museu Guido Viaro, Fundação Cultural de Curitiba, Banestado, Dirceu Mendes de Brito, Altenir J. Silva Prod. Cin., Eloi Pires Ferreira, Sir Laboratórios - Percy Tamplin, Audisom - Reinaldo Camargo, Bar Restaurante Sal Grosso - Meia Oito, Aramis Millarch, Francisco Alves dos Santos, Mirian Lau, Clara Satiko, Hélio Borges, Werner Schumann, TV Paranaense - Canal 12, Nilton Souza, TV Iguaçú Canal 4, Rádio Atalaia, Lourival Pedrazzani,</p>

	Hospital do Coração, Trumpet Bar - Saul, Bar Balaio de Frango, René Ariel Dotti, Sebastião França, Valêncio Xavier, Carlos Marés, Jussara Valentini, André Faria, Lúcia Camargo, Renato Strobel, Márcia Strobel, Jorge Pinheiro, José Telson-Lipater, Rubens e Rogério, Bar Arlequim. Laboratórios: Líder, Delart, Rob Filmes, Movedol, CTAV.
<b>Exibições</b>	Estréia no auditório Brasília Itiberê, da Secretaria do Estado da Cultura (1990, Curitiba) e na TV Educativa (1990, Canal 9); Cinema Paranaense 1990 (1990, Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba); VI RioCine Festival (1990, Rio de Janeiro)
<b>Premiações</b>	-
<b>Observações</b>	O filme Lápis é fruto de um concurso de roteiro promovido pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e da Fundação do Cinema Brasileiro. Nivaldo é também conhecido como Palito.
<b>Fontes</b>	Créditos do filme CORREIO DE NOTÍCIAS (06/12/1990); ESTADO DO PARANÁ (21/11/1990)
<b>Acervos consultados</b>	Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Tablóide Digital do Aramis Millarch.

### A LOIRA FANTASMA, 1991 – Fernanda Morini

<b>Referência</b>	A LOIRA FANTASMA. Direção: Fernanda Morini. Brasil: Secretaria da Cultura do Paraná e Fundação do Cinema Brasileiro, 1991. (10 min.)
<b>Título</b>	A Loira Fantasma
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	35 mm, colorido
<b>Data e local</b>	1991, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Partindo da informação dada por um taxista, de que uma mulher simplesmente evaporara do interior de seu carro nas imediações de um cemitério, um jovem jornalista se interessa pelo caso. Toda a polícia movimenta-se para esclarecer o mistério (Cinemateca Brasileira). No verão de 1975, os jornais e noticiários de rádio davam conta de um fantasma que perambulava pelas ruas de Curitiba. Este filme é uma livre adaptação desta estória (Letreiros Iniciais).
<b>Gênero</b>	policial
<b>Equipe</b>	Companhia(s) produtora(s): Governo do Estado do Paraná - Secretaria de Estado da Cultura; Instituto Brasileiro de Assuntos Culturais; Fundação Cultural de Curitiba; Realiza Vídeo Produção: Wagner Carvalho; Andiana Zucherelli; Carlos Henrique Túlio Produção executiva: Jussara Locatelli Roteirista: Nelson Padrela Direção: Fernanda Morini Assistente de Direção: Heloisa Passos Direção de fotografia: Flávio Ferreira Assistente Câmera: Carlos "Russo" Silvestre Som direto: Zezé D'Alice Montagem: Máximo Barros Arte: Guinski Figurinos: Regina Rambaldi Música original: Celso "Pirata" Lock Identidades/elenco: Bronie Lozneau (loira), Emílio Pitta (taxista), Marco Antônio Pamio (foca), Mário Schoemberg (guarda 1), Enéas Lour (guarda 2), Ali Chaim (repórter rádio), Glauco Souza Lobo (delegado), José Luiz Kloss (diretor jornal), Luis Fernando Flores (agente funerário), Chico Nogueira (repórter), Beto Perna (travesti), José Aurino Bezerra (motorista) Cabelo e Maquiagem: Rosangela M. Carvalho Secretária: Liliam Nascimento Eletricistas: Isnaro Johansen Payono, Carlos Roberto Nascimento, Pedro Simão, José Carlos - Zezão, Seco - Copel Assistente de Som: Renato Calaca Figuração: Márcio Branco, Maria Raquel Prado Berger, Paula Pena, Erica Migon, André Luis Costa, Felipe Marques, Celso Pontarolli, Adriana Alencar, Rogério Saltori, Go Xuster, Chris Gomes, Maurício Souza Lima, Sonia Miller, Silvio Xaviski. Apoio a produção: Rádio da Lua, Copel, Banestado - Banco do Estado do Paraná
<b>Exibições</b>	XXIV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (1991, Brasília); Panorama de Curtas Metragens e Vídeos Brasileiros (1991, MIS-PR, Curitiba); Mostra Internacional de Curtas-metragens (1991, São Paulo)
<b>Premiações</b>	-

<b>Observações</b>	O filme é fruto de um concurso de roteiro promovido pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e da Fundação do Cinema Brasileiro.
<b>Fontes</b>	<a href="#">ESTADO DO PARANÁ (16/06/1988)</a> ; <a href="#">CORREIO DE NOTÍCIAS (14/07/1988)</a> ; <a href="#">ESTADO DO PARANÁ (14/06/1991)</a> ; <a href="#">ESTADO DO PARANÁ (15/06/1991)</a> ; ESTADO DO PARANÁ (10/09/1991); CORREIO DE NOTÍCIAS (05/11/1991)
<b>Acervos consultados</b>	Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Tablóide Digital do Aramis Millarch.
<b>OS DESERTOS DIAS, 1991 – Fernando Severo</b>	
<b>Referência</b>	OS DESERTOS DIAS. Direção: Fernando Severo. Brasil: Secretaria da Cultura do Paraná e Fundação do Cinema Brasileiro, 1991. (17 min.)
<b>Título</b>	Os desertos dias
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	35mm, colorido
<b>Data e local</b>	1991, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Início dos anos 80. Militante político de um país latino-americano esconde-se sob identidade falsa no litoral do Paraná. Escreve uma carta a um amigo, expressando suas inquietações e narrando os estranhos episódios em que se vê envolvido (Cinemateca Brasileira).
<b>Gênero</b>	drama
<b>Equipe</b>	Direção e montagem: Fernando Severo Assistência de direção: Heloisa Passos e Marcos Joel Jorge Roteiro: Fernando Severo, com a colaboração de Valêncio Xavier e José Rubens Siqueira Direção de fotografia e câmera: Flávio Ferreira Assistência de câmera: Isabela Fernandes Assistência de montagem: Rodrigo Saporiti e Tatiana Dalalana Maquiagem e figurinos: Elaine de Lemos Still: Milton Scwambach Eletricista: José Vertuoso Storyboard: Abílio Cardoso Financiamento/Patrocínio: IBAC; Secretaria de Estado de Cultura do Paraná Produção: Cygo Cinema e Vídeo, IBAC, Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, Bamerindus Apoio à produção: Fundação Cultural de Curitiba Direção de produção: Rubens Gennaro Produção executiva: Mariângela Grandó e Andiara Zuccherelli Assistência de produção: Kiko Westphalen, Leon Celeste, Virginia Moraes, Beto Carminatti Trilha sonora composta por Noel Nascimento, interpretada por Marcos Vinícius Damm, Aldo Luís Vilani, Ivo Meyer, Andréa Maria de Oliveira e Noel Nascimento Identidades/elenco: José Rubens Siqueira Laboratório de imagem: Líder Estúdio de som: Álamo Trucagem: Truca Agradecimentos: Museu da Imagem e do Som do Paraná, Prefeitura Municipal de Antonina, Prefeito Leopoldino de Abreu Neto, Prefeitura Municipal de Morretes, Prefeito Sebastião Cavagnoli, Hotel Porto Real, Cesar Fonseca, Margit Hauer, Prof. Daniel Costa da Silva, Luigi Marra, Maucir Campagnoli, Luciano Coelho, Banestado, SATED-PR, Máximo Barro, Chico Nogueira, CEFET-PR, Associação Cultural Avelino Vieira, Nilson Pohl, Priscila Moraes. Agradecimentos especiais a: Maria Christina de Andrade Vieira e Mauro Alice Rodado em Morretes, Antonina e Ilha do Mel (Paraná).
<b>Exibições</b>	II Festival Internacional de Curtas-metragens (1991, São Paulo); VII Rio Cine Festival (1991, Rio de Janeiro); XV Mostra Internacional de Cinema (1991, São Paulo); Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (1991, Havana/ Cuba); 45º Festival Internazionale del Film Locarno (1992, Locarno/ Suíça); 20º Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca (1992, Huesca/ Espanha); XXI Festival Internacional de Figueira da Foz (1992, Figueira da Foz/ Portugal); I Festival de Cine Independiente de Barcelona (1993, Barcelona/ Espanha).
<b>Premiações</b>	Melhor Filme e Melhor Fotografia no 14º Guarnicê de Cine-Vídeo (1991, São Luís/MA); Menção Honrosa na XVIII Jornada Internacional de Cinema da Bahia (1991, Salvador); Melhor fotografia no III Festival Sudamericano de Cortometrajes y Muestra Internacional (1992, Asunción/Paraguai)

<b>Observações</b>	O filme é fruto de um concurso de roteiro promovido pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e da Fundação do Cinema Brasileiro. Inicialmente, chama-se Longas Sombras no Fim da Tarde.
<b>Fontes</b>	Informações cedidas por Fernando Severo, na descrição do filme. SEVERO, Fernando. <b>Os Desertos Dias</b> . 1991. (17 min.). Disponível em: < <a href="https://www.youtube.com/watch?v=tlbM_xF1uvk">https://www.youtube.com/watch?v=tlbM_xF1uvk</a> > Acesso em: 12 dez. 2020. ESTADO DO PARANÁ (10/09/1991)
<b>Acervos consultados</b>	Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Tablóide Digital do Aramis Millarch.

<b>A FLOR, 1992 – Ingrid Wagner e Elizabeth Wagner</b>	
<b>Referência</b>	A FLOR. Direção: Ingrid Wagner e Elizabeth Wagner. Brasil: Wagner Produções Cinematográficas, 1979. (10 min.)
<b>Título</b>	A Flor
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / ficção
<b>Material original</b>	35 mm, Eastman Kodak, colorido
<b>Data e local</b>	1992, Curitiba
<b>Sinopse</b>	A jornada de uma flor por lugares desconhecidos. Uma jornada inesperada e a incerteza da sobrevivência.
<b>Gênero</b>	animação / infantil
<b>Equipe</b>	Direção e roteiro: Ingrid Wagner e Elizabeth Wagner Produção: Cine Foto Wagner LTDA. Produtora executiva: Josina Melo Direção de Fotografia: Rubens Eleutério Assistência fotográfica: Salvador Eletricidade: Rubens de Melo Ramos Edição: Máximo Barro Música: Gerson Kornin e Mari Leonel Elenco: Lena Horn e Thalita Horn Criação dos bonecos: Rosane Wagner Confecção dos bonecos: Hieronymus Parth Animação de bonecos: Quito Assistência: Roger Voz das bonecas: Inaê Giovannetti Com o apoio de: Secretário de Estado da Cultura do Paraná; IBAC; Fundação Cultural de Curitiba Agradecimentos: Ecylda, Edy e Ceci Braga, Fernando Severo, Fernanda Morini, Francis Naiê, Valêncio Xavier, Renê Ariel Dotti, Chico Nogueira, Alcides Bassani, Zalmen Kornin, Regina Silva, Sérgio Maldonado, Valentim Mazur, Romário Borelli, Sociedade Thalia, Condomínio Galeria Ritz, Issa Magazin, Guaíra Vídeo Film, Sistema Publicolor LTDA. Laboratórios: Líder, Film Som, Audisom, Elemental Produções Musicais Apoio: Banestado, Restaurante Vherdejante, Hotel Climax, Cinemateca do Museu Guido Viaro
<b>Exibições</b>	Mostra Internacional de Curtas (1991, Curitiba); Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo (1992, São Paulo);
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	A FLOR. Direção: Ingrid Wagner e Elizabeth Wagner. In: CURTAS de animação Irmãos Wagner. Direção: Irmãos Wagner. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016. 1 DVD (59 min.), NTSC, color. ESTADO DO PARANÁ (16/07/1988); CORREIO DE NOTÍCIAS (20/02/1989); ESTADO DO PARANÁ (08/06/1991); CORREIO DE NOTÍCIAS (05/09/1991)
<b>Acervos consultados</b>	Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Tablóide Digital do Aramis Millarch.
Imagens de A Flor. Acervo Irmãos Wagner.	



<b>PÃO NEGRO - UM EPISÓDIO DA COLÔNIA CECÍLIA, 1993 – Valêncio Xavier</b>	
<b>Referência</b>	PÃO NEGRO - UM EPISÓDIO DA COLÔNIA CECÍLIA. Direção: Valêncio Xavier. Brasil: Governo do Estado do Paraná, 1993. (37 min.)
<b>Título</b>	Pão Negro, um episódio da Colônia Cecília
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	16mm, colorido
<b>Data e local</b>	1988, Curitiba
<b>Sinopse</b>	O Pão Negro – Um episódio da Colônia Cecília (1993) é um documentário com elementos de ficção, baseado nos textos do anarquista Giovanni Rossi, fundador da Colônia Cecília. Os textos foram pesquisados e traduzidos por Valêncio e o resultado, no filme, é a mistura da interpretação de atores e depoimentos de descendentes dos fundadores da Colônia, além de trechos em animação feitos pelo desenhista Paixão.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	<p>Pesquisa, roteiro e direção: Valêncio Xavier            Produção: Cromamix Produções            Direção de fotografia e câmera: Alberto Melnechuk            Câmeras auxiliares: Dimitry Kozeniakin e Massao Ishida            Grua: Osires Guimarães            Pós-produção: Realiza Vídeo            Elenco: Chico Nogueira, Sônia Morena, Milton Camargo Jr., Manoel Carlos Karam, Lala Schneider, Marco Mascarenhas, Luthero de Almeida, Joares Cesar Vieira, Emilio Pita, Lucio Weber, Oswaldo Loureiro, Juliana F. França, Débora Balardini, Rafael Benghi, Osvaldo Soares, Daniele, Arnado Silveira, Luciana Walbach, Marcelo Clemente, Alexandre G. da Silva            Narração: Willian Sade            Voz do policial: Ozualdo Candeias            Leitura do epitáfio: Tônio Luna            Hino da colônia Cecília cantado por: Jussara Locatelli            Músicas: Verdi            Consultor musical: Joel Rondinelli Mendes            Montagem e sonoplastia: Jussara Locatelli e Valêncio Xavier            Computação gráfica: Fernanda Morini            Direção de produção: Celina Alvetti            Produção executiva: Chyntia Schneider            Cenografia: Valêncio Xavier            Assistência: Audrey Possebon, Luciana Walbach, Melissa Castelano, Raphael Benghi, Susilaine Cavalheiro            Consultoria de figurinos: Luis Afonso Burigo            Produção de figurinos do Centro Cultural Teatro Guaíra: Alessandra P. Louzada e Nathalie M. Araujo            Assistência de direção: Andreia Berte e Denilson do Nascimento            Desenhos da Cittadella: Paixão            Operadores de áudio: Francisco A. Bugalsky, Marcelo C. Szymcvak            Still: Karime Xavier            Fotos Palmeira: Francisco Bettega Neto            Making of: Tiokim            Filmes: Acervo Cinemateca do Museu Guido Viaro            Telecinagem: Harry Luhm</p>

	Agradecimentos: Orestes Oगतani, Carlos Carzino Neto, Luiz Romaguera Neto, McDonald's, Jacks Rau Rigles, Jussara Ferreira, Hospital Cajuru, Hotel del Rey, Polícia Militar do Estado Paraná, Vinhos Dallarmi, Móveis Real, Dona Lina (Itália Solagana), Casa Culpi / Fundação Cultural de Curitiba, UNIBRAS – Cine Plaza, Jairo Roberto Santos, Marcelo Marchioro, Mafrense Engenharia, Mário, Jango e Maria, Carlos E. de Souza, Arlinda G. P. Catitas, Starlight do Sorocaba, Elaine Montrucchio, Dora de Paula Soares, Solange Stecz, Tudo Vídeo, Acaica, TV Tarobá, Jandira Pasinato, Adélia Lopes, Zito Alves, Centro Cultural, Teatro Guaíra, Miguel Spósito, Teresinha Farrapo, Cristina Condi, Cintya Andrea Floriani, Aldomar Cesar. Apoio: Governo do Estado do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura, Coordenação do Sistema Estadual de Museus, Museu da Imagem e do Som do Paraná, Prêmio Estímulo Paraná 1993. Outras informações: A Grua Brustolin's é construída em Curitiba.
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	Créditos do filme, disponível no canal do youtube Centro de Cultural Social. XAVIER, Valêncio. <b>Pão Negro, um episódio da Colônia Cecília</b> . 1993. (36m52s). Disponível em: < <a href="https://www.youtube.com/watch?v=zjob5_EKvOE">https://www.youtube.com/watch?v=zjob5_EKvOE</a> > Acesso em: 08 nov. 2019.

<b>OS 11 DE CURITIBA – TODOS NÓS, 1995 – Valêncio Xavier</b>	
<b>Referência</b>	OS 11 DE CURITIBA, TODOS NÓS. Direção: Valêncio Xavier. Brasil, 1995. (37 min.)
<b>Título</b>	Os 11 de Curitiba, todos nós
<b>Categorias</b>	média-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	vídeo, colorido
<b>Data e local</b>	1995, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Documentário sobre a prisão em Curitiba, de onze professores de uma escola infantil, em um episódio de repressão da ditadura civil-militar, em 1978.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Pesquisa, roteiro e direção: Valêncio Xavier Produção: Imaginate Produções
<b>Exibições</b>	-
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	Créditos do filme, disponível no canal do youtube oradiodoparana. XAVIER, Valêncio. Os 11 de Curitiba – todos nós. 1995. (54m55s). Disponível em: < <a href="https://www.youtube.com/watch?v=eWzna9d8d24&amp;t=2924s">https://www.youtube.com/watch?v=eWzna9d8d24&amp;t=2924s</a> >. Acesso em: 08 nov. 2019.

<b>HELENA DE CURITIBA, 2005 – Josina Melo</b>	
<b>Referência</b>	HELENA DE CURITIBA. Direção: Josina Melo. Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 2005. (30 min.)
<b>Título</b>	Helena de Curitiba
<b>Categorias</b>	curta-metragem / sonoro / documental
<b>Material original</b>	vídeo, colorido
<b>Data e local</b>	2005, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Documentário sobre a vida e a obra da poeta Helena Kolody.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Direção, produção e roteiro: Josina Melo Assistente de direção: Grazie Lara Baiak Direção de Fotografia: Lourival Vieira e Maurício Martins Câmera: Lourivalde Vieira, Josina Melo, Euclides Fantim, Amarildo Araújo Assistência de câmera: Rodrigo Stori, Fabio Dominicó Eletricista: Euclides Fantim, Marco Azevedo Microfonista: Rodrigo Cordeiro Making-of: Mauro Brainta Edição: Fernando Severo, Josina Melo e Ricardo Petracca Técnico de edição: Emanuel Maciel (Maneco), Thiago Santos Lima Artmont, Marcelo Caldin e Valdemar Schettini Jr. (Vadeco) Assistência de edição: Macris Bressan

	<p>Lettering: Silvia Morassutti Maia  Direção Musical: Octávio Camargo e Josina Melo  Edição de áudio: Sander Marcelo, Alex Barbosa e Ricardo Petracca  Narração: Christiane de Macedo  Trilha Sonora: "Temas para Helena", de Octávio Camargo; "Valsa para Helena", de Gerson Bientez; "Gipsy Briul", de Arr. S. Kulis; "Curitiba", de Bento Mossurunga; "Ondas do Iapó", de Bento Mossurunga; "Céu de Curitiba", de Bento Mossurunga; "A Sertaneja – Fantasia Característica", de Brasília Itiberê; "Tardes de Curitiba", de Bento Mossurunga; "Pinho", de José Eduardo Garamani; "Dança Brasileira", de Radamés Gnatalli; "Ninho de Cobra", de Waltel Branco; "Pater Noster", de Maxim Berezovsky; "Synfonia Estravaganza, de Olexandr Kozarenko.  Produção executiva: Josina Melo  Direção de Produção: Grazie Lara Baiak; Francis Naiê Melo Olivero  Assistência de produção: Francis Naiê Melo Olivero, Heloise Shwebe, Jaciara Polese Rocha, Kleyton Reis, Rafael Dehrens de Sanches, Janaína Granater  Produção de alimentos: Jaciara Polese Rocha  Direção de arte: Macris Bressan  Design de figurino: Frida Klainer  Costureira: Márcia Lina  Maquiagem: Gisele Bueno Nunes e Gisella do Amaral  Design gráfico: Maria Helena F. C. Adonis  Elenco: Amanda Danchura (Helena criança), Larissa Danchura (Helena adolescente), Elisa Kiesorim (Helena adulta), Jasmine Melo Quadros (Olga Kolody criança), Giovanna Melo Olivero (amiga da Helena criança), Grazie Lara Baiak (mãe de Helena), Antony Wendler (pai de Helena), Igor Perewalo (noivo de Helena)  Figurantes: Camila Reimann, Thayane Alcântara Olenik, Daniele Renner, Tábata Larissa P. do Amaral, Mariane Reffo, Driely Marcela de Souza, Juliana Meyer, Camila Galvão, Gabriela C. Telles, Larissa Lage Sansão, Jaqueline Michele Skompski, Mayla Adrielle P. de Vivideiros, Raphaela Rosa, Michelle Figueredo Vilaça, Bruna Rangel, Bárbara C. Teles, Simone Danchura, Liriene Susanbauer, Ize Ganzert, Carol Klembar, David Tribes, Elaine Ribas Maidel, Paula Valesca Stica, Roberto Mordasqui  Agradecimentos especiais: Carlo Deiró, Cláudio Gamas Fajardo, Charles Strelow Machado, Dejanir Ferreira, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Fernando Ghignone, Hélio Teixeira, Íris Bigarella, Janpier Gusso, José Luiz Casela, Jorge Samek, Luis Carvalho, Luiz Alceu Beltrão Molento, Maurício Requião, Olga Kolody, Paula Guérius, Paulinho Lima (RJ), Samuel Ramos Lago, Sérgio Gielow, Simone Danchura, Reinaldo Camargo, Rubens Klopffleisch Jr., Trade Marketing</p>
<b>Exibições</b>	Lançamento na Cinemateca de Curitiba (03/2005)
<b>Premiações</b>	Melhor documentário no <i>Festival de Cinema e Vídeo de Curitiba</i> (2005, Curitiba)
<b>Fontes</b>	HELENA de Curitiba. Direção: Josina Melo. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005. 1 DVD (30 min.), NTSC, color. FOLHA DE LONDRINA (30/10/2005)
<b>Acervos consultados</b>	Acervo pessoal de Josina Melo.

<b>A ALMA DA IMAGEM, 2009 – Fernando Severo e Ingrid Wagner</b>	
<b>Referência</b>	A ALMA DA IMAGEM. Direção: Fernando Severo e Ingrid Wagner. Brasil, 2009.
<b>Título</b>	A Alma da Imagem
<b>Categorias</b>	longa-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	vídeo, colorido
<b>Data e local</b>	2009, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Radicado em Curitiba desde a infância, o fotógrafo catarinense Helmuth Wagner (1924-1988) deixou um extraordinário legado fotográfico sobre a natureza, a cultura e o povo do Paraná. Além de três importantes álbuns fotográficos ("Serra do Mar", "Sete Quedas" e "Ilha do Mel"), ao longo de quase meio século dedicado à arte fotográfica produziu milhares de fotografias de grande diversidade temática. Unindo perfeição e inovação técnica a um grande domínio da expressão artística, suas fotos influenciaram várias gerações de fotógrafos e lhe valeram inúmeras premiações nacionais e internacionais. Foi um dos primeiros sócios do Foto Clube do Paraná e um dos membros mais ativos do Círculo dos Marumbinistas de Curitiba. Este documentário, elaborado a partir de um minucioso trabalho de pesquisa e restauração

	de fotos e filmes, resgata esse valioso acervo e narra a trajetória pessoal e artística de Helmut Wagner.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Direção e edição: Fernando Severo e Ingrid Wagner Direção de produção: Elisabeth Wagner Produção executiva: Rosane Wagner Fotografia: Beto Carminatti Trilha Sonora: Jean Gabriell Direção de edição: Ingrid Wagner e Fernando Severo Edição: Egberto Wagner Portella e Guilherme Kirrian Neto Finalização: Diego Stavitzki Textos: Ingrid Wagner Narração: Karla Fragoso
<b>Exibições</b>	4º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro e Latino (2009, Curitiba).
<b>Premiações</b>	-
<b>Fontes</b>	Créditos do filme, disponível no canal do <i>youtube</i> de Fernando Severo. SEVERO, Fernando; WAGNER, Ingrid. Helmut Wagner. <b>A alma da imagem</b> . 2009. (50m26s). Disponível em: < <a href="https://www.youtube.com/watch?v=E1c1qYN5Wbo&amp;t=10s">https://www.youtube.com/watch?v=E1c1qYN5Wbo&amp;t=10s</a> >. Acesso em: 08 nov. 2019.
<b>Acervos consultados</b>	Acervo Pessoal Fernando Severo.

<b>CONSTRUINDO PONTES, 2017 – Heloisa Passos</b>	
<b>Referência</b>	CONSTRUINDO PONTES. Direção: Heloisa Passos. Brasil: Espaço Filmes, 2017. (72 min.)
<b>Título</b>	Construindo Pontes
<b>Categorias</b>	longa-metragem / sonoro / não ficção
<b>Material original</b>	digital, colorido
<b>Data e local</b>	2017, Curitiba
<b>Sinopse</b>	Heloisa é filha de Álvaro, um engenheiro civil que viveu o auge da carreira durante a ditadura militar. Entre memórias e um futuro incerto, pai e filha procuram outras formas de enxergar o mundo.
<b>Gênero</b>	documentário
<b>Equipe</b>	Companhia produtora: Maquina Produções Cinematográficas Distribuição: Espaço Filmes Roteiro: Stefanie Kremser, Heloisa Passos, Letícia Simões Produção: Tina Hardy, Heloisa Passos Produção executiva: Luciane Passos Direção de fotografia: Heloisa Passos Edição: Tina Hardy, Isabela Monteiro de Castro Efeitos visuais: Juliana Araújo, Arthur Gallindo, Núbia Teixeira Assistência de câmera: Paula Monte Colorista: Luisa Cavanagh Design gráfico: Babi Sonnewend
<b>Exibições</b>	Seleção Oficial para o <i>International Documentary Filmfestival Amsterdam</i> - IDFA (2017, Amsterdam, Países Baixos); Seleção Oficial para o <i>40º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano</i> (2018, Havana, Cuba).
<b>Premiações</b>	<i>Prêmio Marco Antônio Guimarães</i> no <i>50º Festival de Cinema Brasileiro de Brasília</i> (2017, Brasília); Prêmio de Menção Honrosa no <i>Cine Eco Seia - Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra da Estrela</i> (2018, Portugal); Prêmio da Crítica no VIII Festival Márgenes (2018, Madrid, Espanha); Prêmio da <i>Associação Brasileira de Cinematografia</i> (ABC) de melhor direção de fotografia para documentário (2019); <i>1º Festival de Cine Incuna Film Fest</i> (2018, Espanha); Prêmio Cora Coralina no <i>20º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica)</i> (2018, Goiás).
<b>Fontes</b>	Site oficial do filme Construído Pontes. Disponível em: < <a href="http://maquina.pro.br/construindo-pontes/">http://maquina.pro.br/construindo-pontes/</a> >. Acesso em: 01 jan. 2021.