



Isadora Raquel Rupp

AMOR

Na Era Collor

O cinema paranaense
da Geração 1980

AMOR
Na Era Collor

O cinema paranaense da
Geração 1980

Isadora Raquel Rupp

2007

APRESENTAÇÃO

O livro-reportagem “Amor na Era Collor. O cinema paranaense da Geração 1980” é fruto de um trabalho realizado para conclusão do curso de Jornalismo no Centro Universitário Positivo – UNICENP. Orientado pela professora Solange Stecz, o livro foi elaborado em um período de nove meses, com coleta de dados, entrevistas e pesquisas em periódicos.

A crise do Governo Collor, que atingiu o cinema brasileiro, conseguiu dismantelar o pouco que havia e que estava se construindo no Paraná. Quando começou a engrenar, com os novos cineastas, novas tecnologias e o começo de leis de incentivo, veio o balde de água fria.

Retratar esse sentimento de descaso e refletir sobre o papel do Estado na cultura foram os principais objetivos desse livro-reportagem. Todos os cineastas e profissionais entrevistados, sem exceção, têm a paixão como energia para continuar na sétima arte.

SUMÁRIO

Introdução	07
Uma Despedida à Francesa: O Fora de Collor no Cinema Brasileiro	
Capítulo 1	13
Governo Collor e a Embrafilme	
Capítulo 2	39
A contribuição da Cinemateca	
Capítulo 3	49
Geração 1980 e a Turma do Balão Mágico	
Capítulo 4	67
Prejudicados. A saga da finalização	
Capítulo 5	81
Lei Municipal de Incentivo à Cultura e AVEC	
Capítulo 6	97
Cinema X Estado	

INTRODUÇÃO

Uma despedida à francesa:
O Fora de Collor no Cinema Brasileiro

* Depoimento do cineasta Joel Pizzini

Em 1973, Carlos Diegues (mais conhecido como Cacá), um dos maiores diretores do cinema brasileiro, gravava o filme “Joana Francesa”, que conta a história de uma dona de prostíbulo na São Paulo de 1930 que se apaixona por um cliente e vai com ele para a fazenda de cana de açúcar da qual é proprietário, em Alagoas. A inspiração é clara, já que Alagoas é a terra natal de Cacá. O Estado é também o território da família Collor, amiga da família Diegues.

O filme prometia: o cineasta conseguiu a façanha de trazer uma atriz estrangeira para o papel principal. A bela francesa Jeanne Moreau até interpretaria uma canção de Chico Buarque, responsável pela trilha sonora do filme.

Jovem e interessado em cinema, Fernando Collor de Mello tinha muita vontade de trabalhar na produção e, por intermédio do pai, conseguiu fazer alguns trabalhos como assistente,

inclusive em “Joana Francesa”. “Dizem que na época ele deu uma festa durante as filmagens. Ele era um playboy, né? Milionário...”

Na festa, obviamente, a protagonista do filme era o centro das atenções. “E Collor começou a ter uma postura bem inadequada: começou a bolinar a Jeanne Moreau!” A situação ficou incômoda, já que o filme ainda estava sendo rodado e a equipe trabalharia junta por muito tempo. Jeanne pediu que Collor fosse afastado das filmagens. E ele foi despedido.

Com esse fora, tanto de Jeanne quanto do cinema, existem comentários no seguinte sentido: Collor, depois de eleito presidente, acabou com a Embrafilme e tomou medidas drásticas contra o cinema nacional por conta desse ressentimento. “Tudo são suposições, fruto do inconsciente coletivo... mas o que dizem é que ele teria se vingado, extinto a Embrafilme porque foi despedido da ‘Joana Francesa’”.

“Pode ser até uma anedota, mas tem uma certa pertinência! Porque ele foi muito violento, ressentido com o cinema brasileiro. Uma coisa é você criar uma outra instituição no lugar, mas nada! Ele rompeu acordos que o Brasil tinha com o Canadá, várias co-produções que estavam em andamento que foram interrompidas... Foi uma coisa trágica, traumática para todos nós. Foi terrível, um fantasma”.

Quinze anos após o impeachment em 1992, sob acusações de corrupção, Collor foi eleito senador novamente, pelo estado de Alagoas. “Hoje ele surge aí, como um fantasma voltando para a vida política, terrível, assustador. Ele causou o desmonte do

cinema brasileiro. E foi terrível, foi um impacto absurdo, o Brasil saiu do mapa. A Embrafilme tinha uma função de interlocução entre o Brasil e o mercado exterior e era uma companhia de capital misto, ela funcionava. Tinha várias distorções no final, claro que tinha. Mas era pra estancar isso, reformular, modernizar, e não extinguir como ele fez, sem deixar nada no lugar”.

Pizzini, diretor de curtas-metragens e documentários, começou a trabalhar como assistente de direção no filme “Guerra do Brasil”, de Sylvio Back. É o principal responsável pelo projeto de restauração das obras de Glauber Rocha e dirigiu o documentário “Depois do Transe”, sobre o cineasta baiano. Seu último filme, lançado em 2007, é o documentário “500 Almas”, sobre a identidade dos índios Guató, tribo indígena do Pantanal que chegou a ser considerada extinta.

A história contada por Joel Pizzini sintetiza todo o sentimento colocado nessas linhas: a dor de uma classe que foi arrasada, e que, sem ajuda estatal, ficou sem eira nem beira. Sem rumo, sem financiamentos, sem emprego e sem uma estrutura básica que é possibilitada a diversos outros setores da economia. A cultura, muitas vezes, como se irá perceber é deixada de lado. Acima de tudo, o cinema, uma atividade onerosa, foi completamente abandonado nessa fase da história do Brasil.

Imagine então o cinema em um Estado sem tradição cinematográfica, sem grandes produções e que teve como escola, única e exclusivamente, a Cinemateca de Curitiba. O Paraná inaugurou somente em 2005 sua primeira faculdade de cinema, a CINETVPR – Escola Sul-Americana e Cinema e TV. Anteriormente, aprender e conhecer cinema ou era na Cinemateca ou realizando filmes, muitas vezes com negativos estragados e edições em videocassete.

As dificuldades e a decepção do período Collor; a Geração 1980 - formada a partir da Cinemateca - as alternativas e recursos utilizados para que o cinema fosse possível; os filmes prejudicados, a fundação de importantes instituições, como a Associação de Vídeo e Cinema do Paraná e a criação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura estão retratadas nesse livro. Essas páginas trazem, além disso, uma classe que possui algo imprescindível e admirável: a paixão pelo que faz.

CAPÍTULO 1

Governo Collor e a Embrafilme

Situemo-nos. O ano de 1989 foi, para o Brasil, marcado por um acontecimento que gerava esperança. Depois de tantos anos de ditadura militar, aconteceria a primeira eleição direta para presidente no país.

De um lado, a esquerda, representada pelo ex-operário e símbolo de luta política, Luiz Inácio Lula da Silva, com seu PT e sua militância. Na outra ponta, o representante da direita: jovem, bonito, prometendo ser o “caçador de marajás”. Fernando Collor de Mello, do então PRN – Partido da Reconstrução Nacional, foi o primeiro presidente eleito em votação direta depois de mais de 20 anos de ditadura militar no país.

“O Collor ganhou e foi uma coisa estranha, esdrúxula, de todo mundo na rua. Ninguém imaginava que o Lula não fosse ganhar aquela eleição! Havia uma euforia na esquerda, uma coisa bacana. Não sei se ele ganhasse ia conseguir se manter no poder, porque era um outro contexto histórico. De repente, se o Lula ganhasse naquela eleição, podia até não se manter no poder,

mas enfim, havia uma... uma euforia muito grande. Mas acabou ganhando o Collor e a gente não entendeu nada”, relembra, em um banco na sala de projeção da Cinemateca de Curitiba, o cineasta Geraldo Pioli.

A classe cinematográfica tinha um sonho: poder ver um país socialmente mais justo e igualitário. Uma filosofia de esquerda, que esperava que o Brasil tomasse rumos de nação independente e organizada. Seria a tão sonhada democracia transformando a vida das pessoas para melhor. Enfim, um sonho de nação.

“Levamos uma porrada na hora que o Collor foi eleito, porque a gente sabia o que o Collor representava. Todo mundo que tinha um mínimo de lucidez política já esperava o pior. A gente quase morreu! Muita gente chorava mesmo, chorava dias.

– E você, chorou?

– Eu? Viiiixi! Passamos dias terríveis. Um sonho ali, que passou tão perto...”

As esquerdas já tinham se preparado para ganhar e assumir o poder. “Eles queriam dar ao país a justiça social e a liberdade democrática que a ditadura não possibilitou. Um projeto enorme e complexo, que foi por água abaixo. E o Collor de Mello ganhou por uma sacanagem, por uma manipulação da Rede Globo [no caso, o conhecido debate de 1989, que se acredita ter sido manipulado pela emissora]”, opina Francisco Alves dos Santos, um dos fundadores e atual diretor da Cinemateca de Curitiba.

Segundo ele, além da esquerda ter ficado perplexa ao perder a eleição para um “riquinho neoliberal”, todas as promessas ideológicas feitas por Collor, como a famosa bandeira de ser o caçador de marajás, eram falsas e sem nenhum princípio. “Ele não tinha compromisso com suas bandeiras”.

Outro ponto destacado por Chico é o ressentimento que o então presidente sentia da classe artística. “Como os intelectuais, cineastas e artistas não o apoiaram e nem o elegeram, quando eleito ele começou a perseguir toda essa gente, e é um dos motivos de ter fechado a Embrafilme. Ele achava que essa gente, os músicos, cineastas, teatrólogos, escritores, enfim, representavam um atraso para o país. Ele achava que a classe era uma corporação que usava do dinheiro público e que o país não avançava em função disso”.

Havia ainda entre a, digamos, “esquerda cinematográfica” do Paraná, o medo de que o Brasil voltasse para um de seus períodos mais obscuros. Era temerosa a idéia de regredir e viver novamente sob a égide de um regime ditatorial. “Quando começou toda a cagada do Collor eleito, ficamos com muito medo de, já imaginou, voltar para a ditadura? As pessoas do Brasil cometeram uma loucura muito grande”, diz Geraldo Pioli.

Além de protestos comuns e da tristeza visível, alguns cineastas, na época, fizeram manifestações via vestuário. Com o caos tomando conta do Brasil, é natural que o povo começasse a reclamar do novo presidente. Veio a vingança. “A gente fez camisetas dizendo: ‘Não reclame para mim, eu votei no Lula’.

Todo mundo começou a ver o que de fato era o Collor. Um negócio dramático, um período dramático”.

O governo Collor foi marcado por insegurança e instabilidade: a falta de maturidade política levou o Brasil a não solucionar um problema que já vinha se arrastando durante a década anterior, a inflação. Na tentativa de soluções, passamos por planos e mais planos econômicos, troca de moedas, escândalos de corrupção, entre outras anedotas.

Logo que assumiu a presidência, Collor pregou para o Brasil e, conseqüentemente, também para o cinema, políticas totalmente neoliberais. Algo como “se quiserem fazer cinema, teatro e manifestações culturais, que façam do próprio bolso”. Collor rebaixou o Ministério da Cultura para Secretaria (o que significa, automaticamente, um número menor de verbas destinada para a área) e extinguiu a lei nº 6.281/75, conhecida como “Lei do curta” (que determinava a exibição obrigatória de um curta-metragem nacional antes de um filme estrangeiro). “A exibição era compulsória. E tudo que é compulsório, você imagina, enfrenta resistência. Foi um programa interessante, mantido por uns 10, 12 anos aos trancos e barrancos, mas hoje não poderíamos forçar o exibidor a apresentar nossos filmes. Foi uma saída desesperada, mas necessária, diante da desproteção do cinema cultural”, explica Frederico Fullgraf, presidente, na época, da Associação Brasileira de Documentaristas – ABD. No pacote de desmantelamento cultural do então governo veio também o fim da Empresa Brasileira de Filmes – a Embrafilme.

Criada em 1969, a Embrafilme era a principal fomentadora do Cinema Brasileiro. Em sua melhor fase, a estatal chegou a ocupar aproximadamente 35% do mercado cinematográfico brasileiro e alcançou uma média de 50 milhões de espectadores para filmes nacionais. Por meio dela, conseguia-se apoio financeiro para produções, ajuda para montagem e divulgação via escritórios (cada capital tinha uma sede). E, principalmente, auxiliava na distribuição de películas nacionais, que é a parte mais difícil na divulgação de um filme, considerando que no Brasil todo, quem dominou esse mercado sempre foram redes americanas de cinema, as chamadas *majors companies*. O que facilitava, e facilita até hoje, a entrada do filme estrangeiro (mais propriamente, o norte-americano), e dificultava a disseminação da produção nacional.

Elói Pires Ferreira, que dirigiu seu primeiro filme em 1988 (“Vamos Junto Comer Defunto”), explica que o mecanismo de fomento da empresa era interessante, pois havia sempre uma contrapartida por parte do cineasta. “Ela tentava proporcionar uma certa auto-sustentação. Tinha um mecanismo de distribuição interessante: ela financiava o filme, distribuía, ficava com uma parte do recurso e esse recurso era recolocado na produção de outros. Muitos filmes rendiam. ‘Dona Flor e seus Dois Maridos’, por exemplo, teve 10 milhões de espectadores e foi feito com apoio da Embrafilme. Então, ela também lucrava, não era só o Estado paternalizando. Pelo contrário, tinha uma compensação”.

O fato de a Embrafilme possuir escritórios em praticamente todas as capitais brasileiras facilitava a troca de informações sobre as produções nacionais. Aqui, a sede da instituição proporcionava aos cineastas e ao público todo tipo de material relacionado ao cinema brasileiro: os novos filmes que seriam lançados, o material de divulgação, como cartazes e panfletos, as sinopses e toda a programação. Além disso, os cineastas podiam planejar a exibição do seu filme pela instituição. “Ao invés de ter que ficar ligando pra programar filme nos cinemas da Fundação Cultural, procurávamos o escritório da Embrafilme e sabíamos o que estava sendo lançado. Então a negociação era feita diretamente com quem estava lá”, lembra Geraldo.

“Então você veja, a Embrafilme foi destruída e ela era uma empresa importantíssima de produção e distribuição de filmes. Tinha que ter aproveitado aquela infra-estrutura que existia! Reformular, mudar algumas coisas e manter existindo uma coisa tão importante. Tudo bem, hoje tem as leis, mas nunca mais teve nenhuma empresa de produção e distribuição como a Embrafilme”.

A infra-estrutura de cinema e de artes em geral no país ficou totalmente prejudicada naquele momento. Sem leis, sem fomento para produção e com problemas estruturais, faltou trabalho para muita gente que exercia suas atividades com cultura. E agora, o que fazer para sobreviver? A cineasta Berenice Mendes acredita que Collor causou um prejuízo imenso para os

brasileiros, ao tratar cultura de forma “tão irresponsável”. “Não foi só a Embrafilme que ele exterminou, foi também a estrutura de produção de artes cênicas. O que ele fez pra cultura foi dismantelar todo o aparato, toda a estrutura de produção cultural do Brasil, deixando à míngua durante um bom tempo não só produtores independentes, realizadores, artistas, mas acima de tudo jogando fora, na lata do lixo, um número de profissionais, agentes de cultura que trabalharam a vida inteira naquilo ali”.

Um exemplo disso eram os chamados produtores-delegados, funcionários formados para acompanhar toda a produção dos filmes financiados pela Embrafilme. Um produtor-delegado precisava entender profundamente de cinema, tanto técnica quanto financeiramente; saber o quanto um filme iria custar, entender os orçamentos e os processos técnicos. E isso levava tempo. “Gente que tinha toda aquela expertise da atividade de repente ficou sem ter o que fazer! Uma boa parte foi mandada embora e uma outra parte ficou sem função, assim, vagando no Estado”, relembra a cineasta.

“Logo após o mandato do Collor, em 1992, 1993, o pessoal do Sindicato dos Técnicos e Artistas de São Paulo fez um levantamento e disseram que foi brutal o número de auxílios-funeral que eles tiveram que dar para artistas que morreram naquele período, seja de depressão, de câncer galopante. Você encontrava técnicos fantásticos, artistas maravilhosos vendendo sanduíche natural na praia”.

O recesso não foi apenas na área da cultura, já que Collor não levou muitos projetos sociais adiante. O fato de ele ter confiscado o dinheiro de todas as poupanças dos brasileiros também fez com que muita gente nunca mais se reerguesse financeiramente. “As coisas não acontecem isoladas. Ele foi um déspota, o cara foi fechando portas mesmo. Na área social então, nem fale! Não aconteceu absolutamente nada, não teve nenhum projeto importante, não foi pensado nisso, foi bem catastrófico. Sorte que foi pouco”, opina Fernanda Morini. “Um governo não é ruim só em uma área, é ruim em todas. Pode reparar. Não tem como dizer: ‘ah, ele foi ruim na área social, cultural, mas na econômica foi um sucesso’. Não é assim, as coisas estão muito interligadas. Pois, se melhora a economia, o que acontece? O empresário vai ter mais dinheiro, fica mais disposto a patrocinar um livro, um filme... as coisas funcionam numa engrenagem”.

O fim da “Embra” gerou, naturalmente, um recesso não só nas produções nacionais, mas também nas regionais, como era o caso do Paraná. Não havia mecanismos oficiais locais ou estaduais para incentivo à cultura, por isso ficava-se tão dependente dos incentivos federais. O jeito era utilizar recursos particulares. Willy Schumann, que começou a trabalhar com cinema na década de 1980, nunca conseguiu sobreviver apenas com a atividade (trabalha com direção de programas de televisão) e diz que o dinheiro do bolso foi a única salvação, a única maneira de produzir durante o governo Collor.

“Foi um período de recesso para nós da área de cinema. Não se produzia, não havia nenhum recurso disponível para

nada, foi o período de mais baixa produção do cinema paranaense. A gente conseguia fazer algumas coisas com recursos próprios, mas era muito mais difícil. Nós não tínhamos apoio do governo local, federal, estadual, nada. Era muito complicado. Foi terrível, havia uma repressão cultural. Não se podia fazer mais nada porque não tinha de onde tirar verba. O governo Collor foi o mais difícil para todas as pessoas que estavam envolvidas com cinema”.

O cineasta Marcos Jorge, no período do governo Collor, foi morar na Itália, por conta de toda desorganização cultural. Sem perspectivas, resolveu fazer as malas e produzir cinema em outro país. Em 1991, dirigiu “Criação”, uma co-produção entre Brasil e Itália, mas utilizou único e exclusivamente dinheiro do próprio bolso. “Ação do governo Collor em relação ao cinema foi um dos motivos que me levaram a sair do Brasil. O cinema simplesmente acabou, e eu fui atrás de uma formação e de uma experiência que no Brasil já não estavam disponíveis”.

Anteriormente ao governo Collor, a Embrafilme já vinha, desde a década de 1980, definhando, prejudicada principalmente pela crise econômica pela qual o Brasil passava. A “década perdida” não teve grandes investimentos, crescimento econômico ou desenvolvimento social. Além disso, a inflação podia chegar a até 90% ao mês. Toda essa bagunça econômica prejudicava o cinema, pois a atividade é diretamente atrelada ao preço do dólar. E os produtos, películas e equipamentos são caros.

“Se um processo ficasse três meses parado virava um nada, porque a inflação comia tudo. Agora a gente está em um bom momento porque o dólar está em baixa, mas durante a maior parte desses anos em 80, 90, o dólar esteve em alta e encareceu todo o produto cinematográfico”, explica o cineasta Fernando Severo, um dos pioneiros na técnica super 8 no Paraná (utilizada principalmente na década de 1970).

Além de ser prejudicada pela economia instável, a Embrafilme também sofreu nesse período com um desgaste ideológico. Havia uma série de denúncias de produtores que afirmavam serem favorecidos sempre os mesmos cineastas, que existia um apadrinhamento e que a empresa disponibilizava verba para pessoas que não tinham nenhum compromisso com a finalização do trabalho, com o público ou com a qualidade do filme.

“Consta, erroneamente, que o Collor liquidou a Embrafilme. A Embrafilme já vinha sendo liquidada e no período Collor foi feita a liquidação total. E aí, fecharam aquela porcaria, que já tinha degenerado em um balcão de atendimento entre amigos”, opina Frederico Fulgraff. “Porque quem ganhava dinheiro eram os cineastas cariocas, que financiaram seus apartamentos, compraram seus carros, chácaras. E alguns paulistas também... isso foi a Embrafilme durante 20 anos, foi realmente um bordel, e esse bordel não podia realmente funcionar mais, não dessa maneira”.

Alguns anos antes da eleição de Collor, Frederico vivia em terras cariocas, “muito bem, por conta de trabalhos na

televisão alemã”. Por lá, conheceu toda a leva de bons cineastas brasileiros, incluindo Arnaldo Jabor, a quem costumava encontrar na Praia do Pepino, em São Conrado. “O Arnaldo estava perdido, não sabia mais o que fazer. Ele sai do Rio de Janeiro e vai para São Paulo, onde vira cronista, e então começa uma outra carreira, uma outra direção, e abandona o cinema. Muita gente mudou de área, desanimada, e ficou sem emprego. Tivemos um quadro de desagregação, de queda de padrão de vida e de desespero profissional que me trouxe de volta a Curitiba”.

“Meu amor pelo cinema nos tempos do Collor continuou mais vivo do que nunca”. É o que declara, a plenos pulmões, o cineasta Beto Carminatti. Cético, ele simplesmente prefere não acreditar na política e nos fomentos de leis para fazer cinema. “Com Collor, sem Collor, com Lerner, sem Lerner, com Embrafilme ou sem Embrafilme, sempre vai ser difícil fazer cinema no Brasil, principalmente fora do eixo Rio-São Paulo. Eu não me surpreendo com as coisas ruins que esses caras podem fazer, eu me surpreenderia com as coisas boas que eles poderiam fazer e não fazem. Como que você vai ter trauma se você não espera nada desses caras? Eles só agiram dentro da normalidade”.

A desesperança acabou tomando conta da classe cinematográfica. Ninguém sabia ao certo para onde ir. Nivaldo Lopes, o Palito, que iniciou sua carreira no começo de 1980, lembra de um dia fatídico, que representa, de certa maneira, o medo que eles sentiam com toda aquela instabilidade. “Um dia

a gente combinou de ir na casa do Willy Schumann pra passar a noite conversando... Foi todo mundo, passamos a noite toda e não se falou uma frase sobre cinema. Ficou todo mundo falando sobre outras coisas, contando piada, mas ninguém teve coragem de abrir a boca para falar uma frase sobre cinema. A coisa era tão repressora, no processo de criação, que a gente não tinha nenhum ânimo pra fazer nada”.

O único benefício que Palito vê no governo Collor é que, com tantos escândalos que vieram à tona e com uma política econômica visivelmente catastrófica, o povo passou a prestar mais atenção em seus governantes. “Rompeu essa idéia de política ser coisa da burguesia. Ele provocou esse rompimento, as pessoas passaram a ter um envolvimento político maior depois dele”.

Para sobreviver, muitos cineastas, como Werner Schumann, foram para a área de vídeo institucional. “Todo mundo ficou de boca aberta, não sabia o que fazer. Os profissionais foram sobreviver em outros rumos, publicidade, televisão, vídeo institucional... Na época eu fiz televisão e dirigi um ou outro comercial. Era uma frustração grande... porque você, com a tua cabeça cheia de sonhos, de repente se vê em um país sem cinema”.

Em 1990, ele realizou sem nenhum fomento público um filme chamado “Volk!”, que teve como principais protagonistas, galinhas. “*Volk*, em alemão, significa povo. E eu quis fazer uma analogia entre esse sistema das granjas e o nazismo. Na verdade, como não tinha muito dinheiro mesmo, resolvi fazer com as

galinhas. Ficou bem mais fácil, fomos em uma granja e filmamos”.

Outro projeto executado nessa época por Werner, junto com o seu irmão Willy, é o documentário “De Bona Caro Nome”, gravado e lançado em 1991, que conta a história do pintor Teodoro de Bona e possui algumas das últimas imagens do pintor em vida. A produção, com capital totalmente privado, foi fruto de um concurso nacional promovido pela Fiat, que apoiava projetos de audiovisual em todo o Brasil. Os irmãos realizaram as gravações em um mês, já que não era possível desperdiçar nada da verba conseguida.

A Embrafilme também era criticada por um outro peso político que carregava nas costas: o fato de ter sido criada em plena ditadura militar. Com o fim do regime, veio o questionamento e a análise de que a instituição estaria guardando os ranços do regime e prejudicando os idos da democracia. Esse foi o principal argumento do então Secretário de Cultura do governo Collor, Ipojuca Pontes, para fechar a empresa. Elói Pires Ferreira discorda: “Apesar de estar sob a égide da ditadura os beneficiados pela empresa tinham bastante liberdade criativa. Tinha censura, obviamente, mas era em outros moldes, não era uma coisa escravagista do tipo ‘quem fazia filmes eram figuras vinculadas ao regime’. Pelo contrário, geralmente eram mais ligados à esquerda, mas que tinham esse trânsito. Acho uma bobagem criticar porque foi feita na ditadura, muito pelo contrário, vejo pela forma positiva, ainda bem que aconteceu, pelo menos saíram obras muito importantes nesse período e que

mantiveram a nossa fisionomia cinematográfica, a gente não teria cara nenhuma se não fosse isso”.

Geraldo Pioli é taxativo: “Que bom, pelo menos na ditadura criaram alguma coisa boa. A Embrafilme tinha sim, muitos vícios. Alegava-se que era um balcão, que alguns iam lá e ganhavam dinheiro e tal. Tudo bem! Só que se formou uma estrutura importante de produção e distribuição, que poderia ser melhorada, atualizada, modificada, mas jamais acabada, sob nenhuma alegação”. O que, para Geraldo, faltou ser construído na época pela Embrafilme, foram salas de cinema. A maioria das salas de cinema no Brasil pertence a corporações norte-americanas, e, mesmo naquele bom momento do cinema brasileiro, quem dominava essa área e até hoje domina, são eles. “Isso teria ajudado um pouco o cinema, sei lá. Quem sabe na época a gente até conseguisse furar esse bloqueio, porque hoje é impossível”.

Nesse final de década, mesmo capenga, a estatal continuava mantendo prêmios para todo o Brasil, e um dos agraciados da turma do Paraná foi o já falecido Paulo Friebe, o Paulão. Em 1988 ele inscreveu o roteiro da comédia “Ah, essa é boa!” e ganhou, na época, 80 mil cruzeiros para realizar o filme.

Elói Pires Ferreira conta que era difícil sair algum prêmio para o nosso estado. “O único agraciado da turma foi o Paulão. E até aconteceu um episódio interessante, porque o pessoal que leu o projeto dele não botava fé. Aí até o Werner brincou e disse: ‘ah, se sair alguma coisa pro Paulão, eu vou para Cuba’. Ele não mudou pra Cuba, mas o Paulão ganhou”.

Palito também teve ajuda da Embrafilme em um de seus projetos, o curta-metragem “Querida Menina”, rodado em 1986 e 1987 e finalizado em 1988. A história do filme conta a trajetória da filha de casal de exilados que reflete as angústias de ter ficado fora do Brasil tantos anos. “Filmei ele todo, consegui os negativos aqui e ali. Aí eu entrei com um projetinho na Embrafilme e consegui uma verbinha para finalizar”.

Com o fechamento da estatal, muitas produções paranaenses estão inacabadas até hoje. É o caso de um projeto de Geraldo Pioli e Paulo Friebe. “Eu e o grande e saudoso Paulão, a alma mais generosa que Curitiba já produziu, tínhamos rodado um filme em 16mm com recursos próprios no começo de 1990”.

O projeto se chamava “Entrega da Imortalidade”. “Era baseado em Pirandelo, com vários atores aqui do Paraná”. Economizando aqui e ali, os cineastas compraram duas latas com película 16mm, o que, segundo Geraldo, possibilita 24 minutos de gravação. E só. Não havia dinheiro para mais nada, apenas para as latas de negativos.

Com pouca película disponível, os atores tiveram que dar o melhor de si. “Muitas cenas a gente rodou só uma vez, para poder fazer o filme”. Com o material bruto, Paulão e Pioli pretendiam fazer um curta-metragem com duração entre 8 e 10 minutos. A revelação, cópias e som foram realizados com a ajuda de amigos da dupla. “Ficou muito bonito”.

Durante o processo de revelação, uma surpresa nada agradável: assim que os dois começaram a ver o filme na tela, repararam em um defeito no negativo. “Um dos negativos

inteiros tinha um risco... Aí a gente pensou assim: 'bem, vamos fazer assim mesmo, tem umas cenas que vão ter um risco'. E como era um filme antigo, com temática de época, achamos que o risco, no fim das contas, até combinaria". Mesmo decepcionados, resolveram assumir o defeito.

Quase tudo pronto, material revelado em mãos, havia ainda a necessidade de finalizar o projeto. A idéia era tentar conseguir algum financiamento via concursos da Embrafilme, naquele começo de 1990. "Aí veio aquele balde de água fria do desgoverno Collor pelas mãos de Ipojuca Pontes".

Eles nunca mais conseguiram terminar a produção. "Todo mundo brochou naquele momento. E aí o tempo foi passando, a gente foi se envolvendo em outros projetos e o filme está inacabado até hoje. Eu e o Gordo sempre falávamos em retomar, mas o puto resolveu morrer..." Paulo Friebe faleceu em 12 de maio de 2004, aos 44 anos, vítima de um derrame cerebral.

Outro filme diretamente prejudicado pelo fim da Embrafilme foi "O Drama da Fazenda Fortaleza", com a direção da cineasta Berenice Mendes, que seria um dos raros longas-metragens paranaenses. Mas, o desfecho desse roteiro foi outro: compromisso não honrado mesclado com tragédia pessoal.

O Drama de uma Fazenda não acabada

No dia 16 de agosto de 1988 os jornais noticiavam um fato que vinha agitando Curitiba: uma cineasta estreante, Berenice Mendes, iria filmar o seu primeiro longa-metragem. Produzir longas-metragens no Paraná não era nada comum naquela época. Tirando alguns cineastas como Sylvio Back (que foi premiado internacionalmente com “Aleluia, Gretchen”, de 1976), a cinematografia paranaense se resumia a curtas-metragens e documentários.

O elenco de peso, que incluía atores e atrizes reconhecidos nacionalmente como Marieta Severo e Othon Bastos, foi apresentado em uma festa no Palacete dos Leões. A produção, feita por Lu Rufalco, também estava toda esquematizada. No dia da festa, houve uma exposição das fotografias feitas das locações por Peter Lorenzo. O sonho de rodar um longa fazia-se possível por conta de um prêmio que a diretora ganhara da Embrafilme.

Ela roteirizou o filme a partir do romance homônimo de David Carneiro, escrito em 1943, que se passa no século XVIII e conta a história de um português chamado José Felix que veio para o Brasil tomar posse de uma área em Tibagi. Casado com Onistarda, que o odiava, os dois viveram um relacionamento de ódio em uma região habitada por índios e escravos, repleta de batalhas com muitas mortes. Portanto, a produção do filme seria pesada, com muitas locações e cenas de difícil realização.

O roteiro foi iniciado no começo de 1980, com a ajuda de Valêncio Xavier e Peter Lorenzo, e enviado para um concurso que a Embrafilme estava realizando em todo o país. “Ela ia premiar e produzir 20 longas-metragens e se inscreveram 500 pessoas do país inteiro, 500 diretores. O meu filme foi selecionado. E aí comecei os contatos e pra mim foi uma alegria porque, imagine, além de poder contar a história, eu tinha nessa época 25, 26 anos no máximo, era uma realizadora de fora do eixo Rio/São Paulo num estado sem tradição de cinema e sem ser filha dos diplomatas ou banqueiros, que até hoje é quem consegue efetivamente estar produzindo no Brasil”.

A instituição realizou, na época, um escalonamento de produção dos 20 roteiros premiados. Como Berenice era novata, sua produção acabou ficando mais para o final: era um dos últimos três filmes que seria produzido. A produção, porém, estava se encaminhando e tendo uma repercussão nacional, e a expectativa de Berenice só aumentava. Não bastasse a felicidade de ser uma cineasta novata produzindo um longa-metragem que retrataria um fato histórico tão importante, ela conheceu nesse período um dos maiores poetas que Curitiba já viu: Paulo Leminski.

“E aí, foi o seguinte: nesse meio tempo, eu casei com o Paulo Leminski. Fomos super felizes. Engravidei... e aí o Paulo morreu. Em 89, o Paulo morreu. Enquanto a gente estava casado, fui montando o elenco, a equipe já estava definida, o elenco principal tinha o Othon Bastos, a Marieta Severo, o Grande Otelo, o Maurício Mattar, a Sílvia Buarque, era um elenco de peso,

bacana. No dia do coquetel no Palacete dos Leões, eles conversaram com a imprensa, estavam muito animados pra fazer o filme. Fomos até as locações, depois veio a equipe técnica. Quem ia fazer a fotografia era o Pedro Farcas, vieram algumas pessoas da produção e já fomos fazendo a decupagem. Ao longo desses dois anos, fui trabalhando junto com o Peter, que é muito meu parceiro até hoje nos meus filmes, fomos fazendo o storyboard do filme e chegamos a desenhar 800 cenas”.

Com as cenas definidas e a produção toda esquematizada por Lu Rufalco, “O Drama da Fazenda Fortaleza” conseguiu o apoio de muitos empresários. “Tinha apoio de hotéis, de empresas. Era um filme que ia reconstituir o século XVIII no Paraná, do qual a gente não tem muita iconografia, porque a iconografia que existe dessa época é da corte. A história incluía também os milicianos, os escravos, os índios, os garimpeiros, tinha uma figuração muito grande. Aquela fazenda encravada no meio da mata havia de ser auto-suficiente, porque tudo se passava lá. Então, era complexa a produção, e a Lu foi armando tudo isso”.

Berenice iria iniciar as gravações em setembro de 1989. “A Embrafilme me deu o sinal verde e a gente fez esse coquetel, apresentou o elenco, a equipe. Tinha chegado o meu momento. Mas, no dia sete de julho, o Paulo morreu”.

O choque foi imenso e ela não conseguia assimilar o fato trágico em tão pouco tempo. “E eu estava grávida. Um pouquinho depois do falecimento do Paulo eu perdi o bebê, num

aborto espontâneo. De tristeza, do choque da morte dele, foi uma coisa muito rápida. E eu não conseguia fazer mais nada”.

Apesar de toda a produção encaminhada, Berenice não achou viável filmar nas condições em que se encontrava: precisava se reaver do trauma. “Eu não tinha condições de fazer, estava muito deprimida. Fui ao Rio de Janeiro e pedi que a Embrafilme adiasse, que me desse pelo menos uns seis meses até eu me recuperar. E eles entenderam, claro”.

Com esse tempo concedido, os produtores da Embrafilme fizeram o seguinte acordo com a cineasta: como em seis meses seria dezembro e o Rio de Janeiro pararia por conta da virada de ano e do carnaval, ficou agendado para que Berenice começasse a rodar o filme no dia dez de março de 1990. “E no dia sete de março de 90 o Collor acabou com a Embrafilme”.

Berenice Mendes nunca mais conseguiu retomar a sua produção, já que a união nunca honrou o compromisso que havia assumido. “E aí esse filme ficou no ar, ficou suspenso. É um filme pronto que não consegui fazer”.

Com a Embrafilme fechada e sem nenhuma resposta ou explicação do governo federal, Berenice tentou conversar com o governo do Paraná para tentar levar “O Drama da Fazenda Fortaleza” adiante. “E aí tive o desprazer de ouvir algumas pessoas do governo dizerem que eu era uma menina, que era muito dinheiro para eu lidar sozinha e que se a Embrafilme não existia mais e não tinha aquele suporte lá, aqui é que não iam pôr dinheiro nenhum em cinema, porque era uma loucura”.

“Esse filme é uma coisa não resolvida na minha vida”. A história tem tudo a ver com as origens da família Mendes. A mãe de Berenice é de Tibagi: “desde criança, sempre ouvi falar sobre essa história. No início da adolescência, li o exemplar de David Carneiro que era da minha bisavó, porque era um livro super raro, e fiquei fascinada”.

O seu contrato com a estatal não foi honrado. “A união deveria, como sucessora da Embrafilme, uma empresa pública, ter assumido esse débito e honrado esse contrato”. Berenice pensou em entrar com uma ação na justiça, mas “não tinha condições de arcar com as despesas. Então aquele filme ficou como um grande sonho.” A sensação de Berenice era de que o cinema brasileiro estava, definitivamente, desmantelado. “Eu sentia na época que com aquela ação do Collor, por mais que viesse a Lei Rouanet depois, a gente ia levar pelo menos 10 anos para reestruturar os mecanismos de produção de audiovisual no Brasil. E foi mais ou menos o que aconteceu”.

A cineasta tem razão. O primeiro longa-metragem lançado no Brasil após esse período foi “Carlota Joaquina”, de Carla Camuratti, em 1995. Quando a instabilidade política do governo Collor ficou insustentável, houve uma grande reforma ministerial e, como ele estava “queimado” no meio artístico, resolveu substituir Ipojuca Pontes. Em seu lugar, colocou o embaixador Sérgio Paulo Rouanet, criador da Lei nº 8.313/91, a conhecida Lei Rouanet.

Na realidade, o novo secretário restabeleceu os princípios da Lei Sarney (nº 7.505), regulamentada em 1986, que concedia

o direito de benefícios fiscais em impostos de renda para empresas que patrocinassem algum tipo de manifestação cultural. Essa lei foi proposta quando Sarney ainda era Senador em Alagoas, em 1972, mas foi sancionada apenas 14 anos depois.

O saldo para o cinema paranaense de 1989 até 1992, não foi, obviamente, nada favorável. Um dos primeiros longas-metragens que seria produzido nunca mais foi retomado. A maioria dos curtas-metragens lançados entre 1990 e 1992 eram oriundos do final da década de 1980, mas demoraram para ser finalizados por falta de recursos e pelo fechamento da Embrafilme.

Um dos primeiros projetos de longa-metragem veio muito tempo depois. Dirigido pelos irmãos Schumann, “Onde os Poetas Morrem Primeiro” foi lançado em 2000, contando a história de um intelectual que sofre por conta de um relacionamento mal-resolvido.

Projetos de longa-metragem tinham sido pensados naquele início dos anos 90, mas eram inviáveis. “Todo mundo estava pensando em planejar seus primeiros longas-metragens, e isso só aconteceu quase 10 anos depois. E todo mundo, até cineastas bem conhecidos, como o Jorge Furtado, foi fazer seu longa mais ou menos no ano 2000. Enquanto artista, para mim, foram anos de chumbo. Aquilo que a gente não pegou de chumbo da geração anterior, que é AI-5, esse tipo de coisa, a gente pegou nessa censura econômica”, ressalta Werner Schumann.

As produções de cinema nacional ficaram praticamente reduzidas a zero e a falta de películas brasileiras prejudicou as

salas de exibição. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, apenas 7% dos municípios de todo o Brasil tinham salas de cinema na época. Os únicos filmes brasileiros exibidos nesse período que alcançaram mais de um milhão de espectadores, segundo dados da Agência Nacional de Cinema – ANCINE – foram “Lua de Cristal”, da estrela global Xuxa, dirigido pela paranaense Tizuka Yamazaki, e “Os Trapalhões e a Árvore da Juventude”, com direção de José Alvarenga Jr.

Por isso, não é exagero dizer que o governo Collor foi o pior para o cinema paranaense e brasileiro. O desmantelamento na área da cultura foi devastador. “Mesmo as produções independentes, isto é, as produções sem nenhum aporte de governo, municipal, estadual ou federal, até estes projetos acabaram paralisados, porque foi um baque muito forte, uma pancada muito forte no cinema e na engrenagem, nas instituições culturais como um todo”, relembra Geraldo Pioli. “O Estado, a meu ver, não pode se alijar, não pode se eximir de prover a essa área tão importante e tão fundamental para qualquer país, que é a preservação da identidade cultural”.

CAPÍTULO 2

A importância da Cinemateca

Inaugurada no dia 23 de abril de 1975, na Travessa Nestor de Castro, a Cinemateca de Curitiba (na época, chamada de Cinemateca do Museu Guido Viaro) foi a grande madrinha, o pólo gerador do cinema paranaense. Idealizada pelo escritor Valêncio Xavier juntamente com Francisco Alves dos Santos – o Chico –, ela é a terceira Cinemateca fundada no Brasil.

Não havia, anteriormente, nenhum órgão ou espaço para preservação da cinematografia paranaense, lugar para pesquisa ou exibição de mostras de cinema de arte. Existiam algumas ações bem pontuais, que aconteciam no Centro de Criatividade de Curitiba e no Teatro Paiol, mas eram feitas sem uma frequência definida. “Eram coisas esporádicas, sem nenhuma diretriz. Então a Cinemateca foi criada, com o sentido de formular uma política de cinema para a Fundação Cultural e para o município”, pontua Chico Alves.

Desde sua formação, a Cinemateca se sustenta no que podemos chamar de “tripé de ação”, que engloba as seguintes

áreas: acervo, formação e difusão. Quando Valêncio e Chico começaram a conversar e articular a formação do espaço, não existia nenhum lugar que tivesse pelo menos meia dúzia de filmes paranaense reunidos. O acervo com as películas oriundas do nosso Estado começou do zero. “Tivemos de ir atrás de filmes, pesquisar muito, prospectar, procurar filmes que representassem o passado paranaense, tentar resgatar o que tinha sido feito aqui no Paraná desde o início do século [XX]”, explica Chico. Os funcionários da Cinemateca também tiveram de reunir os filmes de cineastas importante do Paraná, como Sylvio Back e Sécio Bianchi, e as produções em super 8 que estavam sendo realizadas naquela década. Desde então, a Cinemateca sempre teve o cuidado de reunir tudo o que se produz no Estado. “Nós temos um acervo enorme de tudo o que foi feito no Paraná, praticamente temos tudo aqui na Cinemateca”.

Valêncio, Chico e os funcionários reuniram e restauraram uma série de filmes antigos, os primeiros a serem feitos no Paraná. A Cinemateca recuperou uma série de películas que estavam quase perdidas. Outro trabalho importante foi o de reunir equipamentos utilizados pelos cineastas do início do cinema paranaense (1907), como Aníbal Requião e João Batista Groff. “Fomos buscar para saber: eles filmavam com o quê? Montavam com o quê? Exibiam aonde, exibiam o quê? Esses equipamentos são importantíssimos, pois contam a evolução da filmagem e exibição do Paraná”.

Toda essa aparelhagem fica exposta em um espaço da Cinemateca, que conta ainda com acervo de fotografias, livros,

revistas e reportagens de jornais feitas sobre o cinema paranaense. “Tudo isso reunimos com o tempo e hoje temos um setor chamado Setor de Pesquisa e Documentação, que é resultado do trabalho dos estagiários da Cinemateca”, pontua Chico. Além disso, os estagiários, desde o início, realizaram monografias atreladas ao cinema ou a diretores paranaenses, como forma de possibilitar mais material para pesquisa. Muitos desses trabalhos foram publicados e premiados.

Em 1996, a Cinemateca mudou-se para o atual endereço, na Rua Presidente Carlos Cavalcanti. Ganhou um novo espaço e uma sala de exibição maior, chamada de sala João Batista Groff. Em 2007, passou por uma reforma ampla do espaço, melhoria da sala, troca de sistema de som e, ainda, início da digitalização de material sobre o cinema paranaense. “Pouca coisa está digitalizada, mas temos isso como objetivo principal, para podermos informatizar o sistema”.

Outro aspecto importante possibilitado pela Cinemateca foi a formação. Antes de ela ser criada e realizar cursos livres (cursos teórico-práticos gratuitos, nos quais os participantes realizam um curta-metragem), não existia no Paraná nenhuma escola de cinema. Quem quisesse se profissionalizar, ou ia estudar no exterior ou nas poucas universidades existentes em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Quem se interessava por animação, tinha de procurar cursos fora do Brasil.

Hoje, são realizados dois cursos por ano e os participantes passam por análise de currículo e entrevistas para poder participar. “Esses cursos se fundamentam da seguinte forma:

começa com a teoria do cinema, linguagem do cinema, cinema brasileiro. Depois, roteiro, que é fundamental no cinema. Aí fotografia, direção, produção, som, edição e finalização. O curso termina com o filme sendo lançado para o público daqui”, explica Chico Alves.

A Cinemateca foi responsável por formar uma geração de cineastas muito importante para o Estado, chamada de “Geração 80”. Nos primeiros cursos promovidos, diversos jovens que tinham vontade de fazer cinema iniciaram seus primeiros trabalhos. “Essa minha geração não existiria se não fosse um homem chamado Francisco Alves dos Santos, que além de nos ensinar tudo sobre cinema, nos ajudou muito naquela época”, destaca Altenir Silva.

E ele tem razão: além dos cursos, a Cinemateca oferecia aos jovens cineastas a possibilidade de montar e divulgar seus filmes. “Naquele momento, em 79, 80, você só teria possibilidade de ter um curso de cinema fora do Paraná. E eu venho da classe média curitibana, uma família muito grande, meus pais não teriam condições de custear um curso no exterior ou em outra cidade. Então, o nosso ponto de encontro era efetivamente a Cinemateca. As exposições, os ciclos, as mostras e o pouco equipamento que tinha ali, uma moviolazinha standback 16mm, uma câmera bem ruim, que usava filme reversível... era muito precário, mas para a gente era tudo”, diz Berenice Mendes.

Além disso, as mostras de cinema e debates funcionaram para que a nova geração tivesse um panorama mais completo sobre o cinema de arte realizado em todo o mundo. Hoje, ela

mantém um projeto chamado de “Cine Debate”, que traz uma vez por mês, sempre às segundas-feiras, um profissional da área para discutir temas relacionados ao cinema. Outra ação mantida é a realização de mostras de filmes do mundo todo, com entrada gratuita. “É uma formação permanente. Sempre estamos atualizando, ela não pára no tempo”, ressalta Chico.

Tanto Valêncio Xavier como Francisco Alves são, antes de mais nada, dois apaixonados por cinema. Portanto, desde a sua criação, a Cinemateca nunca foi vista apenas como uma instituição burocrática: ambos se empenharam muito na busca de novos filmes e linguagens para o público. “Eles cavavam filmes em São Paulo, no Rio. Tinham um relacionamento bacana com institutos, como o Instituto Goethe, Cinemateca Francesa. Então, nós não víamos filmes de uma maneira deslocada. Quando você via cinema expressionista alemão você tinha 15 dias daquilo. Era um mergulho”, relembra Beto Carminatti. “A Cinemateca sedimentou a nossa paixão pelo cinema, que começamos a ver como uma possibilidade de expressão pessoal e profissional. Pra mim, foi um laboratório mágico”.

Para Berenice Mendes, essa imersão no mundo cinematográfico é o que torna uma pessoa cineasta, já que os maiores movimentos de cinema do mundo, como a *nouvelle vague* francesa, por exemplo, surgiram a partir de um grupo de cinéfilos. “A Cinemateca foi fundamental, e ainda continua sendo. Até o Godard fala isso, né? E eu também sempre senti isso. Ele diz que quando freqüentavam a cinemateca francesa vendo os filmes, escrevendo para as *Cahiers du Cinéma* e tal, eles já se

sentiam cineastas. Porque você está tão imerso no mundo do cinema que passa a se integrar. E com a nossa Cinemateca foi assim também”.

O “Tripé Cinemateca” completa-se com o item difusão, que é, basicamente, a exibição, mostra e lançamento de filmes realizados no Paraná. As exibições e mostras se concentram nos chamados “filmes de arte” dos mais diversos países. É comum a realização de exibições de filmes bolivianos, franceses, espanhóis e até japoneses.

“São filmes que representam alguma coisa dentro das novas linguagens. É mais aquele filme chamado de arte, um filme idéia, cabeça, que além do entretenimento apresenta também uma ferramenta do conhecimento, da reflexão crítica, o saber. Quando falamos em cinema de arte quer dizer isso, não aquele cinema de Hollywood com aquela fórmula comercial que serve apenas para anestesiá-las pessoas, divertir única e simplesmente, sem oferecer nada de reflexão e conhecimento. Nada contra esse cinema, ele é necessário também, ele tem o seu nicho, mas a nossa linha de difusão é o cinema de arte”, ressalta Chico.

Além da sala João Batista Groff, a Cinemateca possui uma outra sala de exibição: o Cine Luz, localizado na Rua XV de Novembro, que segue a mesma linha de exibição de filmes alternativos visando sempre o preço acessível. Nos domingos, por exemplo, os dois cinemas realizam o “Cinema a R\$ 1,00” e a programação conta também, nesse dia, com filmes infantis, objetivando trazer as crianças para as salas.

Outros programas gerados são: “Cinema nos Bairros” e “Primeira Sessão”. O primeiro organiza sessões de cinema em regiões da periferia de Curitiba, em espaços como escolas e associações de moradores. Já o segundo projeto leva alunos de escolas para assistirem algum filme programado e conhecerem o local e o acervo. A principal filosofia da Cinemateca é, segundo Chico, mostrar o que está sendo feito de diferente pelo mundo cinematográfico. “Sempre tentamos trazer para Curitiba esses filmes independentes, que não estariam no grande circuito e que acrescentam algo além do que já está sendo mostrado”.

Cinemateca e Embrafilme

Com os cursos, mostras e todas as manifestações cinematográficas promovidas naquela década de 1980, no melhor estilo “Cinemateca Francesa”, as idéias e produções estavam efervescendo. Formou-se uma nova geração de cineastas e parecia, enfim, que a cinematografia paranaense alavancaria, não continuaria tendo apenas cineastas pontuais se destacando no cenário nacional.

Porém, o fechamento da Embrafilme também acabou prejudicando os mecanismos que a Cinemateca, então única escola de cinema para esses jovens, oferecia. Pois, além de distribuidora, a estatal também teve um papel de escola para muitos cineastas brasileiros. Ela tornou possível a formação e especialização de muitos técnicos e de mão-de-obra para a atividade cinematográfica.

Um dos primeiros impactos do fechamento da Embrafilme para a Cinemateca foi a interrupção da chegada de filmes em Curitiba. “Ela nos fornecia filmes sem nenhuma burocracia, tínhamos um convênio bom. E também nos deu *know-how* de equipamento. A Embrafilme tinha braços no cinema da cultura, não era só o fazer filmes”. As monografias que os estagiários da Cinemateca realizavam, eram resultado de convênios com a estatal. “Então, se não fosse esse estímulo e esse apoio, até financeiro, nós não teríamos avançado como avançamos”.

Os convênios com embaixadas para exibição de filmes estrangeiros também foram prejudicados, já que a Embrafilme ajudava nesse trâmite para conseguir o material. Com a mão-de-obra qualificada sem ter o que fazer e os poucos filmes nacionais lançados no período, a Cinemateca não tinha mais películas nacionais para exibir. “Conseqüência? O cinema estrangeiro tomou conta, dominou ainda mais”, destaca Chico.

Os cineclubes também foram prejudicados, pois a Embrafilme vinha estruturando, durante o tempo que existiu, uma distribuidora exclusiva apenas para atender cineclubes. “Havia no Paraná uma experiência riquíssima de cineclubes, nós sempre tivemos uma parceria da Cinemateca com cineclubes. Afinal de contas, criar uma estrutura para os jovens discutirem filmes é muito importante. E isso se foi, também, com o Collor e com a Embrafilme. Foi trágico em todos os sentidos”, lamenta o diretor da Cinemateca.

CAPÍTULO 3

Geração 1980 e a Turma do Balão Mágico

No início dos anos 1980 surgiram em Curitiba vários jovens interessados em fazer cinema. Já existia o pessoal mais experiente, como os cineastas Fernando Severo e Peter Lorenzo, oriundos do movimento super 8, que teve início uma década antes e se firmou principalmente pelos festivais promovidos pelo então Centro Federal de Educação Tecnológica, o CEFET. (Hoje, Universidade Tecnologia Federal do Paraná – UTFPR).

Entre os anos de 1975 e 1979, com patrocínio do Ministério da Educação e Cultura, ocorreu uma edição do festival a cada ano, em que curtas-metragens do Brasil inteiro, realizados com a técnica, eram exibidos. Um dos cineastas que viveu o final desse movimento foi Beto Carminatti. Seu primeiro filme, “Delirium Dreams”, foi realizado com a técnica super 8.

Foi a primeira vez que ele filmou, “com uma câmera emprestada do Peter Lorenzo e filmes vencidos doados pelo Museu da Imagem e do Som. O meu irmão mais velho, Ruy Vezaro, estava lá e me ligou, dizendo que estavam jogando uma

grande quantidade de filmes fora. Eles não queriam correr o risco de filmar com aquela película. Daí eu fui correndo lá e peguei uma sacola de filmes que iriam pro lixo”.

Dessa experiência nasceu “Delirium Dreams”, um documentário misturado com ficção, filmado “entre o beco da mandioca e o beco do cemitério”, no bairro Portão, onde Beto residia na época. O tema é centrado em duas perguntas: para os filhos, o que eles gostariam de ser quando crescessem, e para os pais, o que eles gostariam que os filhos fossem. “Essa foi minha primeira experiência prática e, como não tinha nenhuma pretensão a não ser fazer, eu posso dizer que desde sempre o filme é minha cara, continua envelhecendo bem, é um filme muito sincero. Ele tem toda a precariedade do filme vencido e da minha falta de experiência, mas foi onde descobri vários dos meus temas e de meus personagens que se desdobraram em outros trabalhos”.

No começo da década de 1980 surge a técnica em vídeo (VHS), que barateia as produções cinematográficas. O super 8, apesar de popular na década anterior, era uma técnica onerosa e encarecia a feitura de filmes. Impulsionados por essa nova tecnologia, surge a chamada “Geração 80”. Além da facilidade do VHS, a Cinemateca de Curitiba possibilitou esse impulso para os novos diretores, através de seus cursos, mostras e debates.

Uma das pioneiras dessa nova geração de cineastas é Berenice Mendes. No inverno de 1979 ela resolveu se inscrever em um curso de férias. Foi o seu grande passo. “Teve uma parte

teórica que foi dada pelo Valêncio Xavier e também pelo Jean-Claude Bernardet. E uma parte prática que foi ministrada pelo Noílton Nunes, um cineasta carioca. O curso era para durar só o mês de julho e a gente deveria fazer um filme em 16 mm ao longo desse período. Era um grupo de aproximadamente 15 pessoas e foi uma revelação, pois acabamos fazendo uns três filmes. E aquele curso não parou... e eu nunca mais parei de fazer cinema”.

Outro cineasta que iniciou a carreira no início dessa década e é oriundo da Cinemateca foi Nivaldo Lopes, o Palito. Em 1982, ele gravou e lançou o seu primeiro curta-metragem, chamado “A Rua da Minha Janela”. Dois anos depois, em 1984 e lançado em 1986, resolveu ser mais ambicioso: produziu um longa chamado “A Guerra do Pente”, documentário com ficção que conta um episódio curioso ocorrido em Curitiba, em 1959.

Um comerciante sírio-libanês e um policial iniciaram uma calorosa discussão por causa de um pente. O vendedor não queria fornecer a nota fiscal do produto e iniciou-se ali uma briga, daquelas bravas. Muita gente se envolveu, ocorreu depredação de lojas e a baderna terminou apenas três dias depois, com a intervenção do exército nas ruas de Curitiba. Toda a produção foi realizada com recursos particulares.

Mais longas-metragens foram realizados em VHS nesse período. Werner Schumann contou a vida, obra e idéias de Paulo Leminski em “Ervilhas da Fantasia”. Já Willy produziu a ficção “Murakitan”. “Esse filme envolveu muitos atores, muita

produção e acabou chamando bastante atenção. Fiz com recursos próprios também. Muita gente se perguntava: ‘mas como esses garotos estão fazendo longa-metragem em VHS’? Mas fizemos”.

Se por um lado surgia uma nova geração e novas tecnologias em cinema, essa turma se deparou com uma grande dificuldade: a falta de dinheiro e incentivos governamentais. Tirando a Embrafilme e a Lei Sarney, não havia nenhum outro mecanismo para conseguir verbas. Para fazer cinema, era apenas com economias do próprio bolso ou com a boa vontade de amigos.

“A coisa era muito complicada, era muito na raça mesmo. Você às vezes conseguia um pequeno apoio local, de um e de outro. Os primeiros trabalhos que eu fiz foram assim, feitos por conta própria, conseguindo dinheiro com algum amigo. A ‘Guerra do Pente’ foi um amigo meu que bancou todos os negativos. Depois que o filme estava rodado a Secretaria de Cultura entrou com apoio, mas só depois que estava rodado, e foi um apoio mínimo, para finalização”, relembra Palito.

Conseguir equipamentos para filmar era um tanto complicado. Além do que a Cinemateca disponibilizava, havia poucos aparatos técnicos em Curitiba. “Tinha uma única câmera aqui na cidade, a única câmera profissional, uma matick. E ela era de um pastor evangélico, que tinha ganhado essa câmera de uma doação de uma igreja americana, e ele a única pessoa que alugava. Então todo mundo tinha que agendar, entrar no cronograma do pastor pra poder usar essa câmera. A gente

alugava e ia gravar”, conta Fernanda Morini, que veio para Curitiba em 1983 e começou a envolver-se com cinema e produção de vídeos.

Essa dificuldade de verbas, se, por um lado, dificultou e travou muitas produções de cinema paranaense, também conseguiu fazer com que a classe cinematográfica ficasse unida. Dentro desse grupo de cineastas, mesmo que com um número reduzido de diretores e profissionais, acabaram surgindo algumas “panelinhas”. Quem se identificava foi se unindo e conversando, justamente para conseguir produzir. Um dos grupinhos dessa geração 1980 foi a chamada “Turma do Balão Mágico”, formada pelos cineastas Geraldo Pioli, Altenir “Bolinha” Silva, Paulo “Paulão” Friebe (já falecido), os irmãos Willy e Werner Schumann, Nivaldo “Palito” Lopes e Elói Pires Ferreira. O nome? “Uma jornalista sempre via o que a gente estava produzindo e a amizade grande entre nós. Aí, ela disse: ‘você parece a Turma do Balão Mágico’”, explica Elói. Turma do Balão Mágico foi um programa de televisão infantil muito famoso que permaneceu no ar de 1983 até 1988.

Na definição de Willy Schumann, “era um grupo de garotos que em vez de se reunir para jogar futebol se reunia para falar e fazer cinema”. Apesar de terem feitos os cursos na Cinemateca, o pessoal “Balão Mágico” aprendeu muita coisa na prática. “A gente saía com a câmera na rua. Vamos fazer? Vamos. Aí escrevia um roteirinho e fazia. Tínhamos aquela idéia de que cinema se aprendia na prática, e era o que fazíamos. Alguns

filmes começaram a chamar atenção pela qualidade de idéias e a partir disso a imprensa começou a destacar o nosso trabalho. Começamos a participar de festivais, no Rio de Janeiro e até internacionais, e aí começou toda a história”.

O grupo funcionava como uma espécie de cooperativa cinematográfica. Quando um deles escrevia um roteiro e decidia dirigir, todo o resto se mobilizava e fazia o que precisasse: atuava, ajudava no roteiro, câmera, carregava cabos, montava cenário... e o filme saía somente por conta disso. Todas essas ações, lembra Elói, eram espontâneas, não havia nenhuma formalidade, contratos ou algo parecido. “Normalmente a gente rodava o material em 16mm, com câmera emprestada da Cinemateca. Tinha duas câmeras. O pessoal comprava umas latinhas de negativo, juntava os amigos, rodava, e aí ia atrás de grana depois para finalizar. Nós montávamos aqui na moviola da Cinemateca, acho que hoje nem funciona mais. Até aí tudo bem, a gente se virava. O problema era para processar o material em laboratório, muito caro”.

Para conseguir o dinheiro e acabar os filmes, eles faziam de tudo: rifas, leilões, “vendia as jóias da companheira”, revela Geraldo Pioli, e contavam com a boa vontade de amigos. Certa vez, Jair Mendes, um artista plástico de Curitiba, cedeu um de seus quadros para que eles leiloassem. Outro leilão, fatídico, foi de um cavalo. Elói explica: “tinha uma pessoa, não lembro exatamente quem, que gravitava em torno do grupo e trabalhava com haras. Tinha alguma coisa nessa área equina, e arrumou um cavalo para ser leiloado”.

Conseguido o prêmio, era hora de organizar como seria o leilão. Primeiro eles mobilizaram a imprensa, para fazer a causa ficar bem conhecida. “Era para um longa baseado em vários episódios. O Bolinha tinha um, o Geraldo tinha outro... eles começaram a rodar em 16mm”. O jornal Correio de Notícias fez uma matéria sobre o projeto e, conseqüentemente, sobre o prêmio que seria leiloado. A Turma se reuniu no Largo da Ordem junto com o bicho para fazer a foto que ilustrou a reportagem.

Porém, vender um animal acabou não obtendo tanto sucesso assim. “Essa história do cavalo foi meio que uma farsa. O cavalo não foi leiloado e o filme não foi terminado, enfim, foi feito um auê em cima da história, mas o bicho acabou voltando para as mãos do dono”.

Uma outra ação de “vendas” famosa do grupo é a rifa de um Ford Galaxie branco, ano 1974, doado pelo pai de Altenir Silva. O dinheiro possibilitou a ele e a Pioli a realização de “O Candidato”, lançado em 1990. O curta-metragem foi feito com poucos recursos e com produção rápida. “Deu pra levantar alguma coisa. Muitas pessoas ajudaram a vender os bilhetes, inclusive a minha esposa Célia, que sempre me apoiou nesta jornada fascinante que é a sétima arte”, relembra Altenir. Na época, ele também trabalhava com o pai, o “Seu Bolinha”, que tinha um parque de diversões. “O dinheiro do meu salário ia todo com as produções”.

A comédia narra o pesadelo de um estudante na véspera da prova de vestibular. A produção é típica da turma: montada por Nivaldo Lopes, com participação de Paulão no elenco e como

protagonista, Willy Schumann. O então ator teve de ensaiar muito para que o filme fosse gravado em poucos dias. “Foi muito legal, o público inclusive recebe muito bem esse filme até hoje. O desenrolar do roteiro é surpreendente. Não ganhávamos nada nessas produções, fazíamos mesmo pelo amor ao cinema”.

Além das rifas e leilões, outro mecanismo utilizado pelos cineastas para levantar algum dinheiro era promover sessões de cinema, pré-estréias ou exibição de clássicos. Altenir conta que, com o apoio da Biblioteca Pública do Paraná, eles realizavam a “Segunda do Cinema”. “Conseguíamos as cópias de filmes clássicos e exibíamos no auditório da BPP. Como a maioria que ia assistir aos filmes eram nossos amigos, acabávamos não cobrando de muita gente. Mas era tudo muito divertido”. Eles também lançaram no Cine Morgenau um filme inédito de Glauber Rocha, chamado “Jorge Amado no Cinema”. “Fizemos uma sessão às dez da manhã, porque à tarde a sala exibia filmes pornô e de kung-fu”. O Cine Morgenau funciona até hoje na rua Conselheiro Laurindo, no centro de Curitiba.

Um profissional que fez vários trabalhos na camaradagem para a Turma do Balão Mágico foi o fotógrafo Euclides Fantin, que veio para o Paraná após uma longa temporada no Rio de Janeiro, onde começou a trabalhar com cinema, no extinto Instituto Nacional de Cinema Educativo, INCE, em 1968. Lá, ele carregava latas de película e não entendia nada sobre cinema. Foi se interessando pelo assunto e logo passou para assistente de montagem. Depois disso, sempre trabalhou com câmera e fotografia. “Eu via eles se reunindo para produzir e ajudava,

não cobrava cachê. Fazia a fotografia para eles na amizade. Tudo era na base de recurso próprio, tinha poucos fotógrafos e eu ia numa boa. Eles me davam um sanduíche na hora do almoço e ficava tudo resolvido”.

Em 1986, Geraldo Pioli e Bolinha resolveram escrever um roteiro, que resultou no filme em VHS “A Revolução dos Brasis”, sobre o poeta paranaense Emílio de Menezes, que viveu grande parte da sua vida no Rio de Janeiro. “O Emílio chama todo mundo da área artística pra dar uma chacoalhada no Brasil, que tá muito chato. É o encontro do Emílio de Menezes com Pagu, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, e a gente filmou no Rio, filmou em São Paulo... Tudo com o dinheiro da gente, quer dizer, sem dinheiro, né?”, conta Pioli.

O VHS conferia aos filmes um ar caseiro e má qualidade de imagens. “Existia uma câmera VHS, com uma dessa que fizemos o filme, que era uma câmera que tinha um gravador acoplado, era separado. Você não colocava a fita na câmera, mas num gravador, e ele era conectado por cabos”, explica Geraldo. Todo esse aparato dificultava na hora de gravar as imagens e, lembrando, em 1980 ainda não existiam ilhas de edição, e os filmes, eram montados nas chamadas moviolas.

“ ‘Revolução dos Brasis’ a gente editou play a play com dois plays desses de mesa, que você passa o vídeo em casa. E não tinha nenhuma precisão, pois você volta e acaba voltando mais do que devia, uma loucura. Na primeira noite que a gente começou a montar, conseguimos montar de uma forma razoável

os primeiros 15 segundo. O resto foi indo meio aos trancos e barrancos. Mas cinema é isso, negócio maluco!”

Outro filme realizado com precariedade, mas que ganhou prêmios em festivais no Brasil todo foi “Welcome to Paradise”, de Beto Carminatti, lançado em 1988. Duas foram as inspirações do diretor: primeiramente, ele havia realizado três anos antes um documentário sobre grafite nas prisões, a convite do governo do Estado, e nesse período, captou uma série de imagens de rua e de situações de miséria. “Com esse material, acabei fazendo um documentário torto em cima de uma música de uma banda belga. Eles ampliaram o discurso de um pastor americano que fica falando: ‘*Hey poor. Jesus is here. You don’t need to be poor any more*’ [Ei, pobre. Jesus está aqui. Você não precisa mais ser pobre] e eu estava em casa dançando essa música. Aí, falei: ‘caramba, cara! Eu vou fazer alguma coisa em cima dessa história. Aí fiz o filme com as imagens em cima da música e acabou virando uma espécie de anti-documentário e anti-videoclipe. Ganhou prêmio nacional como melhor documentário, melhor edição, aquela coisa maluca... festival com irmão do Moreira Salles e eu acabei ganhando...”

Logo depois de “Welcome to Paradise”, Beto lançou “Büchner”, em 1989. O filme é um vídeo-arte que conta a história do poeta e dramaturgo alemão Georg Büchner. Para o projeto, Beto emprestou câmera de amigos e utilizou recursos próprios. “Comecei minha carreira filmando casamentos, batizados, aniversários, partos... isso me deu uma experiência muito legal.

Sempre vivi de vídeo, mas não do vídeo-arte. O Büchner eu fiz em VHS e montei com dois vídeos caseiros no quarto da pensão onde eu morava, na Saldanha Marinho”.

Paulo Munhoz, que, assim como Beto, não fazia parte da turma do Balão Mágico mas se formou também nessa leva dos anos 80 e dirigiu seu primeiro filme em 1986 (uma animação, área em que atua até hoje), e decidiu fazer cinema depois de uma típica crise existencial. “Num domingo à tarde eu me perguntei o que queria fazer da vida. E como sempre gostei muito de arte e tal, fiquei pensando em uma atividade que ia dar para trabalhar a cada projeto um tema novo e ainda assim influenciando positivamente a vida das pessoas. E nessa hora me veio o cinema na cabeça”.

O cineasta trabalhava com informática e estudava engenharia mecânica. Enquanto não podia largar de vez a sua profissão, aplicava quase todo o dinheiro que ganhava produzindo as animações. “Eu fiz uns trinta trabalhos com recursos próprios, sem ajuda nenhuma. Eu aluguei um apartamento no centro de Curitiba, fingia que trabalhava lá, e montei um estúdio de animação clandestino”.

Enquanto as finanças pessoais iam por água abaixo, toda essa turma e outros cineastas que já atuavam há mais tempo no Paraná não se acomodaram e se uniram na busca de soluções. A precariedade de recursos gerou muitas discussões e acabou suscitando, em 1983, uma comissão provisória para formar a Associação Paranaense de Cineastas. Em um sábado, dia 29 de

janeiro daquele ano, cineastas como Berenice Mendes, Fernando Severo, Nivaldo Lopes e Beto Carminatti se reuniram para uma assembléia no então Teatro da Classe, na Rua Treze de Maio.

“Essas assembléias tinham como objetivo organizar politicamente a classe. Tudo isso que está aí hoje que a gente conseguiu – leis de incentivo, espaço para o cinema paranaense –, acontece porque esse movimento já vem de algum tempo”, ressalta Nivaldo Lopes. Nas reivindicações do projeto, que chamava-se “Cinema do Paraná”, estavam pontos como: linha de crédito para realização de curtas-metragens, reativação do Museu da Imagem e do Som, realização de cursos e criação da filмотeca paranaense.

No mesmo ano, foi fundada no Estado a Associação Brasileira de Documentaristas, ABD Paraná. A primeira diretora da instituição foi a cineasta Berenice Mendes. Até então, a ABD existia apenas no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Porto Alegre. O objetivo da fundação, segundo a então diretora, era agregar os produtores que já vinham do movimento super 8 com a nova geração saída da Cinemateca.

“Todo mundo que estava envolvido com o cinema, e principalmente com o curso da Cinemateca, já tinha um pouco de conhecimento teórico e prático. E estávamos muito empolgados, saindo daquele curso. Nós queríamos desvendar o universo da produção, da realização, do mercado de cinema, pra poder realizar! Acreditávamos que criando essa associação a gente ficaria mais forte pra conseguir as coisas, pra conseguir informação, pra conseguir recursos”.

O encontro que iniciou a criação da ABD Paraná foi feito em um final de semana, com profissionais vindos de fora justamente para discutir o cinema e seus mecanismos. “Convidamos muitas pessoas de fora. Passamos o final de semana discutindo, debatendo, procurando entender um pouco mais. E foi isso, conseguimos enfim fundar algo que nos representasse”.

Com essa representatividade mais consolidada, os cineastas dessa geração conseguiram reivindicar e apresentar aos políticos as possíveis soluções para o cinema paranaense. Um dos frutos dessa luta, na década de 1980, foi um prêmio-estímulo da Secretaria de Cultura em convênio com a Embrafilme. Através de um concurso, a Secretaria cedia para três projetos de curta-metragem parte da verba para as filmagens.

“Na época o prêmio tinha uma parte da Embrafilme, uma parte da Secretaria e outra do produtor. A secretaria entrava com uma parte em dinheiro e o produtor entrava com recursos de produção: mão-de-obra, hotel, patrocínio, material, figurino. E a Embrafilme entrava com a verba para a finalização”, explica a cineasta Fernanda Morini.

Uma outra ação que deu mais visibilidade para os cineastas e chamou a atenção para a importância de se apoiar a cinematografia do Estado foi um protesto organizado pela classe durante uma mostra de cinema latino-americana que ocorreu em Curitiba, organizada pela Embrafilme, Secretaria da Cultura e também pela Rede Globo. “Era uma coisa estranha pra caramba. Era uma grana assombrosa de marketing, vinha jornalista do

Brasil inteiro só para cobrir o troço, tudo pago por conta do evento”, critica Nivaldo Lopes. “A gente pensava: de onde está saindo tanto dinheiro para fazer uma mostra de cinema latino-americano aqui em Curitiba, se a produção no Paraná não tem nada?”, conta Palito.

Durante o festival, filmes paranaenses foram exibidos. “Eles nem perguntaram nada ou pediram autorização, e eram filmes que a gente fez quase que somente com recursos próprios, porque não existia nenhuma política de produção”. Com o manifesto pronto e em mãos, eles resolveram agir no dia do evento. “Eu subi no palco e falei depois do Secretário de Cultura. Foi um escândalo, repercutiu bastante. Aí, uma semana depois, o René Dotti, que era o secretário na época, chamou o pessoal de cinema para uma reunião para instituir um prêmio-estímulo para a produção de quatro curtas-metragens”.

O problema que rondava a verba dos prêmios era a inflação da época, que acabava deixando o dinheiro defasado em diversos projetos premiados. Um deles é “Alemão Batata”, de Frederico Fullgraf. Ele propôs a idéia para o então secretário da cultura, que tinha um projeto para incitar a feitura de filmes e manifestações artísticas sobre a cultura paranaense. E o projeto de Fullgraf era justamente resgatar a influência da cultura alemã no Paraná. “Na minha infância, algumas crianças caçoavam dos descendentes de alemães com um joguinho que dizia: ‘alemão batata, come queijo com barata’, uma rima muito engraçada. Sugeri esse tema para o secretário e ele gostou. Sugeri a ele um filme sobre a memória alemã, com um objetivo concreto de

desmistificar esse preconceito que existe de que todos os descendentes de alemães são nazistas, isso é uma loucura, isso não existe. Existiu num momento pontual, enfim... esses tratamentos mistos de agressividade e carinho refletiam em nós, crianças, eram necessidades inconscientes da demarcação das diferenças culturais de nossas origens.”

Ele apresentou o projeto, mas o contrato demorou mais de um ano para sair. “Tudo naquela época era na base da indicação, não existia uma linha de financiamento. Até o contrato sair passou um ano, e estava naquela época de hiperinflação. Quando eu recebi o dinheiro, devolvi. Sério, não era mais possível fazer o filme, nem um curta, nada. O dinheiro era mínimo, então preferi devolver”.

Além do projeto “Alemão Batata”, três outros filmes tiveram esse auxílio do prêmio da Secretaria Estadual da Cultura e da Embrafilme: “Vamos Junto Comer Defunto”, de Elói Pires Ferreira, “A Loira Fantasma”, de Fernanda Morini e “Lápis de Cor e Salteado”, documentário de Nivaldo Lopes. Todos esses filmes foram idealizados no final da década, e acabaram enfrentando muitas dificuldades para finalização, por conta do desmantelamento da Embrafilme.

CAPÍTULO 4

Prejudicados. A saga da finalização

Com a criação do prêmio de incentivo para produção cinematográfica, idealizado pela Secretaria de Cultura juntamente com a Embrafilme, vários cineastas resolveram escrever roteiros e tentar conseguir a verba para realizar o que seria, no caso de alguns, o primeiro filme. Foi o caso de Elói Pires Ferreira, que gravou o seu “Vamos Junto Comer Defunto” em 1988 por conta dessa verba.

A história do filme é curiosa: um grupo de crianças da década de 60 tinha fascinação em assistir a enterros e funerais. Para alimentar o hobby, esses meninos seguiam cerimônias do gênero nas proximidades de suas casas, localizadas perto de um beco e de uma Igreja. É uma espécie de crônica envolvendo essas crianças com o tema morte. “Eu até me inspirei, para fazer o roteiro, na história de um amigo de infância que morava perto da minha casa. Ele participa, faz um bêbado que abre e fecha o filme”, explica o diretor. “Aí você faz mil leituras sobre o que aconteceu ali, sobre a questão do envolvimento da criança com

a morte, o olhar da criança sobre a morte, o olhar do idoso sobre a morte. E por aí vai”.

A produção foi pesada: várias locações, elenco e cenas tecnicamente complicadas de gravar. Além disso, o tema não era dos mais politicamente corretos. “Foi um trabalho muito bom. Nós filmamos dentro da Igreja, as crianças espiando o defunto, o primeiro trabalho do Elói com película. Aliás, os padres não gostaram muito desse título, xingaram o Elói”, conta o fotógrafo do filme, Euclides Fantin.

O aparato técnico disponível naquele final de década de 1980 não era dos melhores. “Quando a gente ia produzir um filme, não tinha muito equipamento, usávamos o básico. Uma câmera e uma meia dúzia de luz que a gente jogava lá”, diz Fantin. Outro problema enfrentado nas produções daquele período e, particularmente, na de “Vamos Junto Comer Defunto”, segundo o fotógrafo, era o tipo de película utilizada. “Tinha um problema sério porque existiam dois tipos de película. Era uma para o dia, que tinha que filtrar, e outra para a noite. Mas aí, dependendo da luz, tinha que filtrar a película sendo dia ou noite, senão as imagens ficavam azuladas. Por isso usávamos filtro para corrigir. Tivemos um cuidado técnico muito grande”.

Empolgado com o roteiro e com a produção que se encaminhava (o filme foi rodado em três dias e meio), Elói acabou gastando em seu filme muito mais do que deveria e muito mais do que tinha. Fruto de seus trabalhos anteriores com vídeo institucional, Elói tinha economizado um bom dinheiro para conseguir comprar um apartamento à vista. Era uma quantia de

aproximadamente 20 mil dólares. “Dava para comprar um apartamentozinho bacana. E eu torrei o dinheiro todo”.

O problema, segundo o diretor, é que com a falta de experiência e também pela paixão de fazer cinema, muita gente, inclusive ele, acaba se envolvendo demais e não sabe mais distinguir o que é dinheiro para o filme e o que é dinheiro próprio. “Chega uma hora que você não mede mais, não separa mais as coisas. Na época pré-leis de incentivo, muita gente vendeu coisas. O Paulo Munhoz vendeu uma moto para terminar uma animação, o Bolinha usava todo o dinheiro que ele ganhava e ainda pagava dinheiro do velho pra terminar filme”.

Com “Vamos Junto Comer Defunto” rodado, Elói precisava partir para o passo mais complicado: finalizar. A finalização consiste na revelação da película (no caso do filme dele, película em 35mm) e na montagem e edição das imagens. Para a montagem, ele utilizou a moviola do Museu da Imagem e do Som de Curitiba e esperou a verba que havia ganhado do prêmio no mesmo ano em que rodou, que vinha da Embrafilme. Passou 1988, chegou 1989 e nada da verba sair. Por fim, Elói conseguiu fechar seu filme apenas em 1990, um pouco antes de a estatal fechar.

“Peguei justamente a pior fase da Embrafilme, que foi a reta final mesmo. Eles demoraram para repassar o recurso e, quando ele veio, peguei também o pior momento econômico da nossa história, que foi o período da inflação galopante. Você chegava a ter 100% ao mês de inflação, uma loucura. Então, o dinheiro veio todo defasado. Aí eles bancaram alguma coisa de

laboratório, mas também não era suficiente para eu complementar”.

Conseqüência: Elói adquiriu dívidas mais uma vez, agora com o laboratório, no Rio de Janeiro, que fazia a revelação. “O dinheiro da Embrafilme deu uma ajudada, ajudou com a edição de som também, mas eu fiquei meio pendurado no laboratório um tempo”. Depois de um tempo, conseguiu pagar a dívida, mas precisou de ajuda da Cinemateca. “O Valêncio Xavier, muito simpaticamente, entrou em contato aqui com o secretário de cultura e falou na minha situação. Aí fizemos um contato com o Banestado e veio um recurso, pouca coisa, mas era um valor bem baixo e ajudou a pagar alguns custos, como passagem. Bom, eu fiquei bem apertado na ocasião... aliás, isso é quase uma regra, viu? Pessoal que faz cinema, pelo menos em algum momento da vida, passa aperto”.

Apesar de todos os percalços, “Vamos Junto Comer Defunto” foi selecionado para o Festival de Gramado na categoria curta-metragem. Elói voltou do laboratório e conseguiu inscrever o filme no último dia de prazo. “Torrei minhas economias no filme e depois eu nunca mais vi a cor do dinheiro, obviamente. Não deu resultado financeiro nenhum. Mas foi bacana, foi o primeiro festival que eu participei, e logo o de Gramado. Foi muito legal, uma verdadeira escola de cinema”.

“Loira Fantasma”, o filme

Fernanda Morini estava trabalhando na produção de um documentário que tratava sobre assentamentos quando ouviu pela primeira vez a história da Loira Fantasma, famosa lenda Curitibana do ano de 1975. A história conta que uma bela loira que perambulava pelas ruas de Curitiba tinha como hábito tomar um táxi de madrugada. Ao entrar no veículo, o motorista, encantado pela beleza da moça, prestava mais atenção nela do que no caminho pedido pela passageira. De repente, o taxista estava na frente do cemitério municipal e, ao questionar se virava à esquerda ou à direita, notava que a loira havia simplesmente desaparecido.

Desesperados, os taxistas fugiam em disparada do cemitério. Por muito tempo, os jornais abordaram o caso na tentativa de desvendar o mistério, que virou a principal pauta do dia. Pegar um táxi para a região assombrada pela lenda não era nada fácil. Ser loira, então, ficou complicado, pois nenhum motorista aceitava passageiras de cabelos claros.

“Alguém da equipe técnica falou da história da loira fantasma, que tinha acontecido e tal. Na mesma hora eu achei que a história era super legal, me encantei. Aí quando foi aberto o concurso fui atrás da história, conversar com as pessoas que estavam envolvidas na época, fiz o levantamento de toda a história e daí fizemos o roteiro para apresentar”. O roteiro foi escrito por Fernanda e também pelo jornalista Nelson Padrela, que acompanhou o caso pelo jornal Tribuna do Paraná. “Só

colocamos um personagem a mais, que era o jornalista. O resto é a história mesmo, como foi”, conta Fernanda.

Assim como Elói, Fernanda Morini ganhou o prêmio-estímulo da Secretaria da Cultura e Embrafilme. Rodou o filme em 1989. A produção, feita por Jussara Locatelli, foi trabalhosa e cara: todas as cenas foram gravadas à noite, o que exigiu mais equipamentos, luzes e dinheiro. O fato de a equipe ter de trabalhar durante a madrugada dobrava os honorários e dificultava o trabalho. Outro problema da diretora foi encontrar a atriz ideal. Ela queria uma mulher muito branca e muito loira, e não encontrou no casting que fez em Curitiba. Teve de chamar uma atriz de São Paulo, que se adequasse às suas expectativas.

A diretora conseguiu apoio de muitas empresas, no que diz respeito a mão-de-obra, estadia em hotéis gratuitamente, restaurante que forneceu refeições gratuitamente para a equipe e equipamentos cedidos sem custo. “É muito mais fácil você conseguir coisas para usar na produção do que verba”. Conseguiram rodar o filme em 1989 e assim que a verba da finalização via Embrafilme seria liberada, a estatal foi fechada.

“Foi uma complicação. Os filmes feitos e não tinha nenhuma perspectiva de finalização”. Fernanda procurou a Secretaria para ver o que poderia ser feito. “A Secretaria não podia dar o dinheiro. E a gente também não tinha como conseguir, porque já havíamos levantado um monte de patrocínio para conseguir uma parte da produção. Aí, na época, a Fundação Cultural veio ajudar. Ficamos um tempo vendo os filmes parados, sem concluir, ninguém sabia o que fazer. Daí, através da

Cinemateca, a Secretaria conseguiu uma verba pra gente finalizar os filmes. Nisso, ficaram uns dois anos parados, os filmes”.

Nesse momento, tanto a diretora quanto a produtora tiveram de tirar dinheiro do bolso. “A verba era a mesma para os três projetos. No nosso caso, era uma ficção, com elenco enorme e feito todinho à noite. Era um filme muito caro, super caro, porque reunia muita gente, elenco grande, figurino. Tive que tirar dinheiro do bolso. Eu tinha umas fitas na época, vendi. A Jussara tinha um barco, vendeu. Fomos catando o que víamos pela frente pra fazer dinheiro e conseguir finalizar. Porque realmente foi uma produção cara, os orçamentos eram fixos, independentemente do tipo de produção”.

Outro problema, além da verba não conseguida por conta do fechamento da Embrafilme, era que os escritórios da estatal também proporcionavam mecanismos para que os cineastas montassem e finalizassem os filmes, que era chamado de setor de finalização. “Tinha moviola lá, uma série de equipamentos e facilidades. Eles não sabiam o que a Embrafilme ia virar e ninguém sabia o que ia acontecer. E eles eram uma parte do contrato”.

Fernanda nunca teve nenhuma justificativa por parte da União ou das pessoas que geriam a empresa na época. “Afinal, a gente era uma coisa minúscula em relação a tudo que era a Embrafilme. Imagina, fora do Rio de Janeiro, um contrato de curta, então, quer dizer, dentro da estrutura da Embrafilme éramos uma coisinha insignificante. Ninguém nunca ia dar bola ou pensar nisso. E nessa época não tinha outros mecanismos de

produção, quando havia eram prêmios estaduais, e não existia nenhum outro tipo de incentivo, qualquer que fosse, para você produzir.”.

Com a verba que conseguiu pela Cinemateca e com o dinheiro de fitas e barco, Fernanda Morini finalizou e lançou o seu filme em 1991. Depois de tanto trabalho e confusão, ela e Jussara resolveram promover um lançamento em grande estilo, para que todo mundo soubesse do “Loira Fantasma”. “Na época, tinha poucos filmes, eram poucos curtas. Fizemos um lançamento grande na Secretaria da Cultura, falamos bastante com a imprensa e conseguimos reunir um bom número de pessoas”.

Elas também prepararam uma ação com o jornal Tribuna do Paraná. Como o jornal foi um dos que mais abordou e apurou a história e, inclusive, cenas foram gravadas na sede do jornal, elas queriam que o storyboard do filme fosse impresso para distribuição junto ao periódico. “Eles perguntaram se podiam vender patrocínio e eu disse que sim. Esse dinheiro pagou a tiragem do papel. E no dia do lançamento, foi encartado na Tribuna”, lembra a diretora.

Todo o roteiro foi ilustrado e montado em um tablóide com sete páginas, como uma história em quadrinhos. Na capa, o desenho precário da loira e a história do filme contada sinteticamente, dentro de um retângulo com contorno rosa. “Quem comprava o jornal ganhava o roteiro ilustrado, com o patrocínio da Antártica!”

Houve também, além da distribuição do encarte, uma grande festa de lançamento. “Foi uma festa muito legal, saiu um monte em jornais e deu uma boa visibilidade para o filme e para nós”, diz Fernanda. Tanto que “Loira Fantasma” foi selecionado para concorrer na categoria de curta-metragem em diversos festivais, entre eles o 24º Festival de Brasília, em 1991. Também foi exibido em uma mostra internacional de cinema que aconteceu em São Paulo.

“Loira Fantasma” foi o primeiro trabalho de ficção dirigido por Fernanda Morini. “Com todos os percalços e dificuldades, tenho muito orgulho desse trabalho. Porque na verdade, a história é a maior lenda urbana de Curitiba. Temos uma mania de não olhar para nós mesmos, de ficar falando dos outros, olhando para os outros e não valorizar as coisas que são locais. Tem um monte de coisa daqui que as pessoas não sabem, não conhecem. E o “Loira” virou referência para explicar a lenda, um monte de escolas utilizam o filme”.

Um retrato a Lápis

Em 1988, Nivaldo Lopes, o Palito, teve a idéia de um roteiro para um documentário que, acreditava ele, seria importante para resgatar a memória de uma grande figura paranaense. No ano seguinte, completar-se-iam dez anos de falecimento do músico e compositor Palminor Rodrigues Ferreira, conhecido como Lápis. “Ele é uma expressão paranaense na música. Então, fiquei com aquela idéia na cabeça,

de fazer um documentário que contasse um pouco de sua vida e sua música”, explica Palito.

Com a idéia fixa na cabeça, o problema era, como sempre, o de conseguir dinheiro para realizar o filme. Então, surgiu o prêmio da Secretaria da Cultura com a Embrafilme, o mesmo que contemplou Elói Pires Ferreira e Fernanda Morini. Palito inscreveu o roteiro sobre Lápis e foi um dos ganhadores.

No seu caso, o dinheiro viria via Embrafilme pela então chamada de Lei de reserva de mercado, a “Lei do curta”. Nivaldo conseguiu terminar o filme, mas assim que Collor assumiu, a lei também foi extinta.

O diretor lançou o filme em 1990, no Rio Cine Festival, e foi muito bem recebido pelo público e pela crítica. A finalização foi feita com recursos não-estatais, já que ele recebeu a verba depois de três anos – muito tempo esperando e brigando pelo o que era seu.

“Mesmo com a Embrafilme, os recursos já demoravam muito pra sair naquele período, porque ela estava quase acabando. E os projetos ficavam parados, às vezes demorava um ano para ser liberado, e a inflação na época era de 90% ao mês. Então o valor recebido valia a metade do que na verdade tínhamos ganhado”, explica Palito.

Todos os curtas-metragens lançados durante o governo Collor entre 1990 e 1992 já haviam sido iniciados há anos e foram lançados tardiamente por conta de todos os problemas citados, causados principalmente por conta do fechamento da Embrafilme. Além disso, as políticas estaduais e municipais de

incentivo à cultura estavam apenas engatinhando. “Existe, em alguns setores governamentais, uma má vontade em relação à cultura, porque cultura não dá voto. Na visão das pessoas, cultura não é de primeira necessidade, então eles dificultam, às vezes mais do que necessário, para liberar verbas e fazer alguma coisa”, opina Fernando Severo, que em 1991 lançou “Desertos Dias”, dois anos após a filmagem, justamente por conta dessa lentidão no trâmite de recebimento do dinheiro.

Sem políticas federais, a classe percebeu a importância de cobrar ainda mais dos governos estaduais e locais para que, de certa forma, eles tomassem para si a responsabilidade de ajudar a disseminar a cultura paranaense e de criar um pólo de cinema, nem que fosse apenas em Curitiba.

Dentro desse contexto, no começo da década de 1990, duas importantes ações foram responsáveis pela retomada das produções cinematográficas no Paraná e pelo surgimento de diversos novos diretores: a criação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura e a fundação da Associação de Vídeo e Cinema do Paraná, a AVEC.

CAPÍTULO 5

Lei Municipal de Incentivo à Cultura e AVEC

Criada em 1991 e promulgada em 1993 pelo então vereador Ângelo Vanhoni, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura proporcionou para as artes em Curitiba, principalmente ao cinema, um impulso jamais visto anteriormente. O incentivo baseia-se na renúncia fiscal da Prefeitura de Curitiba de até 2% de arrecadação de Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e Imposto Sobre Serviços (ISS).

Anterior a esse período, não existia nenhum mecanismo oficial de ajuda da Prefeitura Municipal. Artistas e cineastas contavam apenas com financiamentos federais que, em sua maioria, segundo Berenice Mendes, eram destinados quase sempre para o eixo Rio de Janeiro/São Paulo. “Se você não consegue recursos pela Lei Rouanet, a lei municipal lhe possibilita essa verba. Além disso, podemos efetivamente, apesar de serem recursos pequenos, gastar por volta de 70 a 80 mil reais, o que permitia fazer, na época, um bom curta-metragem 35mm

ou um média em 16, ou depois, com o vídeo, até longa. Com certeza, movimentou muito o mercado”.

O início da lei municipal de incentivo possibilitou, por conta do número maior de produções, a profissionalização do setor. A demanda de mão-de-obra para realizar filmes aumentou e muita gente se especializou em cinema, desde quem fazia a parte elétrica em um set até diretores de fotografia e já não era mais necessário trazer profissionais de fora do Paraná para trabalhar.

“A lei possibilitou o aprendizado e o treinamento de um monte de pessoas, porque a partir do momento que você tem um dinheirinho para pagar todo mundo decentemente, o cara vai trabalhar no seu filme mais preparado, ao invés de você chamar só na camaradagem. A lei foi, tem sido e é fundamental na construção da cinematografia paranaense”, ressalta o cineasta Geraldo Pioli.

No edital de inscrição, a exigência que a prefeitura faz é que o tema a ser tratado no filme de ficção ou documentário tenha alguma relação com a cultura paranaense, o que, na opinião de Geraldo, é uma contribuição para o resgate das origens. “Muita gente começou a retratar o início do cinema paranaense. Além de você expressar a alma de quem é do Estado, você resgata a tradição. Têm muitos filmes que retratam figuras importantes de várias áreas do Paraná que não seriam conhecidas se não tivesse sido feita uma obra audiovisual”.

Um exemplo é o documentário “Madre”, primeiro trabalho do cineasta Beto Carminatti pela lei municipal, em seu

edital de estréia, no ano de 1993. A história do filme é centrada na trajetória da irmã Anatólia, uma ucraniana que chegou a Prudentópolis logo no início da formação da cidade. Sua história e obra é diretamente relacionada com a imigração de ucranianos para o Paraná.

Carminatti teve a idéia a partir de uma situação inusitada. Ele foi contratado para filmar a missa de abertura do processo de canonização da freira. “Logo depois disso, sonhei que estava filmando a vida da irmã Anatólia. Virei devoto da irmã Anatólia e até hoje rezo pra ela e ela me protege. É uma história muito importante e tinha de ser contada”.

O cineasta, que tem cerca de 20 projetos financiados por leis de incentivo, considera a criação do mecanismo algo histórico para o Paraná. O único problema é o valor recebido, muitas vezes insuficiente. “Preço de película está sempre subindo, aluguel de equipamento, e essa defasagem na verba nos cria alguns problemas. Mas mesmo assim, a lei de incentivo é uma bênção. Fora que as pessoas de dentro da Fundação ajudam muito, são de uma paciência imensa. E eles engolem muito sapo, tem muito artista que acha que é Deus. E nós somos uma turma de trabalhadores, pelo menos é assim que eu acho que a coisa deve ser encarada”.

Chico Terrah, cineasta, dramaturgo e um dos caçulas da chamada “Turma do Balão Mágico”, também considera as verbas da lei municipal insuficientes, principalmente para produções com maior porte. “Muita gente comprou apartamento, carro, pagou as contas e fugiu pra Portugal com dinheiro público.

Alguns terminaram seus filmes, outros produziram e lançaram, outros não conseguiram. Deu um gás na produção daqui, mas pequeno, pois o orçamento, a meu ver, é insignificante. Mesmo assim, teve gente que conseguiu. Teve filme bom, teve filme ruim e teve filme incommentável. Teve filme premiado, que dava gosto de ver, e filme que o prêmio era não ver. Não nego que deu um gás, pequeno, mas deu”.

Uma das cineastas também envolvida na mobilização pela criação da lei de incentivo, Fernanda Morini, diz que o grande mérito da classe foi que, a partir de 1993, conseguiu-se, finalmente, estabelecer-se uma regularidade de editais para liberação de verbas. “Esses prêmios-estímulos, vinha um governador e lançava. Aí vinha outro que esquecia daquilo e ficava por isso mesmo. Nossa briga era sempre pra ter uma sistemática, para ter todo ano aquele prêmio estabelecido, para que aquilo voltasse sempre, para que fosse algo institucional, e felizmente conseguimos”.

Por outro lado, com verbas mais acessíveis, um dos problemas e falhas apontados pela cineasta diz respeito à fiscalização das verbas, que em alguns casos, vão para destinos incorretos. “Tem muitos defeitos, gente que virou profissional em fazer projetos para a lei de incentivo, acontece tudo isso. Porque as coisas são dinâmicas, e sempre que se tem a chance de alguém ganhar dinheiro com algo, tem muita gente que se aproveita. Têm projetos bons, têm ruins. Tem gente cujo dinheiro vai para fazer outra coisa? Tem. Tem gente que desvia verba? Tem. Tem gente que não presta conta... e por aí vai”.

Outra dificuldade enfrentada pelos realizadores é na administração desse dinheiro, já que ou ele demora muito para sair ou vem em pequenas partes. “É comum a pessoa se perder, principalmente se um projeto demora muito para acontecer. Aí você acaba usando aquele dinheiro pra fazer outras coisas, ou contrata um serviço que não deu certo e você não tem como fazer de outra maneira”, diz Fernanda Morini.

Importante ressaltar: uma coisa é falta de tato com questões administrativas e burocráticas, e outra é a má-fé de alguns artistas que sujam o meio. Um exemplo nacional bem memorável é o caso do ator Guilherme Fontes, que conseguiu verba pela Lei Rouanet para realizar um filme sobre a história do empresário das comunicações Assis Chateaubriand, o Chatô. O dinheiro foi captado, mas até hoje a película é apenas uma lenda.

“As leis de incentivo são pensadas para o realizador, para as pessoas que vão fazer, e não pensadas para o intermediário que vai usufruir daquilo para sobreviver. É um imposto do qual os cidadãos estão abrindo mão para ser transformado em um bem cultural. É um imposto que poderia ser aplicado em outro setor, em saúde, em educação, segurança, e que as pessoas estão abrindo mão. Tem que ter responsabilidade com dinheiro público”, destaca Fernanda.

A criação e promulgação da lei municipal proporcionou ao Paraná uma retomada do cinema antecipada ao cenário nacional. Ainda anestesiados sob o impacto do governo Collor, toda a classe se perguntou: o que fazer? Continuar a luta que já

vinha desde a criação da ABD Paraná por uma política municipal de cinema? Havia a Cinemateca, que, como lembra o diretor Chico Alves, ajudava os cineastas como podia, mas não conseguia dar conta de todas as produções que foram surgindo.

“Os jovens que aprenderam a fazer cinema com a formação da Cinemateca não tinham financiamento, e desde aquela época todo mundo lutava para convencer os homens do poder a abrir o cofre, criar políticas de produção. Mas não conseguiram nada muito significativo. Quando o Collor deu o golpe da cultura, aí a idéia já estava amadurecida e deu frutos. As pessoas resolveram fazer pressão mesmo, e fizeram, a ponto de criar a lei”.

A instituição desse novo mecanismo possibilitou aos artistas, segundo Chico Alves, valores importantes como a democratização das verbas. “Até então o que era feito aqui era feito sob a égide do humor, do bom humor do diretor do órgão cultural, ou por benesses patronais ou por peso familiar: não havia política democrática. Então a Lei Municipal de Incentivo à Cultura veio com o espírito de que todo mundo podia fazer filme. Inscrevia o projeto, esse projeto passava por avaliação, e depois da avaliação a pessoa já tinha o dinheiro para filmar”.

Certamente, lembra o diretor da Cinemateca, há os interesses menos nobres dos donos de empresas que, em sua maioria, querem apenas abater o valor do imposto de renda. “Tudo bem que funciona dessa maneira e filme fica subsidiado, de certa forma. É um dinheiro público, um imposto que iria para

outra área e vai para cultura. Democratizou o processo. Foi a resposta que Curitiba deu para a crise do governo Collor”.

Uma instituição importante também foi criada nesse início de década, em plena crise do cinema brasileiro. Fundada em 1992, a Associação de Vídeo e Cinema do Paraná (AVEC) teve como objetivo reunir toda a classe, desde os cineastas mais antigos, que iniciaram a ABD Paraná no início de 1980, até produtores novos que estavam iniciando a carreira.

“Ela conseguiu fazer com que várias panelas, uma falando mal da outra, finalmente se encontrassem sobre o mesmo fogão”, aponta Paulo Munhoz, um dos cineastas que encabeçou a criação do órgão. Na verdade, Paulo foi provocado a “fazer alguma coisa” pelo colunista e crítico de cinema Aramis Millarch, um dos maiores especialistas na área de cultura, que mantinha uma coluna no jornal O Estado do Paraná.

Nessa época, Paulo já tinha uma boa experiência em cinema, afinal, suas primeiras produções em animação também foram realizadas em meados de 80. Porém, apolítico, gostava de ficar em seu canto produzindo, mantendo uma boa relação com todos os grupos e não ter nenhum tipo de restrições ou rixa.

Em uma certa tarde, Millarch chega a ele como quem não quer nada e propõe a criação de algo mais forte e representativo:

– Paulo. Vocês têm que montar uma associação, que se articular politicamente.

– Ah, Aramis, sinceramente! Eu sou um cara novo, não tenho nem vontade de estar preocupado com isso.

– Bem, mas veja. É que já se tentou uma vez, e você é um cara que, pelo que eu saiba, o pessoal simpatiza. Acho que você deve juntar as pessoas e fazer.

– Não, Aramis. Eu até estou a fim de montar uma ONG de pesquisa em cinema ou algo assim. Mas uma associação? Vai ser complicado!

O jornalista, que faleceu em julho do mesmo ano da criação da AVEC, descansou com sentimento de missão cumprida. Aquela conversa conseguiu colocar “minhocas” na cabeça de Paulo Munhoz, que começou a ter várias idéias e a articular uma linha de pensamento a ser adotada pela instituição.

“Fiquei pensando: será que ele tá certo? Será que ele tá errado? Enfim. Eu acabei acreditando na idéia dele, comprei a idéia do Aramis e a gente foi realizando. Nós chamamos todas as pessoas que tinham haver com a área e fundamos a AVEC. Eu fui o primeiro presidente”.

Ele ressalta que a associação já nasceu com o espírito mais democrático possível, pois a idéia era justamente a de unir, e não a de segregar. “Já na composição das primeiras chapas tiveram várias tendências envolvidas. Acho que tenho uma característica meio de diplomata, pois consigo entender as diferenças e trabalhar dentro de pontos de vista diferentes. Montamos, ela começou a funcionar, agregou mais gente e foi crescendo”.

A AVEC, além de unir grupos dispersos e impulsionar as questões políticas que já vinham sendo reivindicadas, conseguiu proporcionar ao Paraná um espaço no mapa nacional de cinema.

“A AVEC tornou a classe juridicamente representada, disciplinou alguns tópicos e assinou o livro ata de vários encontros nacionais de cinema. Pelo menos o Paraná saiu de mero amarelinho no mapa para ser visto pelos outros cineastas brasileiros”, opina Chico Terrah.

A consolidação da Associação e a força que mantém até os dias de hoje se deve, para Paulo Munhoz, ao fato de ela nunca ter sido dona de ninguém. Desde a sua fundação, há sempre novas chapas, troca de cargos e de direção. “E isso é uma coisa que é um mérito meu, sem falsa modéstia, que é o de passar a bola. Porque às vezes, o acontece em uma organização? Alguém fica dono dela. E daí é uma liderança tão forte que afoga as outras, e aí a entidade não cresce. Esses dias teve uma reunião da AVEC e tinha vários ex-presidentes. Isso é um sinal de maturidade, por mais que não tenha uma estrutura física, por mais que viva de altos e baixos, ela é uma entidade efetivamente por isso, várias pessoas passaram pela cabeça, pelo seu pensamento”. Hoje, a associação é presidida pelo cineasta Guto Pasko.

A demanda de novas produções cinematográficas e de audiovisual também ocasionou a necessidade de mais uma entidade de classe, dessa vez, para reunir empresas que trabalham com a área. Em 2002 foi fundado o Sindicato da Indústria Audiovisual do Paraná (SIPAR), com o objetivo de reunir os produtores, suas respectivas empresas e discutir as maneiras e melhores formas de se investir em cinema. A Realiza Vídeo, da cineasta Fernanda Morini, e a Tecnockena, de Paulo Munhoz, são exemplos de empresas ligadas ao sindicato.

Hoje, o Sindicato mantém uma parceria com a Federação das Indústrias do Paraná – FIEP, o que possibilita uma posição estratégica para o setor cinematográfico do estado, que, aos poucos, conseguiu se profissionalizar e enxergar que há possibilidade de sobreviver fazendo cinema e audiovisual. “O nosso setor começou com cinéfilos. Nós entendíamos como uma área interessante, que era arte e que faríamos coisas tirando dinheiro do bolso. Hoje, o que você está vendo é meio que um sonho, a construção de 20 anos de trabalho”, salienta Munhoz.

Em 2004, a Secretaria de Estado da Cultura instituiu o Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo pela Lei nº 14.279, que estabelece o valor de um milhão de reais para um projeto de longa-metragem (entende-se por longa filme em película com duração superior a 70 minutos) e de três tele-filmes (obra videofonográfica com caráter de documentário, ficção ou animação com mais de 50 minutos, produzida para primeira exibição em meios eletrônicos). “O fato de o governo ter instituído é histórico e honroso. O Estado deve ser o grande sócio propulsor de cinema e através das leis de fomento, trazer a iniciativa privada”, diz Frederico Fullgraf.

Alguns cineastas, como Nivaldo Lopes, criticam o critério de avaliação dos projetos inscritos no prêmio estadual. “No edital falam de incentivar novas propostas, linguagens, uma coisa mais avançada. Isso no papel. Aí, o que acontece na avaliação? Aprova um projeto de transgênico diretamente vinculado ao governo”.

Nem tudo são flores em relação às leis de incentivo. Cineastas como Elói Pires Ferreira questionam como os

benefícios, tanto federais, estaduais ou municipais são trabalhados. “Você tem que fazer uma baita de uma via-sacra, uma peregrinação, que muitas vezes acaba não dando em nada”. A criação de leis teria que, teoricamente, fazer com que o empresário se habituasse a patrocinar cultura. “Até que um dia as leis acabariam e eles continuaria patrocinando”.

O surgimento dos mecanismos de incentivo pode ter ocasionado um efeito reverso na sistemática de patrocínios, algumas vezes realizados apenas por conta da conveniência que o Estado possibilita ao patrocinador. “Antes das leis tinha alguns mecenas, algumas figuras com uma cabeça mais aberta que patrocinavam cultura. Aí, essas pessoas passaram a desenvolver seus patrocínios via lei e acabaram se acostumando, criou um mau hábito. A figura do mecenas sumiu. O dinheiro é todo público e ninguém mais tira um puto do bolso. Mesmo nas leis federais que envolvem imposto de renda, muitos patrocinam apenas para ajudar a abater”, critica Elói.

Há de se lembrar que, assim como tudo no Brasil, o processo que envolve o trâmite para conseguir patrocínio cultural via lei de incentivo é burocrático, o que acaba, na opinião do diretor de “Vamos Junto Comer Defunto”, na inibição do produtor e do patrocinador. “Na lei do audiovisual, por exemplo. Primeiro, você tem que ter currículo. Aí você inscreve lá o seu projeto e se ele foi aprovado dentro do patamar em que você fica enquadrado, logo depois que sai a aprovação, você tem que fazer a inscrição na Comissão de Valores Imobiliários (CVM), porque funciona com venda de ações”.

Essa sistemática, utilizada na Lei do Audiovisual (lei federal nº 8.685) faz com que os cineastas tenham de fazer contratações de corretoras para auxiliar em todo o processo. “Aqui em Curitiba, agora parece que tem gente fazendo esse serviço, mas antes, só para fazer esse trâmite, pediam 16 mil reais. Isso inibe também o incentivador, porque aí o cara tem que ter um pouco de conhecimento. Às vezes você consegue o apoio verbal do dono da empresa, aí ele te joga para o contador para fazer a parte burocrática e o cara, ou por medo ou preguiça, acaba colocando mil obstáculos e o patrocínio não sai”.

Além disso, as leis disponíveis hoje não possibilitam verba ou informações sobre como divulgar o filme e fazer com que ele chegue ao maior número de pessoas possível, investindo mais na parte de cópias e marketing do produto, como acontece principalmente com os grandes blockbusters. Ou seja, não existe uma política para distribuição de filmes independentes.

“O grande problema dos filmes paranaenses e brasileiros de um modo geral é que tem muito filme parado, esse é que é o maior drama, ou seja, o problema grave é a distribuição. Primeiro, porque as salas de um modo geral são de corporações internacionais, entenda-se americanas. Quando um filme brasileiro consegue essa penetração, pode ter certeza que por trás ele tem apoio de algum grupo poderoso, ou é Globo Filmes, ou alguma coisa assim”, considera Werner Schumann.

Para Geraldo Pioli, os sistemas de incentivo necessitam de uma mudança ampla: o produtor também tem de possibilitar ao Estado uma contrapartida. “O cara tinha que pegar um

dinheiro, ter um compromisso, e mais, ao você dar um milhão pra um cara fazer um filme teria que ter mais um milhão, pelo menos, para ele poder investir na divulgação, na possibilidade de ele ter um retorno de bilheteria, senão, não faz sentido”.

O cineasta sugere uma solução interessante para que o realizador também proporcione lucro ao governo. “As leis teriam que botar uma porcentagem do lucro de bilheteria para o Estado. Assim, daria para fazer um fundo com esse dinheiro e reaplicar em outras produções novamente. Você volta para o Estado um dinheiro razoável. Aí não fica aquela coisa de bancar, bancar e pronto”.

O Estado Brasileiro e as empresas estatais são, hoje, as principais financiadoras de cultura e cinema no Brasil. Segundo dados da Ancine – Agência Nacional de Cinema –, foram lançados em 2006 setenta filmes brasileiros. Todos eles contaram com a ajuda da Lei Rouanet ou com a da Lei do Audiovisual, quando não com o auxílio de ambas. Em Curitiba, pela lei municipal de incentivo, foram patrocinados em 2006, segundo dados da Fundação Cultural de Curitiba, cerca de 10 projetos de curtas-metragens e animações.

Todo o dinheiro investido nessa área faz com que muita gente se pergunte: por que, no Brasil, as produções culturais não acontecem sem um pontapé do governo? Por que os filmes nacionais não conseguem, como nos Estados Unidos e países asiáticos, se pagar? Afinal de contas, o cinema brasileiro e paranaense consegue sobreviver sem o apoio do Estado?

CAPÍTULO 6

Cinema X Estado

Historicamente, o Cinema Brasileiro passou por altos e baixos de produção desde a sua época áurea, no início do século XX. No Paraná, poucos cineastas conseguiram romper as fronteiras do Estado e se firmar nacionalmente. Além disso, temos uma história cinematográfica com poucos longas-metragens de ficção: a maioria dos filmes são curtas-metragens ou documentários.

Com os incentivos governamentais concedidos principalmente após o governo Collor, a produção de filmes aumentou consideravelmente. Tanto que, a partir do prêmio estadual, o Paraná tem a possibilidade de produzir, hoje, pelo menos um longa-metragem por ano. Mas, como vimos anteriormente, essa conquista levou muitos anos.

Fica a pergunta: porque os políticos e dirigentes do Brasil têm um interesse menor em cultura? Porque a Secretaria da Cultura é sempre a última a ser definida, se cultura é também uma necessidade? “No Brasil, a cultura nunca foi entendida como

um bem essencial pra vida. Então, o que acontece? Você investe um bom dinheiro na saúde, que é essencial, na educação, que é essencial, na ‘prevenção da violência’ – aspas aqui, viu? Você tem que investir em algumas coisas que são fundamentais. E a cultura é sempre tida como a última coisa”, critica Geraldo Pioli.

O cineasta também levanta uma questão polêmica: que a maioria das secretarias da cultura servem como moeda de troca, local disponível para acomodar alguém da oposição. “Se você analisar, vai ver que em qualquer governo a Secretaria de Cultura não tem dinheiro nenhum, não tem verba. Então os políticos não se interessam muito por aquela secretaria e ela sempre vai ser a última a ser definida. Salvo raras exceções, em que o cara trabalhou na campanha, tem tudo haver com a área e já está garantido o seu cargo ali. Senão ela vai servir como moeda de troca, assim como o cinema brasileiro sempre serviu como moeda de troca”.

Falando especificamente de cinema, a dependência do Estado se dá ainda, pelo valor que essa arte custa, já que é uma atividade cujos equipamentos e materiais são muito caros. “Muita gente ainda estranha e diz: ‘Pô, mas então não dá para fazer filmes sem o dinheiro do Estado?’ Infelizmente, não dá. É uma atividade muito cara e, comparando com outras manifestações artísticas, ela é a mais custosa, a que envolve mais recursos financeiros e materiais. Por outro lado, é a atividade que mais agrega as outras manifestações artísticas e a que mais gera emprego. Tem uma contrapartida nessa história”, considera Elói Pires Ferreira.

Frederico Fullgraf também defende a necessidade de financiamento pelo Estado, com riscos compartilhados com o produtor. “Os cineastas e artistas tem de se habituar com uma contrapartida, a gente não tem direito de encarar o Estado como o papai, o bondoso avô. Não tem que abrir a carteira e assinar o cheque se nós não aprendermos a fazer negócios de uma maneira correta, o que significa assumir uma parte do risco”.

Diversas outras atividades, lembra Berenice Mendes, se sustentam somente por conta da ajuda do Estado. “É possível os empreiteiros construírem estradas ou prédios sem o dinheiro da poupança brasileira, sem o dinheiro do governo? Os agricultores conseguem plantar suas safras sem o dinheiro do Estado, o dinheiro do financiamento? É a mesma coisa! Cinema é uma atividade produtiva, o dinheiro que nós, como contribuintes, pagamos, tem que ser investido nas coisas que a gente quer e precisa. E cultura é uma delas”.

O cinema, opina Fernanda Morini, é responsável por ajudar o cidadão a entender, pelo menos um pouco, seu país e a sua cultura.”Porque quando você não tem uma cultura estabelecida, quando não tem valores culturais estabelecidos, o que acontece? Você pega de outros. Incorpora coisas que não são suas, que vêm de fora. Então fica muito fácil comprar um pacote pronto dos outros se você não tem o seu. Lógico, você sempre acaba pegando referências de fora, mas se a cultura é solidificada, você aproveita o melhor, tem mais condições de receber e fazer uma troca cultural”, opina Fernanda Morini.

Através do cinema, não só no Brasil como em todo o mundo, muitas doutrinas e pensamentos nem sempre fiéis são colocadas como reais nas películas. Paulo Munhoz cita um exemplo: a influência brutal do cinema americano no país. “A cultura e o cinema fazem o povo amar o seu país. Tem gerações que amam mais os Estados Unidos do que o Brasil, porque adoram os filmes, porque acham aquele modelo mais interessante. Melhor você lutar pelo James Dean do que pelo seu vizinho. Por isso, tem que haver, sim, a intervenção do Estado. A cultura é tão importante quanto as forças armadas do ponto de vista da soberania nacional”.

Sem dúvida, há muitas produções brasileiras a partir da chamada “retomada” que obtiveram um bom público e conseguiriam se pagar apenas com o lucro de bilheteria. Primeiro, pela volta gradativa do público que assiste cinema nacional, depois, por conta de uma ferramenta poderosa e essencial: o marketing e a propaganda. Filmes produzidos pela gigante Globo Filmes incitam o telespectador de novelas e telejornais a assistirem o filme que será lançado. Por conta disso, antes mesmo do lançamento, há milhares de interessados naquele produto.

Fernanda Morini acredita que tanto a ajuda estatal quanto esse marketing e o compromisso com o público faz com que o brasileiro passe a conhecer mais o cinema local. “Porque se não há filmes, é natural que o público assista coisas de fora. Hoje há grandes filmes realizados totalmente com patrocínio de estatais, que se vendem e tem público e que não precisariam. Por outro lado, é uma coisa bem complicada de se discutir,

porque se não fosse esse tipo de patrocínio talvez o filme nem saísse. Aí o público vai assistir outras coisas, vai ver filmes americanos, filmes de outros lugares. Então, o que é melhor? Você ter uma situação dessa, que você tem um filme brasileiro, que gera empregos, que está contando uma história daqui, reforçando a cultura daqui, ou você não ter isso?”

Segundo a cineasta, o cinema nacional ainda está pagando o preço pela falta de importância dada ao espectador, o que causou uma certa ojeriza do público pelo cinema produzido no país. “Hoje o filme brasileiro está pagando o preço pela displicência que teve com o público, porque a gente vem vindo de uma época em que o cineasta pensava: ‘ah, vou fazer o filme e que se lixe, eu quero colocar a minha idéia na tela, quero fazer o meu exercício de cinema, de autor, e não me importa se tem duas pessoas, três ou dez assistindo’. Essa foi a mentalidade por muito tempo”.

Já Chico Terrah, que além de cineasta é dramaturgo, orgulha-se de ter tirado dinheiro do bolso todas as vezes que realizou um filme, e mais, sempre tenta recuperar o que foi investido – sem, obviamente, conseguir o feito. “Pelo menos não tenho a postura barriguda de depender do estado pra pagar minhas contas”. Ele acredita na cultura como indústria, que pode possibilitar lucros e ainda dar visibilidade à cultura nacional no exterior. “Não apenas com mulatas, futebol, cinema louvando os derrotados sociais ou soja barata, acredito na cultura brasileira que sai não só da Bahia, mas que seja um todo assumido, isto é, rentável para todos que produzem e seu direito ao lucro deve

ser protegido. Fica complicado competir com um governo que aparentemente diz apoiar nosso trabalho, mas que no fritar dos ovos é nosso concorrente. Ou é pelas regras dele ou não é, assim parece Hugo Chavez, *no?* E é assim”.

Apesar das leis de incentivo e da colaboração do Estado na cultura, a dependência quase que total dos governos acaba sendo uma faca de dois gumes para o cinema nacional, que hoje tem apoio, mas acaba ficando refém dos temas impostos pelos editais e é suscetível, já que depende única e exclusivamente do político e de sua boa vontade. “Se o cinema brasileiro fosse uma indústria que independesse do Estado ou se o Estado estivesse para contribuir com a feitura de filmes culturais, experimentais, talvez podia vir o Collor que fosse que a gente continuaria a fazer cinema no Brasil, no Paraná, onde fosse”, considera Pioli.

Beto Carminatti concorda com Pioli, mas considera que o Estado não deve se eximir de suas obrigações com o artista. “Não precisa continuar fazendo o papel do Pôncio Pilatos. Uma coisa é sua vontade pessoal como artista e trabalhador, que não deve esmorecer nunca. Isso não significa que o Estado não tenha obrigação com seu povo ou artista, no sentido de criar as condições para que se possa estabelecer uma política, além das políticas de campanha, como uma coisa sedimentada”.

O Brasil, um país marcado por desigualdades e tomado por políticas de emergência, que resolve problemas pontuais superficialmente, poderia, para Beto, utilizar a cultura como forma de mudar esse quadro de discrepância social e violência gradativamente. Porém, os governantes, para ele, acabam

utilizando as ações culturais “quase que como um desespero de segurança pública”.

“Você forma as pessoas não porque é bacana que elas tenham conhecimento, mas para evitar que o pequeno delinqüente vire assaltante do teu filho cheio de conforto. A cultura mais entendida como uma questão de segurança pública do que de formação da cidadania. Aí você cria esses monstros sociais e a cultura não evolui”.

Além dessas ações culturais mais conscientes, as leis devem existir e ser utilizadas, pois não existe no mercado cinematográfico brasileiro uma disputa leal. “Quando alguém vem com o discurso de que ‘ah, esse pessoal quer ser paternalizado’, é uma hipocrisia sem tamanho. É como se você entrasse no mercado da iniciativa privada tendo direitos e deveres iguais. Como que você vai encarar a concorrência da distribuição de uma *major* americana?”, questiona Carminatti. “Pô, não sejamos ingênuos! E quem tem o discurso de achar que a gente consegue, não sejam cretinos em dizer isso. São pessoas que, se não são esclarecidas, deveriam ser, pelos cargos que exercem ou pelos empresários que são. Quanto mais recurso você tiver, mais possibilidade de envolvimento de profissionais em todas as áreas, já que o cinema envolve muita gente. Deveria ser encarado como uma atividade econômica forte”.

Enquanto os cinemas brasileiro e paranaense continuam lutando para se consolidar após períodos tão críticos como o do Governo Collor, o que vale, principalmente para esses cineastas do Paraná, é a paixão em se fazer filme. Seja com leis, cavalos,

rifas ou favores alheios. Como muito bem diz Beto Carminatti, não é fácil manter o fôlego em uma cidade como Curitiba, “que é a cidade da celulite escondida. E pior, da celulite cerebral, muito mais grave”.

Com Estado ou sem Estado? O Estado, seu auxílio e suas leis ajudam sim, e muito. Mas, ele não é a principal peça. “Com Estado ou sem Estado, o meu estado de espírito para fazer os meus trabalhos vai continuar. E acredito que muita gente, muitos cineastas daqui pensam da mesma forma. Dá pra se expressar fazendo filme 35 mm, fazendo vídeo, tocando violão, fazendo qualquer coisa, menos enchendo o saco dos outros. É muito difícil você ficar esperando que, do ponto de vista oficial, tudo aconteça com rapidez”, acredita Carminatti.

