

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
NÍVEL MESTRADO

LISIANE FAGUNDES COHEN

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE:  
REALIZAÇÃO COOPERATIVA, PADRÃO DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO  
NO CINEMA GAÚCHO

São Leopoldo  
2010

Lisiane Fagundes Cohen

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE:  
REALIZAÇÃO COOPERATIVA, PADRÃO DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO  
NO CINEMA GAÚCHO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Seligman

São Leopoldo  
2010

C678c Cohen, Lisiane Fagundes  
Casa de Cinema de Porto Alegre: realização cooperativa, padrão de criação e desenvolvimento no cinema gaúcho / por Lisiane Fagundes Cohen. -- São Leopoldo, 2010.

129 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2010.

“Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Flávia Seligman, Ciências da Comunicação”.

1.Cinema – Produção e direção – Casa de Cinema. 2.Casa de Cinema – Rio Grande do Sul. 3.Cinema – Brasil. 4.Cinema – Rio Grande do Sul. 5.Diretores e produtores de cinema – Rio Grande do Sul. I.Seligman, Flávia. II.Título.

CDU 791.44  
791.43(81)  
791.43(816.5)

Catálogo na publicação:  
Bibliotecária Carla Maria Goulart de Moraes – CRB 10/1252

Lisiane Fagundes Cohen

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE:  
REALIZAÇÃO COOPERATIVA, PADRÃO DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO  
NO CINEMA GAÚCHO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Seligman

Aprovada em ..... de ..... de 2010.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Flávia Seligman – UNISINOS

---

Profa. Dra. Christa Berger – UNISINOS

---

Profa. Dra. Laura Cánepa – Universidade Anhembi Morumbi

*Dedico este trabalho aos meus amores: meu parceiro de criação Rodrigo  
Valente e nossos filhos Rafael e Leonardo.*

## **AGRADECIMENTOS**

Para toda jornada existem testes e inimigos a serem enfrentados, mas sempre contamos com aliados. E é a eles que eu gostaria de agradecer.

Aos meus pais, Sergio e Olenca, pelo mundo que me proporcionaram, com conhecimento, cultura, alegria e muito amor.

Aos meus sogros, Lobo e Ana, pelo carinho, apoio, sugestões e por acreditarem.

À minha orientadora, Profa. Dra. Flávia Seligman, minha verdadeira mentora neste longo caminho.

Aos meus entrevistados, Ana Azevedo, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Luciana Tomasi e Nora Goulart, pela parceria, disponibilidade e, principalmente, por suas ricas trajetórias que deram relevância a este trabalho.

À Amélia, pelo carinho e presença, principalmente pelo amor e pelo cuidado dispensado aos meus filhos, o que possibilitou chegar ao final desta jornada um pouco mais inteira.

Aos meus amigos e colegas, Anya Révillion, Magda Ruschel e Tiago Lopes pelo incentivo para entrar nesta aventura.

E a todos os meus colegas e mestres com quem eu tive o privilégio de conviver, trocar e aprender muito.

*“Imaginação é mais importante que conhecimento. O conhecimento é limitado.*

*A imaginação circunda o mundo.”*

Albert Einstein

## RESUMO

O presente estudo “Casa de Cinema de Porto Alegre: realização cooperativa, padrão de criação e desenvolvimento no cinema gaúcho” busca compreender como a Casa de Cinema de Porto Alegre se mantém após mais de vinte anos de atividade em um mercado de características muito específicas, que dificultam e, em alguns casos, inviabilizam sua execução permanente e constante. Com a utilização dos métodos de pesquisa e revisão bibliográfica combinados com entrevista em profundidade, o estudo resgata e analisa a trajetória da empresa produtora, contextualizando suas ações desde o seu surgimento até a atualidade. Ao mesmo tempo, destaca sua importância como grupo com relevância cultural, social, econômica e política. Sua atuação, tanto pelos indivíduos que, em suas realizações, propuseram mudanças significativas para o cinema nacional, principalmente para o gaúcho, quanto pelo conjunto de profissionais que, pela união de suas aptidões, trouxeram novos elementos para esse mercado, criou um padrão, legitimado pelas maiores redes de televisão do País. Ao mesmo tempo, esse padrão reflete, a partir das dificuldades surgidas ao longo de sua atuação, as questões que envolvem o cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema gaúcho. Casa de Cinema de Porto Alegre. Grupo. Padrão.

## **ABSTRACT**

“Casa de Cinema de Porto Alegre (The House of Films of Porto Alegre): cooperative realization, standard of creation and development of the cinema in the south of Brazil” seeks to understand how Casa de Cinema de Porto Alegre remains, after more than twenty years of activity, in a market of such specific characteristics that make it difficult and, in some cases, hinder its ongoing and constant accomplishments. Through methods of research, review of literature and an in-depth interview, this study recovers and analyzes the trajectory of this independent production company, contextualizing its actions from its birth to the present. At the same time, it highlights the company’s importance as a group of cultural, social, economic and political relevance. Its performance, both through the individuals whose accomplishments proposed significant changes to the national cinema, mainly to the southern one, and through the gathering of such talented professionals, who have brought new elements to this market. Casa de Cinema de Porto Alegre has created a standard, legitimized by the major television networks in the country and, at the same time, it reflects, by the difficulties faced throughout its path, the issues that involve the Brazilian cinema.

Key-words: Brazilian cinema. Southern cinema. Casa de Cinema de Porto Alegre. Group. Standard.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 CINEMA</b> .....	16
2.1 O CINEMA BRASILEIRO .....	17
2.2 O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO .....	22
2.3 O CINEMA BRASILEIRO REALIZADO NO RIO GRANDE DO SUL .....	24
<b>3 A FORMAÇÃO DA “TURMA”</b> .....	33
3.1 O POLIVALENTE CARLOS GERBASE .....	36
3.2 O AGREGADOR GIBA ASSIS BRASIL .....	40
3.3 O <i>POP-STAR</i> JORGE FURTADO .....	50
3.4 A COLETIVA ANA AZEVEDO .....	51
3.5 A MÚLTIPLA LUCIANA TOMASI .....	54
3.6 A VITAL NORA GOULART .....	56
<b>4 CASA DE CINEMA: INÍCIO E REINÍCIO</b> .....	59
4.1 O INÍCIO – 1987 .....	60
4.2 O REINÍCIO – 1992 .....	68
<b>5 LONGAS-METRAGENS, TELEVISÃO, PADRÃO: UM NOVO MUNDO</b> .....	75
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	90
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	97
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO .....	101
APÊNDICE B – ENTREVISTAS NA ÍNTEGRA .....	103
ANEXO A – FOLDER DE INAUGURAÇÃO DA CASA DE CINEMA .....	104
ANEXO B – FILMOGRAFIA .....	105

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro, desde seu início, passou por diversas fases e ciclos até um momento de paralisia total, a partir de 1990, com a entrada do governo de Fernando Collor de Mello, que rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria, além de extinguir, entre outros órgãos, a Embrafilme, empresa de fomento e distribuição do cinema brasileiro.

Após alguns anos de produção quase nula, deu-se o período que foi conhecido por Retomada do cinema brasileiro, com o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, implantado pelo novo governo de Itamar Franco, instituído após o *impeachment* do Presidente Collor de Mello, com três seleções ocorridas entre 1993 e 1994.

Foi a partir desse prêmio e da implantação de leis de incentivo fiscal, tais como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, no âmbito federal, a Lei Mendonça (Lei de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo) e as LIC/RS (Lei de Incentivo à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul), no estadual, entre outras, que foi possível a captação de recursos para as produções junto à iniciativa privada, por meio de renúncia fiscal dos governos. Assim, o cinema brasileiro retomou suas produções lentamente. No ano de 1995, 13 longas-metragens foram lançados no mercado<sup>1</sup>. Este número passou para 18, em 1996, chegando a 23 em 1998<sup>2</sup>.

Existe uma clara divergência entre os autores sobre as datas de início e término da Retomada. Para Lúcia Nagib (2002), o período que compreende a Retomada é de 1993 a 1998, ano de lançamento de *Central do Brasil*, de Walter Salles, filme significativo no que se refere ao reconhecimento nacional e internacional, com a obtenção de diversos prêmios importantes, como Urso de Ouro de melhor filme e Urso de Prata de melhor atriz (Fernanda Montenegro) em Berlim (1998), Globo de Ouro (EUA, 1999) e BAFTA (Reino Unido, 1999) de melhor filme estrangeiro e indicações ao Oscar (EUA, 1999), marcando uma nova fase para o cinema brasileiro e o fim do movimento.

---

<sup>1</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 21 jan. 2009.

<sup>2</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 21 jan. 2009.

Já Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 24) afirma que o fim desse ciclo é em 2003, com o lançamento do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, “daqui pra frente é outra coisa, e nenhuma atividade pode ficar se retomando a vida inteira”.

Pedro Butcher (2005) propõe que a Retomada, como o próprio termo esclarece, seja um processo ainda em andamento, para o qual não se necessita definir um fim. Assim como não há uma unidade de pensamento entre os autores sobre o término da Retomada, os filmes desse período pouco têm em comum no que diz respeito a temas e estilos. Ainda sob a reflexão de Lúcia Nagib (2002, p. 15):

O que teriam em comum, por exemplo, *A terceira margem do rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994), *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1994), *Capitalismo Selvagem* (André Klotzel, 1994), *Veja esta Canção* (Cacá Diegues, 1994), *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995)? Nada, a não ser o tom pessoal, a “autoria” acentuada que será uma das marcas do cinema brasileiro pós-Embrafilme.

O que se pode perceber no atual cinema brasileiro no que se refere à “autoria”, destacada por Lúcia Nagib na citação anterior, é aquilo que Robert Stam (2003) chama de “autorismo”. Esse termo se refere ao movimento que dominou a crítica e a teoria do cinema no final dos anos 50 e início dos 60, no qual os diretores passaram a ser reconhecidos como profissionais que, no ato de dirigir, eram artistas criativos e, portanto, não simples executores de um texto. A partir do momento em que o diretor exercia a função de transformar o texto em linguagem audiovisual, com seu domínio, usando sua criatividade, deixava, então, de ser um mero tradutor para se tornar um autor. “Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor” (STAM, 2003, p. 103).

Com o aumento da produção no Brasil, novos cineastas surgiram. Vários diretores que atuavam no curta-metragem, no início dos anos 90, a partir da Retomada, puderam lançar-se no longa-metragem. Também profissionais da área da publicidade puderam migrar para o mercado cinematográfico (NAGIB, 2002).

Além de numerosos, os cineastas surgidos nessa fase têm como tema de seus filmes as questões nacionais e como referência criativa não só o cinema estrangeiro, mas também o cinema já realizado no Brasil dentro dos vários

movimentos como o Cinema Novo, o Cinema Marginal, entre outros. A própria televisão passa a ser referência, por fazer parte do imaginário e do mercado de trabalho de tais profissionais.

O cinema do Brasil, desde que retomou suas atividades, não mantém uma produção estável, variando o número de filmes anuais. Também a sua participação no mercado não expõe números que demonstrem um crescimento sustentável, havendo alguns poucos exemplos de produções bem-sucedidas no que diz respeito à quantidade de público atingido. A distribuição continua sendo uma das maiores dificuldades. É um mercado dominado por grandes empresas estrangeiras, norte-americanas em sua maioria, que demonstram pouco interesse na distribuição da produção nacional.

Em 2007, foram lançados 93 filmes brasileiros<sup>3</sup>, sendo que *Tropa de Elite*, de José Padilha, chegou a um público de 2.417.193<sup>4</sup> e ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim, um dos mais importantes do cinema mundial. No ano seguinte, os lançamentos nacionais ficaram em 56, demonstrando queda na produção.

Com a Retomada, novos cineastas surgiram para o mercado cinematográfico brasileiro, incluindo profissionais de outras regiões, fora do eixo Rio-São Paulo, até então pouco representadas. Segundo Lúcia Nagib (2002), entre 1994 e 2000, o número de profissionais que surgiu chega a 55.

Saindo do eixo Rio-São Paulo, encontramos no Rio Grande do Sul uma filmografia respeitável, de produção difícil, como em todo o Brasil, porém forte o suficiente para manter em atividade uma produtora por mais de 20 anos. É o caso da Casa de Cinema de Porto Alegre, objeto desta pesquisa, que foi fundada em 1987 e hoje é uma das mais importantes produtoras do país, sem fazer parte do mercado publicitário, que mantém a grande maioria das produtoras brasileiras. A Casa de Cinema, como é chamada, já produziu dezenas de filmes e vídeos, programas de televisão (de curtas-metragens a séries), programas eleitorais e cursos. Há importantes parcerias estabelecidas com os principais canais de televisão brasileiros e alguns estrangeiros, bem como fundações internacionais, distribuidoras, movimentos sociais e partidos políticos. Suas produções já receberam diversos prêmios nacionais e internacionais, incluindo o Urso de Prata em Berlim (1990) pelo curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado. É formada

<sup>3</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 21 jan. 2009.

<sup>4</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 21 jan. 2009.

pelos cineastas Carlos Gerbase (roteirista e diretor), Giba Assis Brasil (roteirista e montador), Jorge Furtado (roteirista e diretor), Ana Luiza Azevedo (roteirista e diretora), Nora Goulart (produtora) e Luciana Tomasi (produtora), um grupo que faz parte de uma sociedade e nela produz cultura, obtendo relevância social.

É também um caso particularmente importante do ponto de vista teórico, uma vez que é impossível desenvolver uma moderna sociologia cultural a menos que encontremos modos de abordagens de tais formações, as quais admitem os termos através dos quais os grupos se vêem e aqueles pelos quais eles gostariam de ser apresentados, e que, ao mesmo tempo, nos permitem analisar estes termos e sua significação social e cultural. (WILLIAMS, 1999, p. 145)

As pessoas que fazem parte da Casa de Cinema tanto podem ser lembradas por fazer parte do grupo como por seus trabalhos individuais. Em função disso, este estudo aborda a construção, a inserção, as relações internas e externas. “As raízes sociais e culturais desta forma particular de percepção – o ‘grupo’ e o ‘mundo exterior’ – devem, por sua vez, ser investigadas em relação à sua precisa formação e posição social” (WILLIAMS, 1999, p. 142).

A fim de obter-se as informações necessárias à construção deste estudo, foram utilizados mais de um método de pesquisa. Os métodos que se apresentaram como adequados à pesquisa proposta foram a revisão e pesquisa bibliográfica e a entrevista em profundidade. Esta foi fundamental para a obtenção dos dados relacionados à trajetória dos cineastas, possibilitando o levantamento de informações pessoais e diretas sobre o tema da pesquisa. Foi feita uma entrevista semiaberta com os cineastas da Casa de Cinema de Porto Alegre (Ana Luiza Azevedo, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Luciana Tomasi e Nora Goulart), com um pré-roteiro estruturado (Apêndice A), que possibilitou um controle, mas, ao mesmo tempo, flexibilidade para, de acordo com as respostas obtidas dos entrevistados, ampliar e aprofundar cada questão. As entrevistas foram gravadas (Apêndice B). Os entrevistados demonstraram disponibilidade e interesse em participar e não tiveram receios com alguma opinião ou com os dados fornecidos, nem qualquer outro cuidado que criasse alguma restrição a perguntas ou respostas.

Lamentavelmente, não foi possível entrevistar Jorge Furtado. Após algumas tentativas de marcar a entrevista, não houve retorno do cineasta, o que impediu a sua realização. Quando ficou clara a impossibilidade, houve mais uma tentativa de

realizar a entrevista, dessa vez por e-mail, com um número reduzido de perguntas para que pudesse respondê-las em qualquer horário, e assim ter a sua participação, que certamente enriqueceria o trabalho, viabilizada. Porém, da mesma forma que nas tentativas anteriores, não houve retorno por parte do cineasta.

A importância desta metodologia para o trabalho aqui apresentado é definitiva. A oralidade, segundo Galindo Caceres (2001), tem, por meio da linguagem, sido fundamental para o homem desde a pré-modernidade, na modernidade e, ainda hoje, na pós-modernidade, com algumas mudanças e novos signos. O autor acrescenta, ainda, que a linguagem aparece juntamente com a consciência, a religião, enfim, tudo o que entendemos como humanidade.

Tudo foi nomeado, inventado, [...], criado, construído pela genealogia da palavra, e o homem uniu sua evolução à sua competência oral, à magia da linguagem viva da voz e suas ordens do que é possível. (GALINDO CACERES, 2001, p. 1-2)

Para o autor (2001), em função de a oralidade ser característica humana, também possui diversas formas, que vão se alterando e se moldando de acordo com o tempo social. Galindo Caceres (2001, p. 4) afirma que:

Falar configura o mundo da ação humana. Observar a vida social hoje em qualquer espaço urbano, permite confirmar a importância da oralidade. A forma oral constrói a vida social, lhe dá fundo e temática, assunto, perspectiva, horizonte, sentido.

O autor ainda destaca que o espaço da reflexão e a expressão do debate reflexivo têm sua base na oralidade, sendo a escrita um elemento que deve ser utilizado para alimentá-la.

Assim, as entrevistas realizadas estão permeando todo o trabalho como base para atingir os objetivos propostos. O objetivo geral é entender como se forma e se mantém a Casa de Cinema de Porto Alegre, atuando em um mercado de características tão específicas, que dificultam a execução permanente e regular de seus produtos. Os objetivos específicos são: estudar a história do cinema gaúcho contemporâneo para entender o contexto em que se forma o grupo que origina a Casa de Cinema; pesquisar como ocorreu o encontro entre os atuais sócios da

produtora, a fim de compreender suas afinidades e as características que os mantêm unidos até hoje; aprofundar a história de cada um, com a intenção de observar o que é significativo e destacado para eles, o que auxiliará na compreensão daquilo que mantém o grupo; e estudar a produtora no mercado mais complexo, que inclui os longas-metragens, a televisão e o padrão por eles criado, para se ter também um panorama de sua inserção no mercado, o que é determinante para entender seu tempo extenso de atuação.

Para tanto, a dissertação está dividida em seis capítulos, dos quais esta introdução é o primeiro. O capítulo dois traz uma abordagem introdutória sobre o cinema e seu surgimento, um breve panorama sobre o cinema brasileiro e o cinema gaúcho contemporâneo. Para as informações sobre o cinema e a trajetória percorrida pelo cinema brasileiro, são utilizados os autores Ismail Xavier, Fernão Ramos, Flávia Seligman, Rosângela Dias, entre outros. Já para o cinema gaúcho, os autores são Tuio Becker, Flávia Seligman, Luiz Carlos Merten e Mariângela Machado.

No capítulo três, a história do encontro entre os fundadores desse novo cinema gaúcho, seu contexto político e social, as peculiaridades de Porto Alegre em relação, principalmente, à cultura no período e os movimentos que permitiram e propiciaram tal encontro são aprofundados com o auxílio dos autores Mariângela Machado, Raymond Williams, e os entrevistados Carlos Gerbase, Ana Azevedo, Giba Assis Brasil, Luciana Tomasi e Nora Goulart.

A formação da Casa de Cinema, tema do capítulo quatro, a sua primeira fase, sua dissolução e seu reinício são abordados principalmente com as informações fornecidas pelos entrevistados e pela autora Mariângela Machado, cuja monografia trata especificamente da primeira fase da produtora, na qual trabalhou como a primeira secretária, trazendo dados interessantes de quem conviveu com todas as questões surgidas nesse período em que a produtora contava com treze profissionais como sócios.

O capítulo cinco aborda a Casa de Cinema de Porto Alegre já posicionada, com prestígio nacional e internacional, porém entrando em um mundo novo, no mercado de longas-metragens, aprofundando as relações com a televisão e com a formação de novos profissionais e solidificando um padrão. Nesse capítulo, além das informações dos entrevistados, os autores Mariângela Machado, João

Guilherme Barone Reis e Silva e Valério Brittos dão importante contribuição para a compreensão de tais questões.

O último capítulo dedica-se às considerações finais, nas quais são destacadas as questões que envolvem o mercado no qual está inserida a Casa de Cinema de Porto Alegre, bem como as características de cada sócio que são necessárias para o grupo, sua relevância para o cinema gaúcho, a importância do contexto de sua formação e trajetória pessoal em suas escolhas.

## 2 CINEMA

O cinema é uma arte jovem, nascida no final do século XIX. Surgiu para diversas culturas quase que simultaneamente, o que resultou, em vários países, em uma pesquisa de meios de utilização dessa nova forma de expressão. No início, parecia ser apenas uma sucessão de imagens. Entretanto, muito já trazia de novo em relação ao teatro ou à pintura. O principal é a expansão e a ruptura com o “espaço teatral”, ou seja, a expansão da imagem. Mesmo com a câmera fixa, o espaço proposto pelo cinema é mais amplo que aquele do teatro, no qual o espectador tem somente o seu ponto de vista (XAVIER, 1984).

Os limites da tela (cinematográfica) não são, como o vocabulário técnico às vezes sugere, o quadro da imagem, mas um “recorte” (cache em francês) que não pode senão mostrar uma parte da realidade. O quadro (da pintura) polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeda, a tela é centrífuga (BAZIN apud XAVIER, 1984, p. 14).

Com a repetida utilização e difusão em vários países, aos poucos a linguagem cinematográfica foi se constituindo e desenvolvendo para se tornar apta a contar histórias. Estruturas narrativas foram adaptadas, outras criadas, e houve uma mudança de relação com o espaço. “Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer ‘enquanto isso’” (BERNARDET, 1980, p. 33).

Embora o procedimento do “enquanto isso...” tenha raízes literárias bastante claras, a maneira de sua realização no cinema, dada a intensificação do efeito em função do ritmo e da movimentação plástica das imagens, era vista como marca de um poder exclusivo ao novo veículo (XAVIER, 1982, p. 22).

Com o desenvolvimento da montagem, percebeu-se que o tempo real pode ser rompido e reconstruído dramaticamente sem se perder a sensação de

continuidade. Com o tempo, o público foi se adaptando e hoje tem familiaridade com estruturas narrativas complexas.

## 2.1 O CINEMA BRASILEIRO

No Brasil, a primeira projeção de cinema ocorreu em 1896, no Rio de Janeiro. O cinema brasileiro, desde o início, vem se mantendo com muitos momentos de dificuldade, principalmente no que se refere às tentativas de implantação de uma indústria do setor. Para Bernardet (1995), o período que compreende os anos de 1907 a 1911 é chamado de Bela Época do cinema brasileiro por ampliar e consolidar tanto a produção quanto um circuito exibidor. Os donos das salas também investiam na produção, e o público comparecia às salas.

Outro momento no qual pareceu possível o intento de implantação de uma indústria cinematográfica no país foi durante o período da chamada Chanchada<sup>5</sup>. Com a mudança da oligarquia rural para os setores urbanos da classe média, resultado da Revolução de 1930, o Brasil passa a ter uma burguesia (DIAS, 1993). Além disso, o governo começa a intervir no setor criando leis protecionistas, e investimentos passam a ser feitos. A Cinédia, fundada em 1930, montou estúdios, realizando filmes em mais de um deles ao mesmo tempo, com equipamentos de qualidade, mantendo técnicos como funcionários em atividade permanente (DIAS, 1993).

O mesmo ocorreu com a empresa Atlântida na década de 1940. A Atlântida foi a principal produtora das chanchadas brasileiras, realizando 62 filmes de ficção e dois filmes documentários em vinte anos de atividade. A empresa buscava um padrão de produção como dos filmes norte-americanos. Um dos grandes diferenciais da Atlântida foi unir-se a Luis Severiano Ribeiro (1947), que virou seu principal acionista, garantindo todo o processo do filme, ou seja, da produção à exibição, pois ele possuía a maior empresa exibidora do país, era distribuidor e tinha, ainda, um laboratório cinematográfico (DIAS, 1993).

---

<sup>5</sup> Comédias musicais e populares que preservavam a tradição do humor do Teatro de Revista e do Rádio, abordando o cotidiano, recheadas de números musicais de sucesso.

A chanchada trabalhava o universo popular e maquiava a realidade cultural, social e industrial brasileira. Debochava da sociedade e parodiava o cinema americano, satirizando seus heróis e o estilo de vida proposto por Hollywood. Por meio do deboche, da sátira e da paródia, a chanchada carnavalizava a forma de vida das classes populares urbanas. Com isso, exercia uma crítica social à condição do brasileiro (DIAS, 1993).

Em São Paulo, entre os anos de 1949 e 1953, cinco companhias cinematográficas, dentre elas a Vera Cruz, foram criadas. Paralelamente às produções dos grandes estúdios, havia em São Paulo um forte movimento de cinema “independente” formado por cineastas que acreditavam que este tipo de cinema seria a forma de expressarem livremente suas ideias, ao contrário do que acontecia no cinema empresarial, no qual o diretor era apenas contratado para realizar um filme determinado pelo estúdio (CATANI, 1987). Os cineastas pensavam “poder aproveitar o aparato técnico e de produção das grandes empresas para fazer filmes autênticos” (CATANI, 1987, p. 276).

Na década de 1950, surgiram os primeiros congressos de cinema e as discussões sobre os problemas do cinema nacional, delineando quase todos os temas que preocuparam e preocupam o pensamento cinematográfico brasileiro, desde questões de produção, distribuição, até a discussão estética e de linguagem: “o cinema deveria se constituir em ‘meio de expressão’ a serviço da criação de uma cultura autenticamente brasileira, onde seria utilizado como uma forma de questionamento da realidade” (CATANI, 1987, p. 276).

A década de 1960 foi considerada uma das mais privilegiadas do cinema brasileiro. Nesse período surgiu o Cinema Novo, que revelou para o mundo uma nova estética e uma temática comprometida com a realidade brasileira.

A terra distante e abrasadora, filmada de maneira primitiva – tendo como principais personagens seres humanos que vivem em condições precárias mas são possuidores de uma cultura própria – vai-se tornar a matéria-prima inspiradora da nova geração que surgia no Brasil (RAMOS, 1987, p. 320).

É nesse período, também, que Glauber Rocha, um dos ícones do Cinema Novo, lança *Estética da Fome*, um manifesto que critica a utilização da miséria no cinema como folclore, combate o paternalismo e acusa o estrangeiro de cultivar “o

sabor da miséria”<sup>6</sup>. O pensamento dos diretores vai, a partir de 1965, sendo reavaliado, e as necessidades de mercado começarão a falar alto para eles. O Cinema Novo

[...] não é uma produção “popular” mas sim a representação de uma classe média em busca de raízes, em diálogo com as classes dirigentes. A tomada de consciência de que as tentativas de aproximação e de representação do universo popular não passaram da expressão da angústia e deslumbramento dos próprios cineastas gera na época o que poderia chamar de uma “crise ética” (RAMOS, 1987, p. 358).

A partir desse momento, os cineastas do Cinema Novo são obrigados a fazer algumas correções de rumo. Glauber Rocha revê seus conceitos colocados no manifesto *A Estética da Fome* e lança, em 1968, *Cinema Novo e a aventura da criação*, no qual se percebe uma preocupação mais concreta em relação ao mercado cinematográfico e a necessidade de se dominar o setor da exibição. Mostra-se favorável a uma organização industrial, porém, sem que se perca a condição autoral e o compromisso com o “universo não alienado da verdade” (RAMOS, 1987, p. 373). Em 1969, há nova mudança de rumo, e Glauber Rocha critica os diretores que, segundo ele, têm “complexo de gênio”, fazendo assim uma crítica à condição autoral dos filmes (RAMOS, 1987, p. 374).

A década de 1970 inicia e o Cinema Novo começa a tentar buscar uma aproximação com o público estudando manifestações populares em outras áreas, como a literatura, a música e o folclore. Assim, o principal do discurso estético do Cinema Novo se mantém, porém a preocupação com a questão da comunicação com o público passa a ser fundamental.

Essa nova postura dos cineastas do Cinema Novo resulta em imenso fracasso (RAMOS, 1987). Os filmes, além de terem um custo de produção bem mais elevado, não têm a aceitação do público que se esperava. Nesse mesmo período, surgem os primeiros filmes do Cinema Marginal, sem o compromisso com a problemática da “forma popular”.

O *Manifesto do cinema cafajeste*, 1970, define que esse novo cinema pretende abandonar as “elucubrações intelectuais, responsáveis por filmes

---

<sup>6</sup> ROCHA, Gláuber. **Uma estética da fome**. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm>>. Acesso em 30 nov. 2008.

ininteligíveis, e atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os ‘50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador’<sup>7</sup>. O Cinema Marginal mantém um relacionamento estreito com os produtores da Boca do Lixo, que acabam financiando produções precárias com óbvios apelos ao grande público (sexo, aventura), e conseguem um retorno comercial satisfatório. Além disso, existe uma forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por essa sociedade. Mulheres bonitas, pitadas de comédia, erotismo e deboche são típicos do Cinema Marginal. Alguns filmes dessa fase se aproximam, em alguns momentos, da futura produção da pornochanchada (RAMOS, 1987).

O cinema brasileiro da década de 1970 sofre diversas influências que vão marcar uma nova fase. Pressões de mercado e uma repressiva ditadura militar ditam as regras deste período. Há uma expansão da produção em diversos setores e um aumento de consumo de bens simbólicos. O cinema brasileiro acompanha esse crescimento dobrando sua presença no mercado e expandindo sua produção. A pornochanchada<sup>8</sup> acaba sendo um fenômeno de bilheteria. Foi dividida em dois momentos: a *soft-core*<sup>9</sup> (comédia erótica), que ocorreu na primeira metade da década de 1970, e a *hard-core*<sup>10</sup>, na segunda metade (SELIGMAN, 2000).

Diversidades regionais, pluralidade, resgate do popular, por meio da narrativa oral, do melodrama, da comicidade, do romance policial, eram elementos cada vez mais presentes nos filmes e na política cultural do Estado, o que demonstrava um enfraquecimento do regime ditatorial. A história e a literatura eram os maiores fornecedores de temas para o cinema brasileiro pós 1974 (SELIGMAN, 2000).

Com a abertura, a censura fica mais branda, o regime militar encaminha-se para o fim, e as incertezas abalam o cinema nacional. O cinema, nesse momento,

---

<sup>7</sup> CALLEGARO, João. **Manifesto do Cinema Cafajeste** (1970). Disponível em: <<http://www.olhoslivres.com/jornal0.htm>>. Acesso em 30 nov. 2008.

<sup>8</sup> Comédia erótica com base na “comédia de costumes”, seguindo a tradição da chanchada.

<sup>9</sup> “A primeira fase da pornochanchada abrange o período de 1969 à 1972, compreendendo a fase de produção carioca, classificada por outros teóricos, inclusive Abreu, como *soft-core*, ou seja, a fase branda, onde as cenas de sexo ainda eram meras insinuações e a primazia era dada para as piadas envolvendo fatos cotidianos por isto também chamada de comédia do cotidiano.” (SELIGMAN, 2000, p. 59)

<sup>10</sup> Segunda fase da pornochanchada, ocorreu com “a entrada, no mercado nacional, de filmes de sexo explícito, os chamados *hard-core*,” o que “acabou por fazer sucumbir a comédia erótica”. (SELIGMAN, 2000, p. 67)

demonstra uma tradição na abordagem de grandes questões nacionais e carrega um segmento marcado pelo erotismo (RAMOS, 1987). A década de 1980 marca, principalmente, o declínio vertiginoso do público que fora promissor na década anterior. Muitas salas são fechadas, a sua maioria localizada nas cidades do interior.

A produção de filmes eróticos segue cada vez mais ousada, com o afrouxamento da censura e salas lotadas. Os filmes eróticos caminham para o sexo explícito. Muitos diretores, que se esforçavam em realizar uma produção cuidada nesse setor, afastaram-se após a entrada voraz do sexo explícito, que acaba ocupando uma grande fatia do mercado. Com isso, as produções se deterioram (RAMOS, 1987).

Ao mesmo tempo, o momento político brasileiro de abertura democrática acaba levantando temas antes abafados pelo regime militar: greve, luta armada, tortura e, depois, manifestações pelas eleições diretas. Muitos documentários são então realizados para sindicatos e movimentos grevistas, que revelam novos cineastas.

A partir de 1990, mudanças significativas ocorreram no cenário cultural e político brasileiro. Fernando Collor de Melo foi eleito democraticamente, após mais de 20 anos de ditadura militar, e, ao assumir o governo, uma de suas muitas medidas foi rebaixar o Ministério da Cultura a Secretaria, além de extinguir a Embrafilme, empresa de fomento e distribuição do cinema brasileiro, entre outros órgãos. Assim, a produção brasileira de longa-metragem ficou paralisada.

A chamada Retomada do cinema brasileiro iniciou em 1993, com o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, implantado pelo novo governo Itamar Franco, instituído após o *impeachment* do presidente Collor em 1992.

A Retomada, para alguns autores, termina em 1998, deixando uma produção crescente, diversificada, que consegue atingir o atual público de cinema no Brasil. A produção brasileira volta a ter bom desempenho em festivais internacionais e apresenta um novo mapa, que consegue incluir outros estados além do Rio de Janeiro e de São Paulo.

## 2.2 O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

O cinema no Brasil vive uma produção crescente, que passa por um dos momentos de maior diversidade de filmes de sua história. Certamente a atual conjuntura brasileira tem influenciado no modo de se fazer cinema, e os resultados, tanto em relação ao retorno obtido diante do público internacional, quanto do público local, só têm melhorado.

O cinema do Brasil, desde que retomou suas atividades, não mantém uma produção estável, variando o número de filmes anuais. Também a sua participação no mercado não expõe números que demonstrem um crescimento sustentável, tendo alguns poucos exemplos de produções bem-sucedidas no que diz respeito à quantidade de público atingido. A distribuição continua sendo uma das maiores dificuldades. Esse mercado é dominado por grandes empresas estrangeiras, norte-americanas em sua maioria, que demonstram pouco interesse na distribuição da produção nacional.

Em 2007, foram lançados 93 filmes brasileiros, sendo que *Tropa de Elite*, de José Padilha, chegou a um público de 2.417.193 pessoas<sup>11</sup> e ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim, um dos mais importantes do cinema mundial. No ano seguinte, os lançamentos nacionais ficaram em 56, demonstrando queda na produção<sup>12</sup>. O filme *Meu nome não é Johnny*, de 2008, fez um público de mais de 2 milhões de espectadores e foi a maior bilheteria do cinema nacional daquele ano<sup>13</sup> e *Se eu fosse você 2*, de Daniel Filho (2009), lançado em janeiro, fez um público de 6.112.851, ficando em segundo lugar, atrás somente da animação norte-americana *A Era do Gelo 3*, que teve um público de 9.279.602, lançada com 718 cópias em 788 salas, enquanto o filme brasileiro contou com 310 cópias em 315 salas.<sup>14</sup>

O cinema do Brasil voltou a fazer parte da vida do país, explorando e expondo temas muitas vezes difíceis, violentos, preocupantes, mas tem conseguido se comunicar e levar o público a refletir, discutir, criticar e se divertir, fazendo com que as pessoas passem a ver o cinema brasileiro como seu. Além das questões

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.filmebr.com.br>>. Acesso em 15 abr. 2009.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.filmebr.com.br>>. Acesso em 15 abr. 2009.

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.filmebr.com.br>>. Acesso em 15 abr. 2009.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 28 jan. 2010.

nacionais, a comédia de costumes, ambientada em grandes centros urbanos, tem demonstrado força junto ao público brasileiro.

De 1995 a 2007, muitos e significativos prêmios foram recebidos por cineastas surgidos no período. Os novos cineastas brasileiros têm apresentado trabalhos com características muito próprias e temas variados, uso de tecnologias e técnicas atualizadas, diversidades estéticas e propostas autorais. Essas características vêm possibilitando a abertura das portas do mercado internacional para o desenvolvimento dos filmes, ainda que em um número pequeno. Por vezes, até mesmo os cineastas e atores têm feito filmes fora das fronteiras brasileiras, como tem ocorrido com os diretores Fernando Meirelles, que realizou filmes como *O Jardineiro Fiel* (2005) e *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), Walter Salles, com *Diários de Motocicleta* (2004) e *Água Negra* (2005), e atores como Rodrigo Santoro, que atuou em *300*, de Zack Snyder (2007), e *Love Actually*, de Richard Curtis (2003), e Alice Braga, nos filmes *Eu sou a lenda*, de Francis Lawrence (2007), e *Território Restrito*, de Wayne Kramer (2008), entre outros.

As próprias redes de televisão do Brasil vêm iniciando um diálogo com o cinema, o que anteriormente não existia. A Rede Globo, por exemplo, criou a Globo Filmes em 1998, empresa que se associa a produtores independentes para realização. Essa relação pode ocorrer desde o início da produção, com a participação na concepção do roteiro, na escolha do elenco, nas locações, no uso da estrutura do Projac (centro de produções da Rede Globo), bem como no lançamento do filme, utilizando, principalmente, os veículos que compõem o grupo. A Globo Filmes não investe recursos em moeda corrente diretamente, mas coloca sua marca, sua estrutura, seu *know-how* e seu “controle de qualidade” nas obras em que entra como coprodutora. Há também outro formato, em que a participação é menor no projeto em termos de influência, mas se reflete nos benefícios concedidos, ou seja, mídia em menor quantidade que naqueles filmes nos quais tem maior participação. Os filmes que têm a chancela da Globo Filmes fazem as maiores bilheterias.

### 2.3 O CINEMA BRASILEIRO REALIZADO NO RIO GRANDE DO SUL

O Rio Grande do Sul, apesar de toda a precariedade e dificuldade de manter uma produção anual de filmes, em função do acesso restrito a equipamentos, negativos, laboratórios e recursos, tem sido um dos principais estados em termos de produção de cinema fora do eixo Rio-São Paulo. Na década de 1970, até 1973, época do “milagre brasileiro”, período em que a economia do Brasil prosperava, o estado chegou a ser o terceiro em número de produção no país. Até esse período, o cinema gaúcho não tinha uma produção contínua; mesmo tendo surgido no início do século passado, ficou restrito a momentos de produção mais numerosa e a algumas realizações isoladas. Os filmes se caracterizavam por não apresentar um registro histórico e traziam elementos de um cinema produzido em grandes cidades que concentravam as ações culturais, como Pelotas nos anos 10 e 20 (SELIGMAN, 1990).

O cinema gaúcho teve como precursores Eduardo Abelin, Francisco Santos, E. C. Kerrigan, Eduardo Hirtz e Carlos Conelli (BECKER, 1985, p. 97). *Ranchinho do Sertão*, dos irmãos Francisco e Eduardo Hirtz, foi o primeiro filme de ficção gaúcho, sua estreia foi em 27 de março de 1909 (BECKER, 1985, p. 97). “Inquestionavelmente o primeiro e único filme de ficção brasileiro de que existem fragmentos é *Os Óculos do Vovô*, feito por Francisco Santos, em Pelotas em 1913” (BECKER, 1985, p. 98).

Não bastassem as dificuldades que, por vezes, faziam os cineastas viverem verdadeiras aventuras para fazer um filme, guerras mundiais aumentavam ainda mais os fatores complicadores da produção, dificultando o acesso a negativos e equipamentos importados. A chegada do som, no final da década de 1920 nos Estados Unidos, também trouxe novas dificuldades, pois exigia uma estrutura melhor e mais cara (BECKER, 1985, p. 99). “O primeiro longa-metragem gaúcho sonoro foi *Vento Norte* [de Salomão Scliar] estreado em Porto Alegre, em 1952, no Cinema Imperial em presença do então governador Ernesto Dornelles” (BECKER, 1985, p. 100). O filme não obteve sucesso de público, o que era comum para os filmes produzidos no Rio Grande do Sul nesse período.

Os anos 50 também se caracterizaram pela produção de documentários, conhecidos como cinejornais, que eram exibidos nas sessões de cinema antes do filme que estava em cartaz e “versavam sobre atualidades, turismo, etc” (SELIGMAN, 1990, p. 24). Com o surgimento da televisão, os cinejornais perderam espaço, e as produtoras tiveram que investir em outros mercados.

Depois de vários projetos incompletos, o cinema gaúcho voltou a produzir um filme sonoro: *Coração de Luto*, de Eduardo Llorente, com o músico Teixeirinha como protagonista. O ano era 1966, portanto 14 anos depois de *Vento Norte*, de Salomão Sciar.

Toda a efervescência cinematográfica e política do cinema brasileiro no final dos anos 50 e início da década de 60 deixou à margem o cinema gaúcho. Os reflexos do Cinema Novo encontraram eco somente em experiências de um grupo de curta-metragistas da chamada geração anos 60, que fizeram muitos projetos e alguns filmes deixados incompletos (BECKER, 1985, p. 102).

Na década de 1970, os principais nomes do cinema gaúcho eram Pereira Dias, Alberto Rushel, Antônio Augusto Fagundes e Milton Barragan, que realizaram filmes chamados de “bombacha e chimarrão”, com temas voltados ao interior, ao estereótipo do gaúcho do campo. Os filmes denunciavam o pouco domínio e intimidade dos cineastas com a linguagem cinematográfica, deixando clara a sua precariedade (BECKER, 1985, p. 36). O destaque é dado aos filmes do cantor nativista Teixeirinha, que chegou a realizar mais de um filme em um mesmo ano, com distribuição em circuito comercial de Porto Alegre, interior do estado e também nacional (BECKER, 1985, p. 16). A direção era revezada entre Pereira Dias e Milton Barragan. Os filmes eram pensados com o intuito de atingir o grande público (BECKER, 1985, p. 16). Entretanto, a precariedade dos roteiros, da direção e do próprio Teixeirinha como ator era visível e foi determinante na queda do público que era fiel ao cantor, mas viu-se cansado da mesma fórmula em todos os seus filmes (BECKER, 1985, p. 18).

Nos anos 60 e início dos 70, houve um período de formação de novos cineastas. Surgiram grupos para estudar, discutir e realizar cinema. Foram criadas associações amadoras e grupos de estudos. Os nomes que se destacaram foram

Alpheu Ney Godinho, Antonio Carlos Textor e Sergio Silva (BECKER, 1985, p. 38-39).

Poucos realizavam filmes no Rio Grande do Sul, o que restringia as possibilidades a dois caminhos: ou filmes popularescos, ou herméticos.

A primeira opção levava o cinema ao grande público de Porto Alegre e também ao interior, mas eram filmes que não traziam em si mais do que uma história que fizesse rir ou chorar. Não inovavam na linguagem cinematográfica, não atingiam o público jovem, os estudantes e os profissionais liberais que ansiavam por novas conquistas. Os filmes mais intelectualizados, por sua vez ficavam restritos a um pequeno grupo e também não cumpriam a função que é do cinema: chegar ao público (SELIGMAN, 1990, p. 28).

O surgimento do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, em 1973, foi bastante importante por possibilitar a exibição dos filmes realizados. O evento fez com que os cineastas se estruturassem para produzir filmes a serem exibidos no Festival. Em 1976, há um acréscimo de estímulo à produção gaúcha com o prêmio em dinheiro oferecido pela Assembleia Legislativa do Estado para o melhor curta-metragem gaúcho, em 35mm, do Festival. Nesse período, surge o cineasta e um dos mais importantes pesquisadores do cinema gaúcho Antônio Jesus Pfeil (BECKER, 1985, p. 45).

O Festival de Gramado possibilitou, também, que os cineastas gaúchos tivessem um momento no ano em que discutissem, convivessem, levantassem questões sobre produção, sobre política cinematográfica e assim construíssem associações de produtores, como a APTC-ABD/RS (Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul e Associação Brasileira de Documentaristas do Rio Grande do Sul) por exemplo, uma das mais importantes entidades, com força e respeito nacional até hoje, criada em 1985.

A partir do final dos anos 70 e início dos anos 80, os filmes gaúchos começam a se urbanizar. É nesse período que um movimento diferente ocorre no estado. Jovens começam a utilizar o Super-8, uma bitola amadora, para fazer seus filmes. Além de viabilizar a entrada no mercado de novos cineastas pelo custo mais baixo de sua produção, inovaram também na sua distribuição, pois, munidos de seus projetores, fizeram diversas sessões pela capital e pelo interior do estado.

Rememorações da década de 1970, dificuldades da adolescência, escolas e professores, personagens marcados pelos desmandos ditatoriais, vão compondo um painel da vida sulina sob a ótica de novos produtores culturais. Os filmes também deixam transparecer uma preocupação excessiva com a narrativa e a composição de personagens bem articuladas (RAMOS, 1987, p. 448-449).

Para Becker (1985), Sérgio Silva fez a primeira experiência do uso do Super-8 para realizar um filme com cuidado e pretensões artísticas em *Sem tradição, sem família e sem propriedade*.

Houve um crescimento da produção desses filmes, principalmente em função da realização do concurso de filmes em Super-8 sobre Porto Alegre, em 1976, da prefeitura de Porto Alegre, de uma efervescência cultural que ocorria na cidade, reunindo “tribos” de várias áreas como teatro, dança, música, além do custo mais baixo da bitola. Em 1977, foi criado o primeiro Festival do Filme Super-8 de Gramado, uma mostra paralela ao Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, o que reforçou e auxiliou ainda mais a formação e o fortalecimento de uma geração de superoitistas gaúchos. A partir de 1978, os filmes em Super-8 começaram a ser exibidos comercialmente, com sucesso de público.

A ascensão comercial dos filmes em Super-8 culminou com a exibição, no ano seguinte, de *Deu pra ti anos 70*, um longa-metragem de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil que contou com mais de cem exibições em Porto Alegre, no interior do Estado e cinemas paralelos do Rio de Janeiro e São Paulo (BECKER, 1985, p. 51).

Ao mesmo tempo em que os filmes Super-8 conseguiam atingir um bom público, os filmes em 16mm e 35mm, por questões econômicas, tiveram enorme baixa em sua produção. Eles eram feitos às pressas para concorrer ao prêmio da Assembleia, o que acabava determinando uma baixa qualidade, além do número bastante reduzido de filmes.

O Super-8 gaúcho se firma e ganha diversos prêmios nacionais e internacionais. Entretanto, em meados dos anos 80, a produção em Super-8 começa a diminuir. A dificuldade em se obter material e, posteriormente, de se revelar os filmes no Brasil foram determinantes para sua drástica redução.

É dessa safra que surgem os cineastas Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Werner Schünemann, Roberto Henkin, Antonio Sacomori, entre

outros. Para Gerbase, Nelson Nadotti foi o grande professor e incentivador daquele grupo.

[...] escrevi o conto chamado *Meu primo*: “quando eu cheguei aqui na cidade, eu só conhecia o meu primo...” E trouxe o conto pra cá, o Hélio e o Nelson leram e disseram: “é isso aqui que nós vamos filmar. Tá ótimo, é a história que nós combinamos”. Eu criei alguns personagens a mais, uma história de amor e daí foi. Aí eu falei: “Tá, tudo bem, eu escrevi o conto, mas como é que a gente transforma isso em roteiro?” O Nelson falou: “é muito simples”. Pegou uma caneta e começou a riscar: “aqui é cena um, aqui é cena dois, aqui é cena três, aqui tem que mudar o roteiro...”. Em quinze minutos ele tinha rabiscado o conto e tava me dizendo que aquilo era um roteiro. Seu eu soubesse que era tão fácil, eu mesmo tinha feito. Claro que não era exatamente isso. Depois a gente reescreveu na forma de roteiro, o Nelson dividiu em cenas. O Nelson foi o professor (GERBASE<sup>15</sup>).

Segundo Gerbase, Nelson Nadotti já havia feito outro filme antes de *Meu Primo*, chamado *História, a música de Nelson Coelho de Castro*, juntamente com Sergio Lerrer, que foi o primeiro Super-8 a ter exibição paga no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, o que se tornaria comum para os filmes em Super-8, com sessões pagas tanto na capital quanto no interior do estado. Segundo Machado (1997, p. 16), “ele reuniu e uniu pessoas em torno da ideia do fazer cinema na capital gaúcha. Entre 1976 e 1981, produziu, sozinho ou em parcerias, filmes Super-8 que retratavam uma visão de um grupo específico”.

Utilizando temas que retratam suas próprias inquietações, a visão e o comportamento de sua geração em Porto Alegre, os novos cineastas falavam de si e conseguiam se comunicar com um público identificado com as histórias e a forma como eram contadas. Pretendiam mostrar que cada geração, com suas próprias experiências, também poderia transgredir e discordavam dos rótulos dados às gerações dos anos 60 como sendo revolucionária e de 70 como reacionária (MERTEN, 2002, p. 50). Usavam a linguagem cinematográfica de forma mais direta, sem grandes “rebuscamentos formais” (MERTEN, 2002, p. 50), o que alguns associaram à televisão.

O diretor Werner Schünemann tem plena clareza do tipo de produção do grupo que integra, e diz ser um objetivo o de fazer “filmes vinculados estritamente ao mercado”, inclusive por uma necessidade de sobrevivência.

---

<sup>15</sup> A partir deste ponto, nas citações diretas ou indiretas, quando aparecer somente os nomes dos integrantes da Casa de Cinema entre parênteses, trata-se do material das entrevistas realizadas.

A falta de uma atitude mais arriscada, de experimentação com a linguagem, é então proposital e visa a uma consolidação que permita ao grupo continuar filmando (RAMOS, 1987, p. 449).

Nelson Nadotti funda, em 1976, o Grupo de Cinema Humberto Mauro, que reunia outros jovens criativos e aficcionados por cinema em mostras e sessões especiais. Começaram a moldar um cinema gaúcho diferente, viável e que começou a fazer parte do cenário cultural de Porto Alegre, posteriormente do estado e do Brasil (BECKER, 1985, p. 56). Tanto Carlos Gerbase quanto Giba Assis Brasil, sócios da Casa de Cinema de Porto Alegre, entraram para o Cineclube Humberto Mauro para discutir e ver coisas diferentes em cinema. Nenhum dos dois tinha a intenção de fazer cinema. O grande incentivador, motivador, mentor e realizador foi Nelson Nadotti.

Para Flavia Seligman (1990, p. 46), o Super-8 representou, naquele momento, “a forma mais livre de fazer cinema”, por permitir ao realizador produzir seu filme sem interferência ou apoio do estado ou mesmo de empresas privadas e por não exigir uma estrutura rígida de produção, comercialização ou exibição. O realizador decidia sobre todas as etapas, incluindo como seria a exibição do filme, se comercial ou não. *Deu pra ti anos 70* trouxe a exibição para a função do realizador.

Assim, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Nelson Nadotti passaram a viajar pelo interior do estado para exibir o filme. Mais tarde, segundo Gerbase (2009), essa função ficou somente para ele, Carlos Gerbase, e Giba Assis Brasil, pois Nelson Nadotti, que detinha mais conhecimento em realização, precisava preparar o próximo filme.

Para a exibição, segundo Machado (1997, p. 11),

[...] projetavam, carregavam equipamento, cobravam ingresso. E, ainda, assistiam e debatiam com o público. Os locais de apresentação dos filmes eram sempre improvisados. O projetor ficava na própria sala de exibição e o barulho incomodava quem assistia.

*Deu pra ti anos 70*, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil (1981), foi um marco para essa nova geração e para a própria bitola, pois, segundo Nadotti,

[...] depois desse filme as possibilidades do Super-8 parecem se esgotar. Os problemas técnicos da bitola, a fragilidade do filme (daqui a dez anos talvez eles nem mais existam, consumidos pelo bolor e o mofo), deixam a gente um pouco grilado e com vontade de fazer algo mais palpável, em 16mm ou em vídeo (NADOTTI apud BECKER, 1985, p. 57).

Com a premiação dos filmes e as diversas manifestações favoráveis, passou a existir uma expectativa em relação aos filmes gaúchos, bem como um interesse do público pelos trabalhos realizados em Porto Alegre em qualquer área da cultura. O público era basicamente formado por “universitários, estudantes secundaristas, profissionais liberais, comunicadores e pessoas ligadas às atividades culturais” (MACHADO, 1997, p. 11).

A realização de *Deu pra ti anos 70* foi importante também para o aumento da atividade em Porto Alegre e outras regiões do estado. O projeto foi bastante longo, e novas pessoas foram sendo agregadas a ele durante sua realização.

As filmagens desse longa-metragem levaram dois anos para serem concretizadas. O grupo não tinha nenhuma experiência, somente a vontade de fazer cinema. A produção teve que ser bancada pelos próprios cineastas que contaram, apenas, com uma pequena ajuda financeira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). (MACHADO, 1997, p. 13)

O sucesso do filme foi grande, chegando a realizar de quatro a seis sessões por semana, lotadas (MACHADO, 1997). Assis Brasil afirma que viveu um ano com o dinheiro arrecadado nas sessões. “Somando com a renda dos dois Super-8 feitos a seguir, *Coisa na Roda*, de Werner Schunemann, e *Inverno*, de Carlos Gerbase, o cineasta contabilizou dois anos de sustento através da exibição do cinema gaúcho alternativo” (MACHADO, 1997, p. 13).

Conforme a citação anterior, Carlos Gerbase realiza, em 1983, o longa-metragem *Inverno*, considerado o filme mais bem feito em termos técnicos da bitola Super-8. Já apresenta experimento na narrativa, com quebra de linearidade. No início dos anos 80, os filmes realizados por esses novos cineastas eram as únicas produções gaúchas (MACHADO, 1997).

O mesmo grupo segue fazendo filmes até chegar ao seu primeiro curta-metragem em 35mm, lançado já pela Sequência Produtores Associados Ltda., produtora formada por Nelson Nadotti, Hélio Alvarez, Sérgio Lerrer, Carlos Gerbase

e Giba Assis Brasil. *No Amor*, com direção de Nelson Nadotti, leva o prêmio de melhor curta-metragem gaúcho do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado de 1982.

Os novos cineastas sempre enfrentaram as dificuldades de estrutura do setor, o que ocorre até hoje e traz dependência de empresas de outros estados em alguma etapa da realização, como os laboratórios, por exemplo. Os equipamentos existentes eram obsoletos e alguns profissionais só eram encontrados no sudeste do país. Segundo Machado (1997), havia uma preferência por profissionais da mesma geração, até mesmo em função da temática explorada.

Quando a gente começou a brincar com aquelas câmeras de brinquedo (pelo menos pareciam de brinquedo) ninguém estava pensando em fazer Cinema, com maiúscula e com seriedade. E quando a gente começou a filmar *No Amor*, em 35mm, e cercados por profissionais que acreditam em nosso trabalho, ninguém pensou em fazer coisas muito diferentes daquilo que fazíamos em Super-8. *No Amor* é isso. Mais um passo na seqüência natural, buscando ampliar nossa capacidade de chegar nas pessoas e dar o recado. (Material publicitário do filme *No Amor*, conforme BECKER, 1985, p. 68)

A produtora foi dissolvida após Nelson Nadotti radicar-se no Rio de Janeiro. A evolução da experiência com a produtora Sequência gerou a Z Produtora, que marcou a produção de curtas e longas-metragens do início da década de 1980. Ela gerenciava os recursos obtidos com a exibição dos filmes Super-8 para a realização de longas-metragens em 35mm. Com a coordenação de Sérgio Lerrer, que vinha da publicidade, o primeiro investimento foi a produção de *Verdes Anos*, em 1984, com direção de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Produzido pela Z, *Verdes Anos* é a estreia dos cineastas em longa-metragem em 35mm. O filme foi lançado em 1984 no Festival de Gramado. *Verdes Anos* foi o primeiro filme gaúcho a estrear desde 1981, quando *A Filha de Iemanjá*, de Milton Barragan, com Teixeira, foi lançado.

Ainda no Festival de Gramado de 1984, surgiram, em curta-metragem, novos nomes como Otto Guerra, José Maia, com filmes de animação, e Ana Luiza Azevedo.

O desgaste ocorrido em função das dificuldades de finalizar e lançar os filmes *Me Beija*, de Werner Schünemann, e *Aqueles Dois*, de Sergio Amon, foi responsável

pela deterioração do relacionamento dos integrantes da Z Produtora, que acabou desaparecendo.

Entretanto, como Gerbase costuma dizer, “cinema é coisa de turma”, e a turma voltou a reunir-se e criou a Casa de Cinema de Porto Alegre.

### **3 A FORMAÇÃO DA “TURMA”**

Na história do cinema nacional, existiram ciclos regionais, dos quais muitos nomes surgiram e muita contribuição foi dada ao que chamamos de cinema brasileiro. Destes, fora do eixo Rio-São Paulo, o ciclo criado e desenvolvido pela Casa de Cinema tem sido o mais longo (MACHADO, 1997). O Rio Grande do Sul já foi um dos principais polos de produção de cinema do país e a Casa de Cinema teve participação significativa nisso.

A trajetória natural para profissionais do setor que se destacam é pegar a estrada rumo ao centro do país e radicar-se no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Entretanto, os profissionais da Casa de Cinema optaram por permanecer em Porto Alegre. Mesmo hoje, em um mundo globalizado no qual a comunicação e a troca de informações e arquivos são constantes e de extrema facilidade, a maioria dos profissionais do setor ainda busca o centro do país para se estabelecer. A Casa de Cinema mostrou que é possível subverter essa ordem em mais de 20 anos de atuação.

A criação da Casa de Cinema de Porto Alegre está diretamente ligada à trajetória de seus atuais sócios: Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Ana Luiza Azevedo, Nora Goulart, Luciana Tomasi e Jorge Furtado.

É importante compreender o que leva pessoas a formarem um grupo e, mais, manterem-se por tanto tempo atuantes. Segundo Williams (1990), esses grupos acabam buscando formar polos de sociabilidade para tentar unir forças em torno de um objetivo comum. Estudar o conceito de grupo que une esses cineastas implica investigar suas trajetórias e o contexto político, social e econômico no qual desenvolvem sua produção.

Analisar um grupo cultural traz mais dificuldades do que analisar um grupo social. Para este já existem métodos por meio de dados estatísticos, o que para o grupo cultural não é possível em função de, normalmente, envolver um número reduzido para uma análise estatística.

Os princípios que unem o grupo podem ou não estar codificados; e onde quer que eles estejam codificados, um certo tipo de análise é inevitavelmente relevante. Mas existem grupos culturais muito importantes que tem em comum um corpo de práticas ou um *ethos* que os distinguem, ao invés de princípios ou objetivos definidos em um manifesto. (WILLIAMS, 1999, p. 140)

Raymond Williams (1999) utiliza uma citação de Leonard Woolf, na qual este afirma que o grupo Bloomsbury<sup>16</sup> (formado no início do século passado na Inglaterra e que trouxe mudanças significativas para o país), do qual fazia parte, foi analisado de forma equivocada e que, para ele, não passava de um grupo de amigos, para questionar se o que o grupo compartilhara foram somente os elementos de sua amizade ou se existiam outros fatores sociais e culturais que poderiam ser demonstrados ao aprofundar a investigação da forma como se tornaram amigos. Para o autor, a Universidade de Cambridge, local onde se conheceram, não é simplesmente um local. É uma instituição com uma importância social e cultural.

Para essa investigação, as questões levantadas por Raymond Williams em relação ao grupo Bloomsbury demonstram cuidados fundamentais para a pesquisa. Não se pode ficar restrito somente às manifestações explícitas de um grupo; é necessário buscar e perceber as posições implícitas, pois, caso a análise foque essencialmente “as definições e perspectivas dos próprios grupos”, tende a ficar interna e circular (WILLIAMS, 1999, p. 141).

Não basta encontrar a formação, o grau de educação do grupo, é preciso relacioná-los com um contexto mais amplo. No que se refere à Casa de Cinema, há toda a compreensão da trajetória pessoal de seus integrantes, que será relacionada com a história mais ampla, mais geral, e a compreensão dos efeitos de suas

---

<sup>16</sup> “O grupo de Bloomsbury, como ficou conhecido – em homenagem ao bairro londrino onde morava Virginia (Woolf) e na casa de quem muitas reuniões aconteciam –, era um emaranhado de opiniões discordantes e posturas ideológicas conflitantes, mas que a tudo tratava de maneira franca e afetuosa. Talvez nenhum grupo literário, instituição acadêmica ou corrente filosófica tenha exercido tanta influência sobre as artes do Ocidente, no início do século 20, quanto Bloomsbury – seus componentes, de várias maneiras, ajudaram a inaugurar o que chamamos de modernidade nas mais variadas manifestações artísticas e culturais. E justamente devido ao tratamento amistoso de idéias diferentes. Isso explica sua importância e influência. Em Bloomsbury acreditava-se, de fato, que podia haver discussão pacífica e racional – para não dizermos civilizada – a respeito de qualquer assunto. [...] O grupo de Bloomsbury – que, diferentemente de outros, adorava sair para convalescer no campo e não se restringia às quatro paredes de seus encontros urbanos – pontificou em Londres até estourar a Segunda Guerra Mundial. Nos anos 40, ele perdeu sua força e saiu de moda, muito devido às mortes de Strachey, Roger Fry e Virginia Woolf. [...] Bloomsbury, como grupo, deixou de existir – mas suas idéias acabaram por entrar na história.” Texto extraído do *Jornal da USP*, n. 723, ano XX, 02-08 maio 2005. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2005/jusp723/pag1011.htm>>. Acesso em 16 jul. 2010.

posições em suas atividades, que vão defini-los como grupo de determinada característica.

É importante observar que a Casa de Cinema, na fase atual, é composta por seis sócios (suas atividades iniciaram com treze). Para Raymond Williams (1999, p. 144),

O verdadeiro ponto é ver a importância do grupo cultural para além da simples apresentação empírica e da autodefinição como um “grupo de amigos”. É perguntar o que o grupo era, social e culturalmente, como uma questão distinta (embora relacionada a ela) das realizações dos indivíduos e seus próprios relacionamentos imediatamente percebidos.

A maioria das descrições sobre a formação de grupos remete aos valores compartilhados, à afeição pessoal e ao prazer estético. No livro *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*, a autora Heloisa Buarque de Hollanda reconstrói a trajetória de um grupo teatral, incluindo depoimentos dos integrantes. Percebe-se que todos buscavam algo naquele momento e encontraram todos esses elementos, que, somados a um contexto histórico, político, social e cultural, transformaram o teatro brasileiro.

Acho que todos nós fomos marcados de uma forma bacana, de uma forma forte e eterna. Criamos uma cumplicidade, que nos moldou. Todos nós temos características autorais. Todos nós interferimos nos trabalhos que fizemos. (TRAVASSOS apud HOLLANDA, 2004, p. 138)

Raymond Williams utiliza o termo “consciência social” como um ponto em comum existente nesses grupos. O autor também utilizou exemplos individuais, o que caberia no caso dos membros da produtora, que participaram e desenvolveram atividades individuais paralelamente às suas atividades na empresa.

O problema não é que esta consciência social seja irreal; ela é, na verdade, bastante real. Mas é a formulação precisa de uma posição social particular, na qual uma fração da classe superior, rompendo com sua maioria dominante, se relaciona com uma classe inferior como uma questão de consciência: não em solidariedade, não em afiliação, mas como uma extensão do que é ainda sentido como obrigação pessoal ou do pequeno grupo, mais uma vez contra a crueldade e estupidez do sistema e a favor de suas vítimas desesperanças. (WILLIAMS, 1999, p. 150)

Essa “consciência” é um dos importantes fatores que unem os grupos em torno de um senso de obrigação individual, que é confirmado e fortalecido entre os amigos, tornando-se fundamental para nortear os relacionamentos mais próximos, bem como questões sociais maiores. Para que se possa fazer essa relação, a história de vida de cada sócio da atual Casa de Cinema de Porto Alegre torna-se fundamental.

Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase foram os primeiros a entrar para o cinema ao ingressarem no Cineclubes Humberto Mauro. Como ambos afirmaram em suas entrevistas, nenhum deles tinha a intenção de se tornar cineasta. Giba Assis Brasil fazia Jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pensava que sua ligação com o cinema poderia ser pelo trabalho de crítica. Carlos Gerbase também fazia Jornalismo, mas na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), e gostava muito de escrever, já desenvolvia contos, e identificou-se com o roteiro, mas muito mais com a intenção de análise.

### 3.1 O POLIVALENTE CARLOS GERBASE

Carlos Gerbase nasceu no dia 1º de fevereiro de 1959. Filho de um médico e uma dona de casa, estudou em escolas particulares, primeiro Bom Conselho e depois Anchieta. Sempre teve ligação com a literatura; lia Monteiro Lobato, Julio Verne e gostava de contar histórias. Seus professores de português e literatura do Anchieta foram seus primeiros leitores. Jorge Furtado foi contemporâneo de Gerbase no Colégio, entretanto não foram colegas de aula.

O pai de Gerbase era um bom fotógrafo amador. Nas décadas de 1940 e 1950, com uma câmera e um projetor 16mm, fazia filmes da família. Em sua casa, lembra bem, tinham dez latas de 16mm: “oito com imagens da família, uma de desenho animado e um documentário chamado *Uma emoção por segundo*” (GERBASE). A primeira aproximação com o cinema foi assistindo aos filmes da família, em sessões periódicas sempre dos mesmos filmes. Seu pai também alugava alguns títulos. Aprendeu a projetar. Esses filmes de família não eram montados; tudo o que era filmado era projetado.

Gerbase era um adolescente tímido. Todos acreditavam que seria médico ou engenheiro. Tem mais cinco irmãos: três deles são médicos, e dois, engenheiros. Espantou a todos quando optou pelo Jornalismo. Passou no vestibular na PUCRS e na UFRGS para o mesmo curso. cursou as duas universidades por um semestre e optou pela PUCRS. Outra possibilidade que via era o curso de Letras, mas não se imaginava dando aulas. Se interessava mais pela produção literária, que não tinha um curso específico. Pediu transferência do curso de Jornalismo para o de Letras na UFRGS e fez todas as disciplinas que o interessaram no curso. Queria produzir texto. Foi repórter no último ano, mas pensava em ser editor ou crítico literário ou de cinema.

Em 1978, serviu ao exército, na Tropa. Com isso, precisou mudar o turno de seu curso, passando para a noite. Odiava o exército, sentia-se em um presídio. Além disso, depois de um dia inteiro na Tropa, quando chegava na faculdade à noite, estava cansado, esgotado. Porém, essa experiência lhe trouxe pessoas que seriam muito importantes para a sua trajetória. Serviram com ele Wander Wildner, futuramente vocalista dos *Replicantes*, banda de *punk rock* da qual Gerbase e Luciana Tomasi fizeram parte, Sergio Lerrer e Pedro Santos, ator que fazia parte do grupo *Vende-se Sonhos*, um dos mais importantes do período.

Gerbase via muita televisão. Gostava muito de seriados como *Perdidos no Espaço*<sup>17</sup>, *Terra de Gigantes*<sup>18</sup>, *Jeannie é um Gênio*<sup>19</sup>, *A Feiticeira*<sup>20</sup> e desenhos

---

<sup>17</sup> “*Lost in Space (Perdidos no Espaço na versão traduzida)* é uma série norte-americana de televisão produzida entre 1965 e 1968, que contava as aventuras da família Robinson no espaço, a bordo da nave Júpiter 2, juntamente com o Robô B9 e o Dr. Zachary Smith (Jonathan Harris).” *Wikipedia*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Lost\\_in\\_Space](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lost_in_Space)>. Acesso em 16 jul. 2010.

<sup>18</sup> “*Land of the Giants (Terra de Gigantes na versão traduzida)* é uma série norte-americana de televisão que foi ao ar nos anos 60. Mostrava uma tripulação de uma nave orbital chamada Spindrift que, durante uma viagem de Los Angeles até Londres, entra numa dobra espacial e cai num planeta onde todos são gigantes.” *Wikipedia*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Land\\_of\\_the\\_Giants](http://pt.wikipedia.org/wiki/Land_of_the_Giants)>. Acesso em 26 jul. 2010.

<sup>19</sup> “*Jeannie é um Gênio (em inglês, I Dream Of Jeannie)* foi uma série de televisão norte-americana transmitida de 1965 a 1970. Foi criada e produzida por Sidney Sheldon, distribuída pela Columbia Pictures, composta de cento e trinta e nove episódios. O Capitão Anthony Nelson, piloto da Força Aérea Americana e depois astronauta da NASA, cai acidentalmente numa ilha, onde encontra uma misteriosa garrafa. Ao abri-la, descobre uma moça chamada Jeannie, que é um gênio com incríveis poderes, que o chama de ‘amo’. Jeannie vai morar com o Capitão Nelson nos EUA e acaba gerando uma série de situações divertidas.” *Wikipedia*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/I\\_Dream\\_of\\_Jeannie](http://pt.wikipedia.org/wiki/I_Dream_of_Jeannie)>. Acesso em 26 jul. 2010.

<sup>20</sup> “*A Feiticeira (em inglês, Bewitched)* foi uma série de televisão norte-americana transmitida de 1964 a 1972. Samantha e James, um típico casal americano, vive várias confusões em função dos poderes de feiticeira da esposa. Quando James descobre os dons da jovem esposa, prefere ignorá-los, sem

animados. Tinha o costume de assistir às sessões matinais de *Tom e Jerry*<sup>21</sup> no cinema Vitória, no centro de Porto Alegre. Em Capão da Canoa<sup>22</sup>, praia na qual veraneava com a família, também assistia a *Tom e Jerry*; viu, também, *O Mágico de Oz*, de Victor Fleming, Richard Thorpe e King Vidor, que achou assustador, e filmes de Jerry Lewis<sup>23</sup>, no Cinema Riograndense. Adorou *A Corrida do Século* (1965), uma comédia de Blake Edwards, à qual assistiu no Cinema Cacique em Porto Alegre. Apesar de gostar, o cinema não era uma grande atração para ele, mas as histórias em quadrinhos, sim.

Foi na faculdade de Jornalismo que conheceu Nelson Nadotti. Nas aulas do professor Aníbal Damasceno Ferreira<sup>24</sup>, Nadotti mostrava os filmes que realizava no grupo de cinema Humberto Mauro. Assistiu filmes como *Nas Ruas*, de Nadotti, um filme mudo, que considerou muito bom; *Caminho da Onisciência*, que para ele foi “um filme horrível, filosófico, metido”; e *Km 0*, de Sérgio Lerrer, que fazia parte do cineclube. Duas pessoas da turma se interessaram pelo trabalho de Nelson Nadotti: Carlos Gerbase e Hélio Alvarez. Gerbase mostrava seus contos para Nadotti, até que foi convidado por ele a fazer um filme. Hélio Alvarez, por ser de família do interior, sugeriu o tema êxodo rural, que era muito recorrente no Cinema Novo. Baseado nessa ideia, escreveu *Meu Primo*, um conto.

Nelson tinha uma câmera Super-8 muda e tinha conseguido uma câmera sonora, mas não tinha um projetor confiável. O grande investimento na época do *Meu Primo* foi um projetor. O Nelson, isso ele tem de mais admirável, não queria só fazer o filme. Fazer um filme era só uma etapa. A segunda etapa era concorrer em festival e, principalmente, mostrar o filme, fazer exposições do filme. Ele era um visionário. (GERBASE)

---

jamais contar com eles na solução dos seus problemas.” *Wikipedia*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bewitched>>. Acesso em 26 jul. 2010.

<sup>21</sup> “*Tom and Jerry* é um conjunto de séries animadas de curta-metragens criada por William Hanna e Joseph Barbera para a Metro-Goldwyn-Mayer, cujo tema é a eterna rivalidade entre um gato doméstico (Tom) e um rato (Jerry).” *Wikipedia*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Tom\\_and\\_Jerry](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tom_and_Jerry)>. Acesso em 26 jul. 2010.

<sup>22</sup> Município gaúcho que fica a 130 km de Porto Alegre.

<sup>23</sup> “Jerry Lewis, nome artístico de Joseph Levitch, nasceu em 16 de março de 1926, é um comediante, roteirista, produtor, diretor e cantor americano. Ficou famoso por sua comédia estilo pastelão feita nos palcos, filmes, programas de rádio e TV e em suas músicas.” *Wikipedia*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jerry\\_Lewis](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jerry_Lewis)>. Acesso em 26 jul. 2010.

<sup>24</sup> Aníbal Damasceno Ferreira é jornalista, roteirista e professor de cinema da PUCRS aposentado.

*Meu Primo* foi feito com som direto e ficou com 45 minutos. Pedro Santos é o protagonista. Em 1979, fizeram duas semanas de projeções na sala Qorpo Santo do Teatro de Arena. A sala tinha capacidade para aproximadamente 30 pessoas, e as sessões ficaram lotadas. Depois disso, inscreveram-se em festivais. Venceram o Festival Abertura 8 (Curitiba, 1979), cujos prêmios eram rolinhos de filme Super-8.

Na época, Gerbase não pensava que o que estavam desenvolvendo passasse de um *hobby* ou uma atividade temporária. Ainda não considerava a possibilidade de ser uma carreira. Segundo ele, Nelson Nadotti sim, desde o início, tinha a realização audiovisual como meta.

Para Gerbase, se *Meu Primo* não tivesse sido feito, ou terminado, provavelmente a história teria sido diferente, pois foi a partir dele que vieram os outros filmes em sequência. No primeiro dia de filmagem de *Meu Primo*, na primeira cena, usavam um bugre (carro conversível), que perdeu o freio. Bateu em uma árvore. O ator e atriz que se encontravam no interior do veículo foram arremessados para fora. Acabaram no Hospital de Pronto Socorro (HPS) de Porto Alegre, mas nada de grave ocorreu e seguiram filmando. Para Gerbase (2009), se algo de mais sério tivesse ocorrido, possivelmente as filmagens teriam sido interrompidas e jamais retomadas, o que mudaria totalmente a história dele e de muitos outros.

Antes desse filme, em 1978, Nadotti e Lerrer realizaram *História, a música de Nelson Coelho de Castro*, que, segundo Gerbase, foi o primeiro Super-8 a ser exibido com entrada paga no Museu Hipólito José da Costa, em Porto Alegre. Nelson Coelho de Castro e Nei Lisboa, músicos, faziam parte do momento de efervescência cultural que existia em Porto Alegre naquele período, que se seguia a um momento político muito importante: a abertura política que culminou com a anistia.

A explosão da produção em Super-8 no Rio Grande do Sul foi impulsionada por, pelo menos, três variáveis. A primeira delas foi a realização de um concurso de filmes sobre Porto Alegre, promovido pela Prefeitura Municipal, em 1976. Nesse momento, o ambiente universitário também estava contagiado pela magia do cinema, o que propiciou iniciativas neste campo. Outro ponto importante era o baixo custo de produção da bitola. Situação que favoreceu o surgimento de uma nova geração de cineastas, que utilizou o Super-8 antes de partir para a realização de filmes na bitola profissional. (MACHADO, 1997, p. 10)

Com o prêmio em rolinhos de Super-8, começaram a pensar no próximo filme. Nesse momento, Giba Assis Brasil começava a fazer parte, de forma agregada, do Humberto Mauro, trabalhando inclusive como ator em alguns filmes como *Doloroso Amor*, no qual foi protagonista (GERBASE). Logo depois de *Meu Primo*, em 1980, Gerbase e Nadotti realizaram *Sexo e Beethoven*, cujas filmagens foram feitas no apartamento de Giba Assis Brasil.

*Sexo e Beethoven* trouxe a primeira experiência de Carlos Gerbase com a censura. João Bispo da Hora, então chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas no Rio Grande do Sul, censurou um minuto do filme, que tem um total de 22 minutos. Mandou retirar as imagens em que apareciam o pênis do protagonista, vivido pelo ator Pedro Santos, os pelos pubianos de uma das atrizes e parte da cena de sexo. Para participar do Festival de Gramado, era necessário entregar o filme e apresentar o certificado de censura. Era a censura prévia que existia no período. Os realizadores conseguiram avisar o júri do Festival que o filme havia sido censurado e que gostariam de projetá-lo na íntegra. Assim, fizeram uma sessão secreta para o júri com o filme na íntegra, e, na sessão aberta, exibiram com os cortes.

O filme participou de vários festivais e ganhou alguns. Novamente, como premiação, receberam mais rolinhos de Super-8.

Paralelamente à realização dos filmes, em 1983, Gerbase fundou, juntamente com Wander Wildner (vocal), Claudio Heinz (guitarra), Heron Heinz (baixo) e Luciana Tomasi (produtora), a banda de *punk rock Replicantes*. Gerbase tocava bateria. O nome da banda é uma referência aos androides do filme *Blade Runner*, de Ridley Scott. Em 1984, apresentaram-se profissionalmente pela primeira vez. A música *Nicotina* virou um *hit* de sucesso quando entrou na programação da rádio Ipanema FM. O disco foi lançado por selo próprio em 1985. Gerbase ficou na banda até 2002.

### 3.2 O AGREGADOR GIBA ASSIS BRASIL

Gilberto José Pires de Assis Brasil, o Giba Assis Brasil, nasceu em Porto Alegre no dia 05 de abril de 1957, “o ano do Sputnik” (ASSIS BRASIL). É o mais

velho dos sócios da Casa de Cinema. Estudou em escola pública. O ginásio cursou no Colégio de Aplicação, da UFRGS, referência de ensino da época, e a faculdade de Jornalismo na mesma universidade. Seu primeiro vestibular (1975) foi para Engenharia Química. No segundo ano do curso, prestou vestibular para Jornalismo. Cursou os dois juntos. Naquela época era permitido. Com o desenrolar dos cursos, percebeu que não queria ser engenheiro, pois se identificava mais com o experimento e não com a aplicação prática da química. Cada vez mais foi se interessando pelo Jornalismo e menos pela Engenharia. Porém, só abandonou o curso quando se formou em Jornalismo.

Começou a trabalhar com Jornalismo como auxiliar de plantão esportivo na Rádio Gaúcha. Trabalhou por três anos na Rádio, de 1978 a 1981. Ficava de plantão no estúdio: “[...] fiquei três anos sem final de semana e sem assistir futebol também. Ficava dentro do estúdio. Tinha a voz do plantão, que era o Raul Moreau e eu era auxiliar dele. Fazia desde o texto até as tabelas, com cálculos.” (ASSIS BRASIL)

Giba Assis Brasil conheceu Nelson Nadotti no Curso de Cinema Brasileiro realizado pelo Grupo de Cinema Humberto Mauro.

Era um cineclube, mas também um grupo de realização. Promoviam sessões de cinema. Na época, era o único cineclube que só trabalhava com cinema brasileiro, de forma radical. Montaram um curso de cinema brasileiro que tinha um monte de filmes e palestras do Jean-Claude Bernardet, do Sergio Santero e José Carlos Avelar. (ASSIS BRASIL)

Giba Assis Brasil ficou interessado no curso e inscreveu-se. Porém, seu desejo não era fazer cinema propriamente dito, mas sim como forma de Jornalismo. Considerava interessante para sua formação de jornalista. Tinha uma perspectiva de ser crítico de cinema. Na época, pensava mais na possibilidade de ser jornalista internacional, mas cinema também o interessava como tema. Foi nesse curso que conheceu as pessoas que formavam o Humberto Mauro, mais especificamente Nelson Nadotti. Começou a ver os filmes feitos pelo grupo, a participar dos debates e a criticar os filmes.

Nelson Nadotti dizia que Giba Assis Brasil era um dos maiores críticos de seus filmes. Assis Brasil, entretanto, afirma que, por mais que visse defeitos nos filmes de Nadotti, ficava fascinado pelo fato da sua realização.

Todo mundo do grupo Humberto Mauro fazia filmes, mas ninguém fazia tantos filmes quanto o Nelson. A cada 15 dias ele tinha um filme novo. Podia estar tudo errado, mas sempre tinha uma ideia, uma coisa adiante que ele queria. O cara tava construindo uma filmografia. (ASSIS BRASIL)

Giba Assis Brasil foi desenvolvendo uma amizade com Nadotti, até que foi convidado para fazer um filme. Inicialmente, não quis, pois não tinha interesse em fazer filmes, e sim discuti-los. Nelson insistiu, e surgiu a oportunidade de fazer *Deu pra ti anos 70*.

Foi a partir daí que Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase se aproximaram. Giba Assis Brasil comprou uma câmera Super-8 sonora, sem mesmo terem definido que filme seria, que história contariam. Nadotti e Assis Brasil resolveram pensar em um argumento. Giba Assis Brasil conta que, certo dia, andando pela rua, viu uma pichação: “Deu pra ti anos 70”. Considerou uma grande “sacada”, usando uma gíria local. Essa pichação despertou sua curiosidade. Descobriu que era uma propaganda “marginal” do *show* de Nei Lisboa e Augusto Licks que aconteceria no final do ano. Giba Assis Brasil logo percebeu que poderia resultar em um filme. Coincidentemente, Nelson Nadotti teve a mesma ideia. Resolveram cada um escrever um texto sobre o assunto para depois se reunirem e verem um caminho a seguir em termos de história. Escreveram basicamente a mesma coisa, ou seja, um filme que retratasse uma década usando o *show* de Nei Lisboa como fio condutor. Para Assis Brasil, falar deles era a única opção possível. Isso era o que fascinava nos filmes de Nadotti: por menor que fosse o filme, o personagem era sempre ele, partindo dele.

Começaram a escrever e perceberam que tinham material para a realização de um longa-metragem. Resolveram fazer assim mesmo. Realizaram como qualquer outro Super-8 e não como um longa-metragem. Foram filmando por cenas em finais de semana e em alguns dias da semana, uma vez que Giba Assis Brasil trabalhava nos finais de semana.

[...] num fim-de-semana a gente consegue fazer esta cena. Então, a gente precisa de quê? A gente precisa de tantos rolinhos, a gente precisa dos atores que vão fazer esta cena... Como é que aquilo ia se ligar ao resto? A gente não tinha a menor ideia. Quando a gente ia terminar? A gente não tinha a menor ideia. A gente foi filmando. (ASSIS BRASIL)

As filmagens duraram quase um ano, de dezembro de 1979 a setembro de 1980. Os rolinhos recebidos como prêmio pelos filmes anteriores foram utilizados no *Deu pra ti anos 70*. Carlos Gerbase foi produtor do filme. Como cederia os filmes e seu carro para a produção, quis ser produtor e propôs ter participação com uma cota de 10%. O regime de administração era cooperativo.

Nelson Nadotti era quem tinha mais conhecimento de direção. Assis Brasil afirma que Nadotti dirigiu muito mais o filme, tanto por seu conhecimento maior quanto por sua disponibilidade de tempo. A equipe de filmagem era composta por Assis Brasil, Gerbase e Nadotti. O roteiro era um guia de filmagem.

Na verdade o Nelson dirigiu o filme muito mais que do que eu. Eu escrevi mais do que ele no roteiro, mas a direção é muito mais dele. Eu dava palpite. Quem fazia a câmera era ele, quem dava instruções para os atores quase sempre era ele. Eu ia muito mais no roteiro. (ASSIS BRASIL)

Giba Assis Brasil foi descobrir a decupagem, a divisão em planos, durante a realização do filme. Foi ler sobre o assunto na montagem, feita basicamente por Nadotti. Assis Brasil acompanhou e opinou. O filme foi montado no projetor, sem moviola (equipamento utilizado para montar a película). Terminaram a montagem em dezembro. O filme ficou com 123 minutos. Depois, houve uma nova montagem, na qual foram retirados 15 minutos.

Para finalizar o filme, Giba Assis Brasil saiu do emprego. Ficou 45 dias finalizando *Deu pra ti anos 70*. Construiu um estúdio de som na garagem da casa de seus pais. Montaram divisórias com madeira compensada e vidros. Forraram as paredes com caixas de ovos para melhorar a acústica. Tudo construído por eles. Esse “estúdio” foi utilizado ainda em *Coisa na Roda*, filme realizado logo após *Deu pra ti anos 70*. A ideia de se utilizar o “estúdio” para finalizar foi uma tentativa de se ter uma qualidade maior no som, que era bastante problemático na bitola Super-8, utilizando menos som direto e mais dublagem. Já *Inverno*, filme dirigido por Carlos Gerbase, feito pelo mesmo grupo, foi dublado nos estúdios da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da PUCRS - Famecos, na qual já era professor.

Giba Assis Brasil continuava com a ideia de que esse seria seu único filme. Não pretendia dar continuidade nessa atividade como carreira. Acreditava que em

três meses estaria novamente empregado. Entretanto, logo começaram a trabalhar no *Coisa na Roda*, de Werner Schünemann, e as exibições de *Deu pra ti anos 70* começaram a dar dinheiro. Segundo Assis Brasil, pagava suas contas com os lucros do filme. Uma vez que a exibição era feita diretamente por eles, sem intermediários, o lucro era todo seu.

As projeções iniciaram no Clube de Cultura, espaço cultural da cidade de Porto Alegre, localizado na Rua Ramiro Barcellos, 1853, que estava desativado. Fizeram uma reforma, construíram uma tela, foram comprando equipamentos para melhorar as exibições. Quando começaram as viagens para o interior, levavam dois projetores, um amplificador, um equalizador, quatro caixas de som com dois sistemas, fios, tela, etc.

Meu grande aprendizado de cinema foi olhar para as pessoas enquanto estavam vendo o filme. Aí que eu começava a ver: “Ah, esse tempo tá errado, o cara tá ficando distraído, essa cena tá chata, corta essa cena, então, vamos abreviar...” (ASSIS BRASIL)

Para aquela geração, depois de *Deu pra ti anos 70*, ficou muito clara a necessidade de juntar as forças, ou seja, fazer os filmes com os atores que estavam fazendo teatro. O pensamento que se tinha sobre os filmes, segundo Assis Brasil, era um pensamento de teatro, mas também era necessária a união com as pessoas que faziam música. Segundo o cineasta, a literatura e as artes plásticas ficaram fora dessa união. Foi feita, ainda, uma parceria com as pessoas que faziam televisão e rádio naquele período. Toda essa troca entre várias áreas da arte gerou um movimento cultural bastante forte em Porto Alegre.

As exibições do filme já eram sucesso. Criaram, então, um evento chamado Viva a coisa! Para tanto, conseguiram três datas no auditório Dante Barone, na Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, no final do ano de 1981 e início de 1982. No primeiro dia, foi apresentada a peça teatral *School's out*, do grupo Vende-se Sonhos. No segundo, o *show* de Nei Lisboa. E o evento foi encerrado com a exibição de *Deu pra ti anos 70*. Fizeram promoções com grêmios estudantis. Os três dias tiveram lotação esgotada no auditório.

Esse movimento foi uma grande novidade para uma época em que ainda se tinha a imagem do gaúcho totalmente ligada ao tradicionalismo, à bombacha, ao

chimarrão. Esse acontecimento mostrou uma outra possibilidade em termos de cultura. Segundo Assis Brasil, a identidade dos jovens de Porto Alegre passava pelas coisas da cidade, e não pelo pampa, andava a pé ou de ônibus, e não a cavalo. Eles perceberam e demonstraram para toda uma geração que poderiam trabalhar em outro caminho em relação à cultura gaúcha. Que poderiam utilizar outras expressões como “tri legal”, e não só o “tchê”.

Para Assis Brasil, essa efervescência cultural, esse movimento, tem associação direta com o período político que viviam: anistia, abertura política. Para ele, ser adolescente na ditadura foi muito complicado. Viver com medo era muito difícil. Não havia como não falar sobre isso no filme, não de maneira panfletária, não há a intenção de manifesto político, e sim de expressão do comportamento de uma geração.

Lembro da minha vó comentando depois de ver o filme: “eu aceito tudo, menos aquela guria cortando as unhas em cima da mesa”. Eu disse: “Yes! Acertamos em cheio!” A ideia era fazer um inventário de transgressões possíveis sem ser criminoso. A ideia era ser contra, contra o regime. Enfim, contra tudo. (ASSIS BRASIL)

*Deu pra ti anos 70* marcou toda uma geração de jovens que viveram aquele período. Esses jovens, além da óbvia identificação, passaram a perceber que poderiam discutir as questões que lhes interessavam e mais, que poderiam fazer isso por meio do cinema. Assim, a união entre as diversas áreas culturais ficou mais fortalecida. Outros jovens começaram a fazer parte desta “turma”.

O filme seguinte realizado por eles foi *Coisa na Roda*, com direção de Werner Schünemann, que fez parte do elenco de *Deu pra ti anos 70*. Nelson Nadotti seria responsável por fazer a direção de fotografia, mas abandonou a atividade na segunda semana de filmagem, e Giba Assis Brasil assumiu o posto. A equipe principal de *Deu pra ti anos 70* ficou então resumida a Giba Assis Brasil, pois Carlos Gerbase trabalhava em um jornal (*Folha da Tarde*) e começava a dar aulas na PUCRS.

Depois desse projeto, Carlos Gerbase trouxe a ideia de fazer *Inverno*. Esse filme demonstra a evolução do grupo em termos de técnica e produção. O primeiro filme em que discutiram e planejaram a decupagem foi em *Inverno*. Para Assis Brasil, entretanto, a história e, principalmente, a personagem feminina, que, para ele,

é “totalmente burra”, foi criada para não ter a menor chance no enredo, o que enfraquece o roteiro. Esse filme teve equipe e produção. Tinham mais noção de dramaturgia, de decupagem, porém, segundo Assis Brasil, ideologicamente é o mais reacionário.

Nessa produção, a equipe e o elenco tiveram pequenos percentuais do filme, o que já era um avanço em relação aos trabalhos anteriores. O som de *Inverno* foi feito em fita rolo, mais cara na época. Em função disso, as fitas foram reutilizadas, o que trouxe prejuízo ao seu lançamento em vídeo, anos mais tarde, na remasterização, pois não pôde ter seu som recuperado. Com esse filme, chegaram no limite técnico e estético da bitola.

As exibições de *Deu pra ti anos 70* continuavam acontecendo, mas somente com Gerbase e Assis Brasil. Nadotti preparava seu próximo filme, escrevendo o roteiro. Gerbase e Assis Brasil também queriam escrever roteiros, estavam ficando cansados do tempo que tinham que despender para as exibições do filme. Financiados por essas sessões, alugaram uma sala na Avenida Voluntários da Pátria e decidiram fazer um 35mm. O filme escolhido foi *No Amor*, de Nelson Nadotti. Para a sua realização, em função da necessidade de nota fiscal, abriram oficialmente uma produtora, chamada Sequência, cujos sócios eram Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti, Hélio Alvarez e Sérgio Lerrer. *No Amor* foi um filme de produção muito barata, utilizando a câmera do Instituto Estadual de Cinema do Rio Grande do Sul (IECINE) e a direção de fotografia de Norberto Lubisco, um profissional com bastante experiência na fotografia de vídeos institucionais e no 16mm, porém econômico. Gastaram pouquíssimo negativo, utilizaram a proporção de 1,5 x 1, ou seja, 1,5 min de negativo para cada minuto de filme (GERBASE). A partir desse trabalho, de acordo com Gerbase, tiveram seu primeiro contato com os cineastas mais antigos, como Lubisco, Antônio Carlos Textor, Alpheu Godinho, entre outros. Conforme visto anteriormente, a Sequência foi dissolvida após a ida de Nelson Nadotti para o Rio de Janeiro.

Neste momento, Sérgio Lerrer, que estava bem colocado no mercado publicitário, entendeu que sua agência, a Z Propaganda, poderia se tornar uma produtora. Em 1983, produziu três curtas em 35mm de uma só vez: *Interlúdio*, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil; *Urbano*, de Antonio Carlos Textor; e *A dona dele*, de Alpheu Ney Godinho. Segundo Assis Brasil, *Interlúdio* era o filme mais

simples e foi o que conseguiu melhores resultados. *Urbano* era o mais elaborado, porém, Assis Brasil se ressentiu da precariedade da sua realização, cujas filmagens aconteceram em apenas dois dias. Houve dificuldades com o som, feito com sobras de magnético, entre outras.

*Interlúdio* teve uma produção bastante barata, apesar de ser um 35mm. Tentaram fazer o melhor filme possível, solucionando as precariedades com a experiência do Super-8.

Sérgio Lerrer tinha uma visão mais comercial e empresarial e desejava fazer longas-metragens. Giba Assis Brasil, Werner Schünemann e Rudi Lagemann (Foguinho) estavam trabalhando no roteiro do longa-metragem *Me Beija* quando Sérgio Lerrer propôs produzir *Verdes Anos*, um conto de Luis Fernando Emediato. Sugeriu então que Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase dirigissem e fizessem o roteiro. Assis Brasil não quis escrever o roteiro, porque trabalhava no roteiro de *Me Beija* e não queria escrever novamente algo confessional. Para Assis Brasil, fazer o *Verdes Anos* era refilmar *Deu pra ti anos 70*, ou seja, para ele, um retrocesso. Álvaro Luiz Teixeira fez o roteiro, do qual Giba Assis Brasil não gostou, pois tinha um tipo de humor que não lhe agradava por ser muito exteriorizado. Mesmo assim, dividiu a direção com Carlos Gerbase.

*Verdes Anos* foi realizado, em 1984, com 35 latas de negativo, o que é muito pouco negativo para um longa-metragem. Segundo Gerbase, a proporção foi ainda mais baixa que *No Amor*, cerca de 1,23 x 1. Erros de texto eram aceitos em função do pouco negativo. O filme foi decupado enquanto filmavam. As filmagens ocorreram em 23 dias, sem folga. Foram 740 planos, aproximadamente, realizados em 16 horas por dia de filmagem. Acabavam a diária e se reuniam para decupar a cena do dia seguinte. Assis Brasil lembra de dormir apenas três dias, durante os 23 de filmagem. A produção foi feita em ritmo de maratona. O esquema cooperativado, utilizado no Super-8, foi levado para o longa-metragem. Também criaram o sistema de cotas, tanto para quem investia dinheiro quanto para quem trabalhava no filme.

Sergio Lerrer queria provar que era possível fazer um longa-metragem com aquele dinheiro. E não era possível. Num determinado momento, nós ficamos por apego ao projeto. No meio, a gente se deu conta que “não é assim que se faz, não pode ser”. (ASSIS BRASIL)

Não houve ensaio. Ensaivava-se na hora e filmava-se. O cronograma era feito no *set*. Houve mudança de elenco inesperada. Norberto Lubisco, que fotografou os curtas-metragens da Z Produtora, não aceitou fotografar *Verdes Anos* por ser um longa-metragem. Só poderia fazê-lo recebendo o valor da tabela do sindicato, o que era inviável para a produção. Christian Lesage, filho do cineasta Romain Lesage, que havia feito direção de fotografia de alguns institucionais, mas nunca de um filme de ficção, acabou assumindo a função. Segundo Assis Brasil, era o único da equipe que tinha 30 anos, todos os demais estavam abaixo dos 30.

A dublagem foi feita no Rio de Janeiro, e a produção só pode enviar sete atores. Assim, cada um dublava dois ou três personagens.

*Me Beija* seria filmado antes de *Verdes Anos*, mas a ordem foi invertida porque Sérgio Lerrer precisava lançá-lo antes. Acabou assumindo a produção de todos os longas daqueles realizadores, que eram três: *Me Beija*, *Aqueles Dois* e *Verdes Anos*. A renda desses filmes geraria *Porque hoje é sábado*, que seria dirigido por Foguinho. Quando chegou o momento deste último ser produzido, Sergio Lerrer decidiu produzir outro, alegando que *Porque hoje é sábado* não daria retorno financeiro. Queria produzir um filme que, na sua visão, fosse bom comercialmente. *Quero Ser Feliz* seria esse filme. Além desse rompimento do esquema preestabelecido, de acordo com Assis Brasil, ao que tudo indica, Lerrer fez um caixa único para todos os filmes, utilizando recursos que foram captados para um determinado filme em outro, o que gerou problemas administrativos bastante sérios e ocasionou o fim da Z Produtora.

[...] o grupo arrecadava dinheiro com várias pessoas, entre parentes e amigos (os cotistas), para a realização de filmes [...] a produtora Monica Schmiedt vendeu cotas para quase toda a família, com a promessa de reembolso com os lucros da bilheteria. Os investidores não foram pagos até hoje, devido à péssima administração da Z Produtora. (MACHADO, 1997, p. 18)

Para Gerbase, o esquema apresentado por Sergio Lerrer já possuía métodos estranhos, institucionalizados por ele, tais como: todos deveriam dormir juntos, trabalhar de madrugada, entre outros. Isso fez com que Gerbase se afastasse. As suas tentativas de receber o dinheiro de *Verdes Anos* foram muito difíceis e demoradas, o que fez com que começasse seu afastamento antes do rompimento

final. Sergio Lerrer começou a assumir o papel de produtor distante, que não atendia a seus telefonemas (GERBASE).

A Z tinha uma imagem que havia reinventado o cinema gaúcho, pós-Teixeirinha. Era uma nova geração chegando, sem dinheiro público. *Verdes Anos* foi um sucesso de público, *Me Beija* não foi bem, *Aqueles dois* foi pior, e *Quero ser feliz*, um desastre. (GERBASE)

*Verdes Anos*, em 15 semanas de exibição, fez 140 mil espectadores, mas o mercado era outro (ASSIS BRASIL). Havia o distribuidor e o exibidor. O que retornava a eles era muito pouco. *Deu pra ti anos 70* fez 22 mil espectadores e permitiu que Giba Assis Brasil fosse sustentado por alguns anos. Em *Verdes Anos*, como diretor, detinha a maior cota e recebeu o equivalente a R\$ 200,00 (ASSIS BRASIL). O filme, no Rio de Janeiro e em São Paulo, foi um fracasso de público.

Fizeram os outros filmes na sequência. Foram três longas-metragens em seis meses, mas faltou dinheiro para finalizar o último que foi filmado: *Aqueles Dois*, dirigido por Sergio Amon em 1985, filme que marca a estreia do diretor de fotografia Cesar Charlone (*Ensaio sobre a cegueira* e *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2008 e 2002, respectivamente) em longas-metragens.

Após a dissolução da Z Produtora, Giba Assis Brasil, Werner Schünemann, Carlos Gerbase e Sergio Amon ficaram com os direitos dos filmes. Perceberam que o filme de maior potencial comercial era *Verdes Anos*, mas, ao mesmo tempo, todas as suas músicas eram pesquisadas, e não havia o direito sobre elas; assim, o filme tinha um problema sério para sua comercialização. Nenhum deles era produtor profissional, que tivesse comercializado algum filme 35mm em circuito comercial regular, por isso o desconhecimento no que se refere a uso de outras obras e a direitos autorais. O filme, apesar de ser um 35mm, foi feito como se fosse um Super-8 e não é comercializado até hoje. O grupo possui quatro filmes (três Super-8 e um 35mm) nessa mesma condição de não poderem ser comercializados, pela utilização de músicas sem direitos.

Para Assis Brasil, o fim da Z Produtora gerou uma falta de perspectiva de se fazer novamente um longa-metragem. A experiência cooperativa fracassada trazia dúvidas para trabalhos futuros. Giba Assis Brasil começou a dar aulas particulares de matemática, física e química. Ele e Werner Schünemann logo juntaram-se a

Sergio Amon e Roberto Henkin na sociedade da produtora Roda Filmes para administrar o expólio da Z Produtora.

Depois do naufrágio da ideia de produção naquele formato, Sergio Lerrer saiu de Porto Alegre e se afastou do cinema. Ficaram Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, porém com uma turma maior: todo o grupo do Super-8 (Werner Schünemann, Martinha Biavaschi, Rudi Lagemann, Sergio Amon, Roberto Henkin, entre outros) e aqueles que Assis Brasil e Gerbase chamam de “pessoal da TVE” (Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado e José Pedro Goulart).

A ligação entre Gerbase e Assis Brasil com esse grupo, que atuava na televisão, deu-se em função de *Deu pra ti anos 70*. Tanto Ana Luiza quanto Jorge Furtado, segundo Gerbase, após assistirem ao filme, perceberam que era possível fazer cinema em Porto Alegre. Afinal, eram jovens como eles produzindo longa-metragem na cidade.

### 3.3 O POP-STAR JORGE FURTADO

Jorge Furtado nasceu em Porto Alegre, no dia 09 de junho de 1959. É filho de Jorge Alberto Jacobus Furtado, um professor, e Dercy Furtado, ex-vereadora e ex-deputada. Fez vários cursos superiores, de Jornalismo a Medicina, mas não concluiu nenhum. Estudou no Colégio Anchieta, escola particular da ordem jesuíta, mesma em que estudou Gerbase.

Seu pai, Jorge Alberto Jacobus Furtado, foi fundador e primeiro presidente da Fundação Televisão Educativa do Rio Grande do Sul (TVE) em 1981. Foi nesse período que Jorge Furtado foi trabalhar na TVE com seu amigo José Pedro Goulart. Lá começou a trabalhar como repórter, apresentador, editor, roteirista e produtor. Criaram alguns programas que marcaram a televisão gaúcha. O principal deles foi Quizumba (1982/1983).

Começaram a mexer com a estrutura de lá. Quizumba era um programa que tinha ficção semanalmente, a cargo do grupo Vende-se Sonhos e roteirizado, entre outros, por Giba Assis Brasil. Foi aí que eu comecei a conhecer o Jorge, o Zé Pedro e a Ana. (GERBASE)

Quando Jorge Furtado percebeu que era possível fazer cinema em Porto Alegre, por tudo o que acontecia naquele momento, começou a preparar *Temporal* (curta-metragem, 35mm, 1984), juntamente com José Pedro Goulart, uma adaptação de um conto de Luis Fernando Veríssimo, que contou então com a participação de Ana Azevedo como co-roteirista e assistente de direção. Giba Assis Brasil foi convidado a fazer a direção de fotografia, mas não aceitou. Pediu para montar o filme. Assim, virou montador.

A partir de 1986, Jorge Furtado dedica-se mais à publicidade, dirigindo diversos comerciais, muitos deles produzidos por Nora Goulart, mas sem deixar de continuar realizando seus filmes. Naquele ano, realizou *O dia em que Dorival encarou a guarda*, dividindo a direção com José Pedro Goulart. O filme teve grande sucesso por festivais e mostras, ganhando vários prêmios. Em 1988, realizou, com Ana Azevedo, *Barbosa*, também um filme premiado.

Jorge Furtado, com seus filmes, recebeu diversos prêmios pelo mundo todo, o que trouxe a ele um grande reconhecimento nacional e internacional. Mesmo sem uma formação acadêmica formal, tem ministrado cursos em diversos eventos e instituições, como na reconhecida Escuela Internacional de Cine y Television de San Antonio de los Baños, Cuba, em 1999. Além disso, com uma obra solidamente construída, teve algumas retrospectivas e homenagens realizadas em diversos países.

### 3.4 A COLETIVA ANA AZEVEDO

Ana Luiza Azevedo nasceu em Porto Alegre, no dia 24 de novembro de 1959, mas foi criada em Palmares do Sul, distante 90 km da capital gaúcha. Viveu em Palmares até os oito anos de idade. Por isso, seu vínculo com o interior é grande. Mesmo em Porto Alegre, continuava indo com frequência a Palmares, “para fora”, para a fazenda da família, a 20 km do centro da cidade.

No interior, estudou em escola pública, já em Porto Alegre, estudou no Colégio Bom Conselho, de freiras, e, mais tarde, foi para o Anchieta, quando este

tornou-se misto. Não conheceu Carlos Gerbase nem Jorge Furtado na escola, pois é quase um ano mais jovem que seus sócios, o que não permitiu que dividissem a mesma turma no colégio.

Sempre quis fazer Arquitetura, pois sua mãe gostava muito de decoração e reforma. A casa estava sempre sendo reformada, pintavam cadeiras, mudavam móveis. Assim, fez vestibular para Arquitetura na UFRGS, mas passou na segunda opção: Artes Plásticas. Acabou por algum tempo fazendo as duas faculdades paralelamente. Fez dois anos e meio de Arquitetura, mas o curso de Artes Plásticas era bem mais atraente para ela, tanto que acabou optando por ele.

Naquele período, início da década de 1980, as Artes Plásticas e as artes em geral viviam uma grande ebulição. Azevedo descobriu um mundo nesse setor. Criou muita coisa. Dava aulas na escolinha de artes da UFRGS. Antes de se formar, morou um ano na França, em Paris. Além de fazer aula de francês, frequentava o ateliê de uma pintora e costumava ir muito ao cinema. Conheceu muitas pessoas ligadas ao cinema, à Universidade de São Paulo (USP) e à filosofia. Chegou à França um pouco antes de François Mitterrand ser eleito. Pegou toda a vitória, o início do socialismo, um período de efervescência, que permitia muitas trocas.

A sua relação com o cinema era de espectadora; não imaginava que um dia fosse se tornar uma profissão. Nesse período, em Paris, relacionava-se com, entre outros nomes, Fernão Ramos, com quem frequentava o cinema. Era artista plástica, seu foco era este, chegando a pensar em ficar por mais tempo em Paris. Porém, após um ano, decidiu voltar para terminar seu curso e pensar em um mestrado fora do país.

Quando retornou a Porto Alegre e à UFRGS, a diretora da escolinha de artes precisava indicar alguém para orientar um programa infantil na TVE, e Ana Luiza Azevedo foi indicada. Entretanto, quando começou a trabalhar na TVE, não se contentou em apenas orientar e começou a se envolver mais. Foi se envolvendo com os outros programas e conheceu Jorge Furtado e José Pedro Goulart. Assim, começou a ajudar nos programas dos quais eles faziam parte, como o Quizumba. Em pouco tempo, deixou de lado as Artes Plásticas e abandonou o programa infantil. Continuou dando aula na escolinha de artes por um tempo ainda, terminou o curso de Artes Plásticas, mas seguiu trabalhando com a televisão.

Como eu não vinha da comunicação, não tinha medo de nada. Lembro que fiz uma entrevista com Iberê Camargo e montei uma coisa toda cortando a entrevista do Iberê, ele com ele mesmo. Pequenas frases. O Marcelo Lopes, que trabalhava com a gente, dizia: “isso é um absurdo! Isso não se faz. Tinha que botar um insert assim”. E eu perguntava: “Por que não se faz?” Eu não tinha regra nenhuma. Não tinha essa formação. (AZEVEDO)

Foi um momento muito especial de espaço para criar na TVE. Segundo Azevedo, existiam profissionais mais velhos, que eram extremamente ousados. Pegavam esses jovens realizadores, depois do programa ter ido ao ar, para discutir todos os pontos: “o que funcionava, o que não funcionava, o porquê, etc” (AZEVEDO). Eram exigentes e, ao mesmo tempo, davam um grande espaço para a jovem equipe que despontava.

Foi um momento de enriquecimento e aprendizado muito grande para eles. No Quizumba, Jorge Furtado fazia uma parte de ficção. O programa tinha uma temática, um assunto. Dentro disso, havia entrevista e uma ficção que abordava o tema do programa. O roteirista era o Giba Assis Brasil, e o elenco, o grupo de teatro Vende-se Sonhos. Jorge Furtado dirigia com Giba Assis Brasil. No Quizumba, Ana Luiza Azevedo só ajudava. Trabalhava mais no Paralelo 30. Ficou coordenando o programa por um tempo, pois Beto Andrade, editor-chefe, viajou para a Europa. Depois vieram outros programas, como Linha Geral. Naquele período, criava-se muito, não só aqui, mas experiências no centro do país também aconteciam. No mesmo período, início da década de 1980, a Olhar Eletrônico, produtora independente de São Paulo, que contava, entre outros, com Fernando Meirelles e Marcelo Tas, realizou programas na TV Cultura. Eram experiências com grupos independentes trabalhando dentro das emissoras. As produtoras não tinham equipamentos, porém as emissoras tinham. Por isso, esse movimento criativo ocorreu dentro das emissoras.

Tudo era possível, mas com um rigor muito grande. [...] Isso aconteceu em Porto Alegre no mesmo momento que o teatro também tinha uma renovação muito grande, o cinema em Super-8, a música. Todas as áreas estavam fazendo coisas. Não era uma coisa isolada. (AZEVEDO).

Apesar de ainda ser época de ditadura, que teve início em 1964 e só foi terminar com a eleição indireta de Tancredo Neves, em 1985, já se sentia a abertura política, então eles não chegaram a sofrer qualquer tipo de censura interna. E a

censura prévia era cumprida pelos programas ao vivo, com a gravação dos mesmos sendo mantidas pelas horas exigidas.

Ana Luiza Azevedo exerceu por diversas vezes, e ainda exerce, a função de assistente de direção. O acordo entre os sócios da Luz Produções (Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado, José Pedro Goulart e Marcelo Lopes) fora que Jorge e José Pedro dirigiriam o primeiro filme, e Ana e Marcelo, o segundo. Ana Luiza Azevedo, como assistente de direção, sempre teve uma participação muito criativa: decupa, racionaliza a execução junto com a produção, coordena o *set* com autonomia. Nessa função, só não dirige o elenco. Segundo Azevedo, no filme *No dia em que Dorival encarou a guarda*, enquanto Jorge Furtado e José Pedro Goulart ensaiavam com os atores, ela e Giba Assis Brasil ficavam decupando. Quando Nora Goulart entrou para a equipe, passou a fazer esse trabalho de pensar o filme e suas necessidades (tipo de equipe, logística, *set* de filmagem) com ela.

Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado trabalham juntos desde 1982. Durante esse tempo, construíram uma forma de trabalho que inclui muito respeito e generosidade (AZEVEDO). Ela acabou fazendo direção por pressão dos próprios colegas, que achavam que deveria dirigir seu próprio filme. “Essa era a tese da Casa de Cinema, a de que juntos um facilitaria o trabalho do outro” (AZEVEDO).

### 3.5 A MÚLTIPLA LUCIANA TOMASI

Luciana Tomasi, que começou a fazer parte do grupo logo após *Deu pra ti anos 70*, apesar de ter emprestado o apartamento para que o filme fosse feito, nasceu em Porto Alegre, no dia 16 de janeiro de 1959. O pai morreu quando tinha um ano e dez meses. Sua mãe tinha apenas 19 anos, por esse motivo foi criada pelos avós. Seu avô era seu grande parceiro das sessões de cinema no Cine Colombo, no Vitória e no Rex. Sempre adorou cinema, assistia aos filmes da Disney e do Tom e Jerry. Entre os 11 e os 14 anos, fugia da aula de inglês para ir ao cinema Vitória, às quartas-feiras. Como sempre foi mais alta, conseguia entrar em filmes proibidos para sua faixa etária. Assistiu a *Toda a nudez será castigada* (de Arnaldo Jabor, em 1973) quando tinha 13 anos. Estudou inicialmente em colégio de

freiras. Fez o ginásio e o 2º grau na rede pública. Passou no vestibular para Jornalismo na UFRGS. Foi no curso que conheceu Giba Assis Brasil.

Luciana Tomasi participou de várias sessões de *Deu pra ti anos 70*, em Porto Alegre e no interior: Assis Brasil projetava, Gerbase ajudava e ela cuidava da bilheteria. Em *Inverno*, de Carlos Gerbase, teve uma participação mais efetiva como produtora, diretora de arte e atriz (TOMASI). Em *No Amor*, foi atriz.

Trabalhou na RBSTV como repórter no programa *TV Mulher*. Fez parte também do grupo *Replicantes*, no qual cantava, produzia e tocava teclado. No *Verdes Anos* não teve participação, pois acreditava que a sua carreira seria como jornalista.

Quando Luciana Tomasi conheceu Carlos Gerbase, era casada com Heron Heinz. Decidiram alugar uma casa juntos, que virou uma grande comunidade. Foi ali que surgiu a banda *Replicantes*. Wander Wildner trabalhava no Rio de Janeiro como técnico de luz de Alceu Valença. A banda surgiu junto com a realização de *Inverno* (GERBASE). Luciana Tomasi e Carlos Gerbase começaram a namorar.

Em 1984, abriram a In Vídeo, uma produtora que contava em seu quadro de sócios com Carlos Gerbase, dois de seus irmãos, Luciana Tomasi e Heron Heinz. A produtora existe até hoje, mas somente com Tomasi e Gerbase. A In Vídeo foi criada para trabalhar na área audiovisual como forma de sustento. Era uma produtora independente que fazia todo o tipo de trabalho: aniversários, casamentos, institucionais.

As viagens à Índia resultaram em documentários, livros e um conhecimento múltiplo que a ajuda no seu dia-a-dia, ao administrar os filmes, a Casa, a realização, ao resolver problemas e cuidar dos orçamentos.

Luciana Tomasi gosta muito também da Internet. Escreve para o *blog* da Casa de Cinema e se fascina com o resultado imediato. Normalmente o *blog* tem 500 acessos por semana, mas, dependendo do tema, já chegou a ter 3.000 acessos em um único dia. A loja virtual do *site* da Casa de Cinema tem sido apontada, inclusive em matérias do setor, como um diferencial da produtora. Também nessa área, apontado por Tomasi como último grande feito político da Casa de Cinema, realizaram, em 2007, o Seminário Diversidade Cultural e Tecnologias do Poder, em Porto Alegre/RS e em Natal/RN, com apoio do Ministério da Cultura e do ministro Gilberto Gil. No evento, discutiram o direito à propriedade intelectual e agrícola, às

ideias em geral e ao *software* livre, o que resultou em um livro e na convicção de que a mudança no setor tecnológico da Casa era necessário. “A rede de *software* livre [que está sendo implantada] na Casa de Cinema é uma batalha da Luli [Luciana Tomasi]” (AZEVEDO).

Para Tomasi, o Festival de Gramado foi fundamental para consolidar o nome da Casa de Cinema e por sua importância como evento cinematográfico em termos nacionais, que permitiu que seus filmes ganhassem prestígio e assim passassem a fazer parte do cenário do audiovisual brasileiro de forma efetiva.

*Passageiros* (1987), de Carlos Gerbase e Glênio Póvoas, é a primeira experiência do grupo com dinheiro público, pois venceu o 1º Prêmio (1985-86), convênio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul e da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul com a APTC e a Embrafilme. Até então, todos os filmes tinham 100% de capital privado. Foi a primeira vez em que Gerbase foi ao Rio de Janeiro para finalizar um filme. “Ou a gente achava algum apoio pra continuar fazendo os filmes ou nós íamos estar na mão do Sergio (Lerrer), que foi o que na verdade aconteceu” (GERBASE).

A necessidade de organização e de se ter uma entidade que respondesse pelos cineastas, junto às instâncias federal, estadual e municipal, fez com que criassem a Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC). Até hoje, é uma das principais entidades representativas do setor, com importante atuação nas questões que envolvem as políticas do audiovisual.

### 3.6 A VITAL NORA GOULART

Nora Goulart foi a última a entrar para a “turma”. Não é sócia-fundadora, mas esteve nas produções realizadas na fase inicial da Casa de Cinema. Nasceu em Porto Alegre, no dia 04 de janeiro de 1962. É formada em Serviço Social pela PUCRS. Como morava no centro de Porto Alegre, estudou no Colégio Estadual Paula Soares.

E também porque era uma efervescência e eu estava entrando na minha fase adulta, de sair, de encontrar estas pessoas, se identificar, de gostar das mesmas coisas e a minha relação com o serviço social foi muito mais pela área das humanas, que é onde eu concretizei as coisas de equipe, de entender como é que funciona um grupo. Meu trabalho de conclusão na faculdade foi de grupo, eu trabalhava com dois grupos, um na Vila Cruzeiro e outro na Restinga. Sempre li muito sociologia também. Na época, ou tu fazias Jornalismo ou vai pro Rio ou pra São Paulo. Ou tu fazia o DAD [Departamento de Arte Dramática da UFRGS]. Eu não queria fazer nem artes plásticas, nem ser atriz, nem ser jornalista. (GOULART)

Trabalhou no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre e conheceu a Cem Modos, uma companhia de teatro de bonecos da cidade, que atuou entre os anos de 1982 e 1988. Produziu o grupo por quatro anos. Conheceu Giba Assis Brasil quando produzia um dos espetáculos do grupo que utilizava um Super-8 feito por ele, com o personagem Professor Bonder. Além de Assis Brasil, Nora conheceu, também, Gisele Hilt, quem mais tarde produziu diversos filmes gaúchos. Gisele também produzia o Cem Modos.

[...] a Gisa (Gisele Hilt) queria muito, além de fazer o Cem Modos, trabalhar com cinema e nessa época eu era casada com o irmão de um fotógrafo, que é o Martin Stigle, e ele queria ter um estúdio. E a gente começou então a pensar em um estúdio, em fazer cinema e, enfim, Porto Alegre é uma cidade muito pequena, todo mundo começa a circular nos mesmos lugares e se tu tem os mesmos desejos, fica mais fácil ainda. (GOULART)

A efervescência cultural que ocorria em Porto Alegre acontecia nos mesmos lugares, todos se encontravam. Bar do Beto, IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil) e Teatro Renascença eram lugares frequentados por esses jovens de Porto Alegre que estavam fazendo música, teatro, cinema, televisão. Assim, Nora Goulart passou a conhecer e conviver com todos. Goulart continuava pensando em mexer com cinema, entre outras coisas em função do grupo Cem Modos. José Pedro Goulart e Jorge Furtado tinham um projeto de cinema chamado *O dia em que Dorival encarou a guarda*. Foi com esse trabalho que Nora Goulart entrou para o cinema, em 1986.

E eu aprendi assim fazendo. Aprendi com o Giba. O Giba é meu mestre. Foi, né, agora já discuto muito com ele. Quando eu vi *Deu pra ti anos 70*, pensei “Ah, eu quero fazer isso”. Muita gente da minha geração. A gente foi ali no Clube de Cultura, que era um lugar também que fazia parte do circuito. O Alasca, o Clube de Cultura, o Bar do Beto veio depois, mas todo mundo circulava nesses lugares. E quando eu vi (o filme)... “ah, eu vou fazer isso. Cinema”. Era ótimo. (GOULART)

Nora Goulart trabalhou muito no mercado publicitário. Foi contratada da RBS Vídeo por um ano e meio. Trabalhou um ano na TVC (São Paulo) produzindo os filmes publicitários do McDonald's. O estúdio era na antiga Vera Cruz. Segundo ela, esse foi um período de grande aprendizado. Conheceu tudo: laboratórios, locadoras de equipamentos, muitos profissionais. Era uma produtora muito grande, o contrato era em dólar. Tinha tudo pago pela empresa: casa, transporte, alimentação. Entretanto, preferiu voltar para fazer cinema.

Durante muito tempo, Nora Goulart produziu os trabalhos de Jorge Furtado para o mercado publicitário, antes e durante a primeira fase da Casa de Cinema.

Com a produção de filmes envolvendo um número cada vez maior de jovens cineastas, que acabavam por trabalhar uns nas produções dos outros, viram a necessidade de unir forças, principalmente para administrar os filmes existentes e otimizar novas produções. Muitas produtoras foram abertas para realizar filmes específicos e não possuíam uma demanda diária nem receita para poder ter uma sede, uma estrutura mínima. Acreditavam que isso trazia prejuízos, uma vez que os filmes não tinham um lugar certo para serem armazenados, tampouco existia um local com o qual os interessados em exibir os filmes, que já haviam arrecadado muitos prêmios pelo Brasil, pudessem fazer contato. Foi dessa necessidade que quatro pequenas produtoras com seus sócios decidiram criar um condomínio a fim de que, a partir daquele momento, o cinema gaúcho passasse a ter um endereço.

#### 4 CASA DE CINEMA: INÍCIO E REINÍCIO

A partir do encontro desses grupos, muitos formados pela convivência nas faculdades, nos bares de Porto Alegre, nas novas experiências culturais que foram surgindo, um grupo de jovens profissionais ligados às artes foi se constituindo, o que culminou na criação do condomínio Casa de Cinema.

O condomínio que reuniu quatro pequenas produtoras, cujo funcionamento, na sua maioria, não possuía uma estrutura mínima, surgiu no ano de 1987. A única produtora que tinha uma sede, mas viu a possibilidade de dividir as despesas da estrutura como um bom negócio, foi a In Vídeo, de Carlos Gerbase, Luciana Tomasi e Heron Heinz. A realidade das pequenas produtoras era igual em todo o país. Funcionavam na casa de seus diretores. A necessidade sentida pelas produtoras que formaram a Casa de Cinema era sentida em todo o Brasil. (AZEVEDO) “Numa só sede, quatro produtoras independentes, com o objetivo de incentivar a comercialização dos filmes e possibilitar a realização conjunta dos novos trabalhos.” (MACHADO, 1997, p. 38)

Para Azevedo, eles queriam provar que era possível fazer cinema e continuar residindo e produzindo em Porto Alegre. Essa ideia repercutiu bastante em outros núcleos de trabalho pelo Brasil.

O Lírio [Ferreira] sempre diz isso, que, para Recife, foi fundamental a existência da Casa de Cinema. Da gente ter ficado aqui, ter feito cinema aqui, tinha uma identificação muito grande. Eles são da mesma geração da gente. Então, tinha essa identificação. De “temos que resistir”. (AZEVEDO)

A Casa de Cinema surgiu da necessidade da união de forças. Queriam evitar o que estava acontecendo em relação à exibição dos filmes: interessados em exibí-los faziam contato para solicitar a cópia de um filme e não havia um único endereço, poderia estar com outra pessoa da equipe, o que dificultava as negociações. Isso era complicado e pouco profissional (AZEVEDO). Pensaram em facilitar esse processo. Conjuntamente, seria possível manter a estrutura. As quatro produtoras

reuniam quinze profissionais: Carlos Gerbase, Luciana Tomasi e Heron Heinz (In Vídeo), Angel Palomero, Christian Lesage, Mônica Schmiedt, Werner Schünemann e Keta Satty (Um Produções), Giba Assis Brasil, Sergio Amon e Roberto Henkin (Roda Filmes), Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado, José Pedro Goulart e Marcelo Lopes (Luz Produções). Em 22 de dezembro, é inaugurada a Casa de Cinema com 17 filmes, entre eles *O Mentiroso* (1987), de Werner Schünemann, *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), de Jorge Furtado e José Pedro Goulart, *Verdes Anos* (1984), de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, e *Deu pra ti anos 70* (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti.

Marcelo Lopes e Keta Satty nunca participaram da proposta da Casa de Cinema. Então, estava formado o *grupo dos treze*, assim apelidado pelo publicitário Laerte Martins num telegrama de confraternização pela passagem da inauguração da Casa de Cinema em 22 de dezembro de 1987. (MACHADO, 1997, p. 29)

#### 4.1 O INÍCIO – 1987

Primeiramente, ficou para Giba Assis Brasil a tarefa de “síndico” do condomínio. Era administrar algo novo, sem um modelo de gestão. Os problemas iam surgindo e sendo resolvidos. Com o tempo, um grupo foi cada vez mais assumindo maior parte das responsabilidades e, conseqüentemente, decidindo mais.

Uma característica da atual Casa de Cinema já aparecia nessa fase, o trabalho desenvolvido por casais: Monica Schmiedt e Werner Schünemann, Luciana Tomasi e Carlos Gerbase, Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil. O grupo principal também contava com Jorge Furtado e José Pedro Goulart.

Com a instalação do condomínio, estava resolvida a primeira necessidade do grupo: infraestrutura. Aos poucos, o condomínio começou a ficar mais enxuto. Sergio Amon voltou-se para o mercado publicitário e gradualmente foi se afastando da Casa de Cinema. Christian Lesage mudou-se para São Paulo. Heron Heinz não tinha ligação com o núcleo de cinema, executava trabalhos em vídeo e informática.

O síndico deveria ser trocado a cada seis meses, mas Giba Assis Brasil, o primeiro a assumir o cargo, acabou ficando por um ano e meio. Havia uma “caixinha” das produtoras para prover as despesas da estrutura. Como o condomínio não era registrado oficialmente, o telefone estava no nome de Mônica Schmiedt, o aluguel da sede, na rua Lageado, no nome de Giba Assis Brasil, e a secretária era registrada como funcionária da In Vídeo, com o salário sendo pago pelo condomínio. (ASSIS BRASIL)

A partir de 1988, por intermédio de um contato de Sergio Amon, surgiu a oportunidade de assumirem a comercialização de negativos Kodak no estado, que, mais tarde, se estendeu a toda a região sul. Ana Luiza Azevedo abriu uma empresa individual para esse fim e administrou a atividade, que auxiliaria na manutenção da estrutura com a entrada de recursos para as despesas fixas do condomínio. Ana Azevedo administrava a revenda de negativos, Luciana Tomasi, a distribuidora de filmes, e Giba Assis Brasil, o condomínio.

Com a existência do condomínio, pela primeira vez foi criada uma tabela com valores para exibição de curta-metragem, o que não existia antes. “Tinha a CDI, em São Paulo, uma distribuidora independente de filmes, que distribuía quase de graça os filmes” (AZEVEDO). A Casa de Cinema buscou mudar essa realidade e acabou se tornando referência para todo o Brasil, sendo sua tabela utilizada como base para a distribuição de curtas-metragens em todo o país. Segundo Azevedo (2009), eles trabalharam no sentido de tentar profissionalizar o mercado de curtas-metragens, incluindo um embate com o Centro Técnico Audiovisual (CTAV), órgão hoje ligado à Secretaria do Audiovisual / Ministério da Cultura e, na época, à Fundação do Cinema Brasileiro, para que os filmes não fossem mais distribuídos gratuitamente. O CTAV passou, então, a cobrar taxas para distribuir e exibir.

O primeiro filme realizado, já com a existência da Casa de Cinema, foi *Barbosa*, de Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado. Os recursos para a produção vieram do 11º Concurso de Projetos de Curtas da Embrafilme, um convênio entre a Embrafilme, o Governo do Estado e a Assembleia Legislativa do RS, organizado pela APTC. As filmagens ocorreram em abril de 1988. *Barbosa* recebeu prêmios nacionais e internacionais. Não foi um projeto realizado por todos os integrantes da Casa de Cinema, mas produzido por meio de uma parceria entre a Luz Produções e a NGM, produtora de Gisele Hilt e Nora Goulart (MACHADO, 1997).

Nessa fase, outra atividade criada foi ministrar cursos de cinema. As primeiras edições ocorreram em parceria com a UFRGS, com o apoio da Kodak e do Laboratório Curt & Alex. Foi uma atividade com bastante êxito, que demonstrou uma demanda não só no Rio Grande do Sul, mas também em outras regiões do Brasil. Os cursos da Casa de Cinema são mencionados e têm importância reconhecida até hoje por cineastas que foram alunos daquelas turmas.

As quatro produtoras desenvolviam suas atividades paralelamente ao trabalho da Casa de Cinema. Com quase um ano de existência, era necessário avaliar o que havia sido feito. Algumas questões foram levantadas, entre elas “o funcionamento desigual das produtoras e a falta de remuneração dos sócios que faziam as tarefas administrativas na rotina diária em horário comercial. Eles queriam receber o prolabore [sic]” (MACHADO, 1997, p. 37).

A alternativa de explorar o mercado publicitário para possibilitar tal remuneração não era bem vista pelos integrantes do condomínio, até mesmo em função de prejudicar as próprias produtoras, fazendo concorrência com eles mesmos, bem como colocando em cheque a proposta de ter um espaço para pensar, discutir e produzir cinema. Essa era uma discussão recorrente. Individualmente, faziam publicidade, mas não como Casa de Cinema. Para Giba Assis Brasil, a resistência à ideia de a produtora entrar no mercado publicitário era por causa de uma característica do período, isto é, na época, nenhuma empresa que fazia publicidade, ou que se transformava em uma produtora de publicidade, conseguia se voltar para o cinema. O mercado de publicidade absorvia totalmente os recursos das empresas, precisavam de toda a empresa para dar conta das exigências de tal mercado. Só mais tarde isso foi possível, mas, assim mesmo, são poucos os casos parecidos com os das produtoras O2 (São Paulo) e Conspiração (Rio de Janeiro/RJ), que atualmente conseguem conciliar as atividades nas áreas de cinema, televisão e publicidade.

Outra conclusão importante surgida da avaliação era que deveria haver uma produção assinada pela Casa de Cinema que envolvesse todos os integrantes, para ser lançada no Festival de Gramado – naquele período um dos principais festivais de cinema brasileiro e uma das grandes vitrines da produção nacional, importância que mantém até hoje. Para escolher qual projeto deveria ser realizado, uma vez que quase todos os integrantes eram realizadores, criaram o projeto “Foda-se”. O nome

aludia àquele momento, ou seja, “azar, vamos produzir de qualquer jeito”. “Foda-se” foi um concurso interno criado para escolher um roteiro para ser produzido.

Muitos projetos foram apresentados. O vencedor foi *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. Como a proposta de realização deveria envolver todos os sócios da Casa de Cinema, a equipe ficou assim configurada: Jorge Furtado na direção, Monica Schmiedt na produção executiva, Sergio Amon e Roberto Henkin na direção de fotografia, Luciana Tomasi e Angel Palomero na produção, Giba Assis Brasil e Nora Goulart na direção de produção. O nome de Nora Goulart trouxe discussão levantada por Werner Schünemann, por se tratar de uma pessoa de fora do quadro de sócios. Jorge Furtado não abriu mão do nome de Nora Goulart, e a divergência seguiu. Monica Schmiedt deu início à produção executiva, fazendo contatos e fechando importantes parcerias, mas foi para o Rio de Janeiro produzir o longa-metragem *Manobra Radical*, de Alberto Salvá, sem comunicar o seu afastamento. Giba Assis Brasil e Nora Goulart assumiram a função (MACHADO, 1997).

Enquanto ninguém tá produzindo no Brasil, nós vamos fazer um filme. A gente achava que era até para nossa sobrevivência geral. Nos mobilizamos, cada um trouxe as suas ideias, os seus roteiros. E quando Jorge [Furtado] apresentou o roteiro do *Ilha das Flores* ninguém teve dúvida que aquele era o roteiro que tinha que ser feito naquele momento. (AZEVEDO)

A produção foi realizada com apoio de empresas como Kodak, Curt & Alex, Alamo, que nada cobraram por seus produtos ou serviços. A equipe trabalhou por valores muito baixos, que foram quitados tempos após o término da produção. Os sócios nada receberam. “A mobilização para viabilizar foi coletiva e muito bonita” (AZEVEDO). Uma das fontes de recursos da produção foi a venda de *Verdes Anos* para a Televisão Educativa do Rio de Janeiro (MACHADO, 1997).

Já estávamos um pouco mais velhos, com mais estrada, já mais maduros. O *Ilha das Flores* foi um filme de produção paupérrima. [...] Foi um filme que nós apostamos tudo nele. Se o *Ilha das Flores* tivesse sido um filme fracassado, talvez a Casa de Cinema nem existiria, teria ficado por ali mesmo. (GERBASE)

Durante a realização de *Ilha das Flores*, as divergências continuaram se acentuando e alguns descontentamentos começaram a aumentar. No balanço

financeiro apresentado por Giba Assis Brasil, observa-se que 68% dos recursos para “manutenção da infraestrutura vieram das produtoras, 27% da revenda da Kodak e apenas 5% dos rendimentos da exibição dos filmes” (MACHADO, 1997, p. 41).

Enquanto isso, *Memória*, de Roberto Henkin, e *O corpo de Flávia*, de Carlos Gerbase, venceram o 2º Prêmio Iecine (1989), do convênio Governo do Estado do Rio Grande do Sul, APTC e Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), garantindo a produção de mais dois filmes para a Casa de Cinema.

*Ilha das Flores* teve um êxito enorme e uma carreira brilhante, tanto nacional quanto internacionalmente. A repercussão foi fundamental para a Casa de Cinema e de enorme importância para o cinema gaúcho. “*Ilha das Flores* é apontado por diversos críticos de cinema como um dos filmes mais originais produzido pelo cinema brasileiro nos últimos tempos” (MACHADO, 1997, p. 47). Rendeu o prêmio Urso de Prata no Festival de Berlim em 1991. “Colocou a Casa de Cinema no mapa e até hoje é nosso curta-metragem mais vendido, disparado” (GERBASE). Para Azevedo, eles sabiam que estavam fazendo algo que marcaria, não dimensionavam tudo o que veio depois, o impacto, mas sabiam que era algo diferente.

Toda essa repercussão trouxe contatos importantes, propostas de coproduções com fundações e canais de televisão internacionais. Jorge Furtado passou a ser funcionário da Rede Globo no ano seguinte ao lançamento do *Ilha das Flores*. Fez diversos roteiros para a emissora e, em 1991, começou a dirigir partes de programas como *Dóris para maiores*<sup>25</sup> e *Programa Legal*<sup>26</sup>.

Os episódios foram produzidos em Porto Alegre através da estrutura da Casa de Cinema. E para administrar esses trabalhos, Jorge Furtado, Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo criaram uma empresa: Imaginário. Para isso, foi feito um novo acordo na Casa de Cinema, onde a nova empresa e a In Vídeo passaram a dividir as despesas da infra-estrutura da sede. (MACHADO, 1997, p. 64)

<sup>25</sup> “Exibido mensalmente [em 1991] na faixa de programação noturna denominada Terça nobre, *Dóris para maiores* era uma revista eletrônica que misturava elementos de jornalismo, ficção e humor. O programa era dirigido por Guel Arraes e ancorado pela jornalista e atriz Dóris Giesse. A linguagem visual era arrojada: a figura de Dóris Giesse aparecia sobre fundos superpostos, vinhetas e efeitos gráficos assinados pelo artista plástico Pojucan. Além disso, as várias “seções” da revista se alternavam de maneira dinâmica”. *Memória Globo*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257957,00.html>>. Acesso em 22 jul. 2010.

<sup>26</sup> “Estrelado pela dupla Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, o *Programa Legal* mesclava documentário com ficção e humor. Foi ao ar no período de 1991 e 1992.” *Memória Globo*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257956,00.html>>. Acesso em 22 jul. 2010.

Apesar de todo o sucesso e da crescente movimentação da Casa de Cinema, alguns sócios não se sentiam prestigiados pela estrutura. Mesmo porque o sucesso não foi suficiente para alavancar projetos de longa-metragem, como era o caso de Werner Schünemann e José Pedro Goulart com *Jardim do Diabo*. As questões levantadas nas avaliações realizadas continuavam em solução.

O balanço financeiro do segundo ano (1989) mostrava que “54% das entradas para a Casa de Cinema vieram da revenda de negativos Kodak, 41% dos rendimentos da locação de filmes e 5% de serviços externos realizados pela Casa de Cinema” (MACHADO, 1997, p. 55).

Mesmo com os números positivos, as divergências não diminuía. Giba Assis Brasil tentou por diversas vezes implantar um estatuto interno a fim de resolver as questões pendentes e amenizar os conflitos, mas não conseguiu.

Veio, então, o ano de 1990 com a grande crise que assolou o cinema brasileiro depois da posse do presidente Fernando Collor de Mello e das medidas tomadas por seu governo. Observa-se, no balanço financeiro do segundo ano de atividades da Casa de Cinema, que houve um aumento significativo do percentual referente à distribuição de filmes. O que possibilitava o aumento da renda no setor era a Lei do Curta, que determinava que os cinemas deveriam exibir curtas-metragens brasileiros, antes de filmes estrangeiros, e ainda proporcionar um percentual de participação do realizador na bilheteria. Com o fim dos órgãos ligados ao cinema pelo governo, foi o fim também da fiscalização, o que fez com que os cinemas deixassem de cumprir a lei sem qualquer punição. Então, de uma só vez, a Casa de Cinema deixou de ter mecanismos de fomento de suas produções, bem como seus rendimentos de exibição nos cinemas.

A Casa de Cinema só conseguiu sobreviver porque tinha acabado de estabelecer contatos internacionais para futuras co-produções: *Esta não é a sua vida* (1991), de Jorge Furtado para a TV inglesa Channel Four, *Ventre Livre* (1994), de Ana Luiza Azevedo, para a Fundação MacArthur, e *A Matadeira* (1994), de Jorge Furtado para a TV alemã ZDF. E, também, a venda de outros filmes (feitos anteriormente) para televisões europeias, a revenda Kodak para o mercado publicitário local, e a realização do segundo curso de cinema através da UFRGS. (MACHADO, 1997, p. 57)

Mesmo com as dificuldades surgidas nesse governo, os filmes que já haviam sido produzidos, como *Ilha das Flores*, *Memória*, *O corpo de Flávia* e os dois curtas realizados pelos cursos ministrados pela Casa de Cinema, construíram consistentes carreiras. Entretanto, novos projetos estariam praticamente inviabilizados sem a participação de recursos internacionais. “A situação era absurda de não sair de Porto Alegre para produzir aqui, falar de coisas nossas, mas neste período fizemos filmes para fora do país que ninguém via aqui.” (ASSIS BRASIL)

Com as divergências entre os sócios e a dificuldade para a implantação de um estatuto interno, Giba Assis Brasil deixa a função de síndico, e o ano de 1990 não tem um balanço financeiro.

Como não havia um estatuto interno, não havia regras claras básicas, como em caso de dissolução. Assim, não havia definição quanto ao patrimônio, ou seja, os filmes. Alguns membros da Casa de Cinema, como Monica Schmiedt e José Pedro Goulart, abriram produtoras novas para atuar no mercado publicitário: 30 Segundos e Zeppelin, respectivamente. As divergências cada vez se acentuavam mais, e Giba Assis Brasil propôs o fechamento da Casa de Cinema. Tanto Ana Luiza Azevedo quanto Luciana Tomasi foram contra tal proposta. Houve uma tentativa de criação do estatuto, mas as divergências adiaram a sua conclusão. Após longas reuniões, o estatuto foi finalmente assinado em janeiro de 1991. Nele ficaram definidas as regras sobre funcionamento, participação, patrimônio, dissolução, entre outras (MACHADO, 1997).

Para Gerbase, esse período foi muito complicado para se conduzir o projeto da Casa de Cinema como imaginado quando da sua inauguração. A maioria de seus sócios já estava perto dos 30 anos de idade, precisavam se definir profissionalmente, e havia muito pouco dinheiro. Henkin e Amon voltaram-se definitivamente para o mercado publicitário. Jorge Furtado estava em um momento de fim de um casamento e início de outro. Houve atrito entre Nora Goulart e Monica Schmiedt, que era esposa de Werner. Todos esses fatores, para Gerbase, contribuíram para aumentar as dificuldades, porém ele acredita que tudo seria contornável se o condomínio “tivesse rendendo para todos”. Para a produtora de Gerbase e Tomasi, a In Vídeo, o condomínio era bom, pois tinha trabalho e, ao mesmo tempo, diluía os custos. Entretanto, as outras produtoras não tinham um

fluxo constante de trabalho, o que dificultava muito, pois só gerava custo. “Havia um pouco de frustração pelos projetos não realizados” (GERBASE).

Também a partir de 1991, a ideia de cooperativa de produtoras, na qual todos trabalhariam nas produções, deixou de existir, ficando cada empresa responsável por sua produção. Todos os movimentos indicavam o fim da Casa de Cinema. Ana Luiza Azevedo acompanhava a distribuição do *Ilha das Flores*, estava, inclusive, em Berlim quando foi premiado. Lá fez diversos contatos, não conseguia admitir seu fechamento logo quando se tornavam conhecidos e começavam a construir, de maneira consistente, um nome (AZEVEDO). Em junho do mesmo ano, em uma reunião, ficou decidido encerrar as atividades da Casa de Cinema; entretanto, Ana Luiza Azevedo e Luciana Tomasi fizeram nova proposta: elas ficariam com o nome, o patrimônio comum, a distribuição dos filmes, a revenda da Kodak e todas as dívidas, que não eram poucas, da empresa utilizada para administrar a revenda dos negativos. Assim terminava o condomínio e todos estavam livres, sem qualquer pendência, com exceção de Ana Luiza Azevedo e Luciana Tomasi.

Em 1992, decidiram e assinaram os termos da dissolução da Casa de Cinema:

1) Dissolver a casa original; 2) aprovar a criação da distribuidora, que herdou a marca para continuar o trabalho de distribuição dos filmes, e ficou vetado o uso da marca para produção de publicidade; 3) os sócios fundadores fazem parte do Conselho Consultivo da distribuidora; 4) a distribuidora assume o ativo (também o patrimônio) e o passivo (também as dívidas) da Casa original; 5) manter os direitos sobre os filmes realizados na Casa: *Ilha das Flores*, *O corpo de Flávia*, *Memória*, *O amor nos anos 90* e *A coisa mais importante da vida*; 6) passar à distribuidora, sem exclusividade, os filmes do acervo da Casa; 7) propor que a distribuidora fique com 25% da renda dos filmes; 8) apresentar relatórios periódicos ao Conselho Consultivo sobre os rendimentos dos filmes da Casa original; 9) o Conselho pode se opor à distribuição de filmes de outros realizadores; 10) os sócios-fundadores da distribuidora são Luciana Tomasi e Ana Azevedo; 11) pretendem continuar realizando os cursos de cinema; 12) manifestar sua vontade de fazer cinema e continuar fazendo as festas do dia 22 de dezembro. (ASSIS BRASIL apud MACHADO, 1997, p. 67)

Assinado o termo de dissolução da Casa de Cinema original, Ana Luiza Azevedo e Luciana Tomasi convidaram Giba Assis Brasil, marido de Ana, Carlos Gerbase, marido de Luciana, e o casal Jorge Furtado e Nora Goulart para fazerem parte da nova empresa, agora Casa de Cinema de Porto Alegre (MACHADO, 1997).

## 4.2 O REINÍCIO – 1992

Em 1992, foi constituída oficialmente a Casa de Cinema de Porto Alegre. Acrescentaram Porto Alegre ao nome porque Paulo Rufino, cineasta de São Paulo, alegou ser proprietário do nome Casa de Cinema. De fato, o registro de sua empresa é anterior à constituição da produtora gaúcha; entretanto, existem outras empresas com esse nome em outros estados do nordeste do país com funções diferentes, como locadora de vídeo, por exemplo, que são anteriores à empresa de Paulo Rufino. Giba Assis Brasil (2009) comenta que o cineasta enviou uma carta bastante grosseira e indelicada a eles, na qual sugeria que alterassem o nome para Estrebaria de Cinema, uma vez que a empresa e seus sócios eram gaúchos.

A nova sociedade, então, era composta pelos três casais, como permanece até hoje.

O clima para quem ficou era de recomeço. Já no dia 23 de abril aconteceu a mudança para o novo endereço: Rua Miguel Tostes, 317, no bairro Rio Branco, em Porto Alegre. O registro da Casa de Cinema de Porto Alegre buscava eliminar dois entraves anteriores: o fato de não ter um só CGC para o grupo trabalhar e os problemas de marca com o Paulo Rufino. (MACHADO, 1997, p. 70)

Não foi um caminho nada fácil; a partir do momento que reiniciavam, tiveram que administrar as dívidas, principalmente relacionadas a impostos atrasados, em uma época de grande crise do setor. Ao mesmo tempo em que não faziam publicidade, uma das principais entradas de recursos na empresa era a venda de negativos Kodak, principalmente para o mercado publicitário.

Dureza total. E nós pagando as dívidas, vendendo filme da Kodak sábado e domingo, sem parar, eu e a Ana, para tentar sobreviver. E não conseguia pagar os impostos suficiente. Nunca dava. Tivemos que pagar um monte de impostos atrasados. (TOMASI)

Mas os filmes continuavam sendo distribuídos e gerando renda. Os termos do acordo de dissolução são cumpridos até hoje. Por exemplo, no *Ilha das Flores*, todos

ainda têm suas cotas. Todo final de ano há um relatório sobre as vendas e todos recebem sua parte. Para Gerbase e Goulart, o fato de não poderem explorar o mercado publicitário não era problema, pois o que eles queriam, de fato, era fazer cinema.

Nós não vamos usar o nome que nós construímos juntos, agora em 1992, para ir ao mercado publicitário concorrer com vocês Zeppelin, com vocês 30 Segundos, com vocês Sergio Amon e Roberto Henkin, fiquem tranquilos. Nós vamos fazer cinema. Tá lá na carta. Assinada por nós. (GERBASE)

Nessa fase, o relacionamento com a Rede Globo estava cada vez mais intenso. Além de Jorge Furtado, Carlos Gerbase também era funcionário da emissora. Esse espaço foi sendo conquistado aos poucos. Era muito pequeno no início. Nos primeiros trabalhos feitos para a Rede Globo, nem assinavam. O primeiro projeto assinado foi o *Luna Caliente*, em 1998.

Segundo Azevedo, quando iniciou a discussão do PL-29, projeto de lei que regulamenta a produção de conteúdo para a TV por assinatura e a participação das telecomunicações, a Rede Globo percebeu que seria necessário abrir um espaço para a produção independente. Assim, tal espaço foi aberto para as produtoras que já trabalhavam com a emissora, tais como a Casa de Cinema, a O2, a Conspiração e a Video Filmes. “A Video Filmes desistiu, a Conspiração fez alguma coisa e parou. Quem ficou foi a O2 e a Casa de Cinema.” (AZEVEDO)

Em 1992, por meio de um contato pessoal de Giba Assis Brasil com Tarso Genro, candidato à Prefeitura de Porto Alegre, a Casa de Cinema foi convidada a fazer a campanha eleitoral do Partido dos Trabalhadores (PT). Como todos na empresa eram ou filiados ao partido, ou simpatizantes, pareceu ser um bom desafio. Segundo Gerbase, houve dúvida se uma campanha política seria considerada trabalho de mercado publicitário. Dessa forma, consultaram os ex-sócios, que não se opuseram à realização do trabalho pela Casa de Cinema de Porto Alegre. Assim, fizeram as campanhas de 1992, de 1994, do candidato Olívio Dutra para o Governo do Estado, de 1996, do candidato Raul Pont para a Prefeitura de Porto Alegre, de 1998, do candidato Olívio Dutra para o Governo do Estado, e de 2000, do candidato Tarso Genro para a Prefeitura de Porto Alegre.

Para Azevedo, as campanhas foram importantes porque permitiram que sobrevivessem àquele momento tão difícil trabalhando em algo em que acreditavam. Para ela, a Casa de Cinema inovou nas campanhas, utilizando uma forma criativa com viés jornalístico. Isso gerou uma grande confusão na concorrência, que rapidamente precisou se adaptar a essa nova forma. Quando virava padrão, inventavam outra forma, coerente com a personalidade deles (AZEVEDO).

Fizemos campanhas importantíssimas. A gente elegeu o Olívio Dutra dum jeito que foi uma das coisas mais maravilhosas que eu fiz na vida. Virou uma coisa em Porto Alegre. Era que nem novela da Globo. Era ver o programa político, as duas versões: Brito e Olívio. Era maravilhoso. Todo mundo via campanha política. Era discutido nos bares à noite. Foi uma época maravilhosa. [...] Conseguimos fazer junto o Fórum Social Mundial com o PT. Gravei sozinha todo o Fórum Social Mundial. Foi a realização. O primeiro foi de chorar de maravilhoso. Se comentava: “não é possível que a gente tá fazendo isso aqui em Porto Alegre.” (TOMASI)

Quando o PT estava no governo, a Casa de Cinema, por meio de seus sócios, teve possibilidade de realizar diversos eventos, como o Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) em Porto Alegre, e trazer diversos nomes importantes para o setor em palestras, cursos, etc.

Durante a campanha de 1998, a Casa de Cinema dividiu-se em duas, pois, no mesmo período, realizaram *Luna Caliente*, minissérie da Rede Globo. Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Luciana Tomasi fizeram o trabalho para a Rede Globo, enquanto Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Nora Goulart fizeram a campanha política. Administraram grandes equipes, mudaram de endereço (na mesma rua, porém em um espaço maior). Era a metade do que é hoje. Segundo Gerbase, a estrutura da sede da produtora nessa época “tinha a sala da Ana [Azevedo], a sala da Nora [Goulart] e a sala da Luli [Luciana Tomasi]. Os meninos compartilhavam a mesma sala”. (GERBASE)

Já a última campanha, realizada em 2002, trouxe enorme prejuízo para a Casa de Cinema. Em função dos desvios de recursos descobertos, escândalo que se chamou de “Valerioduto”, ocorrido no centro do país, não mais enviaram dinheiro para a campanha. Como, normalmente, as produtoras são as últimas a receber, não foram pagos pelo trabalho. Contrataram helicóptero, computação gráfica, equipe com 200 pessoas. Pagaram a campanha e jamais receberam. (TOMASI)

Trabalhar nas campanhas do PT sempre foi uma opção da Casa de Cinema diretamente ligada ao seu posicionamento político. Foram convidados por outros partidos para assumir suas campanhas, com ofertas bastante generosas em termos de recursos, porém sempre recusaram por uma opção ideológica.

Desde a criação da APTC, a Casa de Cinema e seus sócios mantiveram suas posições políticas. Para Gerbase, a fundação da APTC foi uma das ações mais importantes feitas pelos cineastas naquele período, há 25 anos. Para ele, é um marco em termos políticos.

Ela balizou, ela criou estruturas, ela estabeleceu uma nova forma de negociação com o governo estadual, governo municipal, ela foi fundamental. A APTC é pedra angular de tudo o que nós temos depois disso. Muito mais importante historicamente do que a Fundacine<sup>27</sup> [Fundação Cinema RS], SIAV [Sindicato da Indústria Audiovisual], que qualquer outra estrutura. Até acho que hoje ela não tem mais a mesma força política. A Casa de Cinema se empenhou muito nesta construção política. E, de repente, nós cansamos. (GERBASE)

Gerbase acredita que, com a saída do grupo do cenário político do setor cinematográfico, tiraram o prestígio político da APTC e do cinema gaúcho. Faz dois ou três anos que procura convencer seus sócios de que precisam retornar. O único que nunca deixou as questões políticas e tem participado de entidades, órgãos e instituições voltadas a esse fim é Giba Assis Brasil. Ana Azevedo voltou a participar das reuniões da APTC e fez parte da diretoria da entidade de 2005 a 2007. Carlos Gerbase faz parte da atual diretoria da Fundacine.

A APTC/RS inaugurou um novo período de representação dos interesses da classe cinematográfica do Rio Grande do Sul, congregando realizadores e técnicos na condição de trabalhadores interessados no desenvolvimento das condições locais de produção. Para tanto, foi em busca do estabelecimento da interlocução necessária com os poderes públicos estadual, federal e municipal. (REIS E SILVA, 2009, p. 172)

O afastamento, para Gerbase e Azevedo, traz prejuízo político para o estado e para eles mesmos. Para ele, nessa briga política, é preciso articulação. Os

---

<sup>27</sup> Fundacine é “uma instituição de natureza privada, com o objetivo específico de trabalhar pelo fortalecimento do cinema e do audiovisual no Rio Grande do Sul, congregando esforços tanto na iniciativa privada como nos poderes públicos, buscando uma atuação estratégica, sistematizada e que fosse capaz de preservar alguma estabilidade ao setor com relação aos efeitos das trocas de governos”. (REIS E SILVA, 2009, p. 176)

projetos são “arrancados” dessa maneira. “O cinema brasileiro é, ainda, muito mais governado por forças políticas do que por forças econômicas das produtoras” (GERBASE). O peso econômico está nas *majors* (as grandes distribuidoras norte-americanas) e nas salas de cinema, já o peso político está com quem se articula para tanto. “Nesse contexto de enfrentamento político, o Rio Grande do Sul se enfraqueceu.” (GERBASE)

A Casa de Cinema de Porto Alegre tem perdido um edital após o outro e a pontuação em termos de empresa, entretanto, poucas produtoras possuem o que eles têm. Gerbase não consegue explicar, fora do contexto político, o porquê do fracasso nos últimos editais.

Será que os nossos projetos pioraram? A gente não sabe escrever roteiros mais? Duvido. Na média, nós temos excelentes projetos. A concorrência aumentou muito, a pressão política do Rio [de Janeiro] e de São Paulo, principalmente do Rio, pra se tornar o polo principal é muito grande. São Paulo fica o tempo todo dizendo “o que não é do Rio é nosso”. O nordeste se articulou muito melhor que antes e o Rio Grande do Sul, que era o terceiro polo, não é mais. E acho que isso é culpa nossa, um pouco de cansaço e um pouco de ingenuidade política mesmo. É a minha avaliação. Tanto que eu tô tentando voltar a militar. (GERBASE)

Gerbase aproveita reuniões da Fundacine com pessoas importantes politicamente para dizer o que pensa em relação aos editais, à necessidade de regionalização, entre outras medidas, a fim de não deixar passar qualquer oportunidade para tentar mudanças para beneficiar o cinema gaúcho e, conseqüentemente, a Casa de Cinema de Porto Alegre. E ele não fala só de filmes, mas de tudo o que o cinema envolve, inclusive projetos como o do Cine Capitólio, que propõe a recuperação, por meio de reforma, do prédio tombado pelo patrimônio cultural de Porto Alegre do antigo Cine Theatro Capitólio, para preservação, pesquisa e difusão da produção audiovisual com a criação de uma cinemateca e de espaço para exibição.

Nós não somos melhores que ninguém, mas nós temos, em relação a muitos outros estados, muito mais história, nós temos muito mais capacidade de produção. E nós não estamos sendo recompensados proporcionalmente a isso. Como é que eles vão dar conta disso? Como é que eles vão resolver isso? Eu não sei. Isso é uma coisa. A principal delas. Outra coisa: o que talvez esteja acontecendo é um momento do cinema gaúcho em que a concorrência interna tá muito grande, em que já há, digamos assim, como em qualquer campo, algumas inimizades, algumas

concorrências diretas e “pros meus amigos tudo, pros meus inimigos nada”.  
(GERBASE)

Tal comportamento na época em que iniciaram no cinema era impensável. Todos se ajudavam. O projeto do cinema gaúcho era um projeto importante para todos. Segundo Gerbase, cada filme “era um tijolinho na construção do cinema gaúcho”.

Uma mudança importante, ocorrida já nos anos 2000, foi o término da parceria de muitos anos com a Kodak. Para Azevedo, a alteração de diretriz da Kodak foi fundamental para o fim da parceria. Quando iniciaram, a empresa tinha uma preocupação com a formação e a informação sobre a qualidade do negativo, que passou a não ter mais importância em função da forte concorrência da Fuji. O foco ficou somente na venda, no preço, sem que a qualidade fosse o fator que pesaria na decisão do profissional. Cada venda, para ser realizada, necessitava de verdadeiros leilões entre Fuji e Kodak, fazendo com que Ana Azevedo, principalmente, que era a responsável por esse setor, se sentisse uma comerciante, e não uma cineasta. Da mesma forma, para vender mais, o lucro que diminuía era do revendedor, o que passou a ficar desinteressante economicamente. Essa mudança no mercado e na forma de comercializar o produto gerou um desgaste que culminou com o fim desse contrato.

Para suprir uma entrada de capital, importante para a manutenção da estrutura da Casa de Cinema, em 2001, o grupo assumiu um novo desafio, também coordenado por Ana Azevedo: o Cine Santander, localizado no Santander Cultural, espaço de cultura mantido pelo Banco Santander. A Casa de Cinema de Porto Alegre administra a sala de cinema, sendo responsável, também, por sua programação. Até o aceite do convite, houve muita discussão entre os sócios. Ana Azevedo, porém, viu a possibilidade de programar filmes que consideravam importantes e que, até então, não tinham espaço em outras salas, promover discussões, debates. “Reviver um espaço que sempre existiu na Casa de Cinema, de formação, reflexão. Voltar a ser um agente provocador”. (AZEVEDO)

Partindo dessa ideia, a ligação da Casa de Cinema com a formação de novos profissionais continua existindo. Não de forma direta, oferecendo cursos, mas pela implantação de dois dos principais cursos de audiovisual do Rio Grande do Sul sob a responsabilidade de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Assim, muitos dos

profissionais que estão no mercado hoje passaram por suas mãos. Por ter sofrido dificuldades por ser um autodidata, Giba Assis Brasil, quando percebeu que poderia organizar seus conhecimentos e passar adiante, ficou muito feliz (ASSIS BRASIL). Até hoje, muitos alunos e ex-alunos desenvolvem, ou já desenvolveram, trabalhos na Casa de Cinema.

O Curso Superior Tecnológico em Produção Audiovisual, da Famecos (PUCRS), teve a participação direta de Carlos Gerbase na criação do projeto, juntamente com o cineasta e professor João Guilherme Barone; já Giba Assis Brasil participou da criação e implantação do Curso de Realização Audiovisual na Unisinos. O curso da Unisinos foi lançado em 2003, e o da PUCRS, em 2004. Tanto Carlos Gerbase quanto Giba Assis Brasil dão aulas nos cursos até hoje. Carlos Gerbase iniciou sua carreira docente muito cedo. Giba Assis Brasil deu aulas, também, no curso de Comunicação da UFRGS.

A Casa de Cinema de Porto Alegre procurou, em seu reinício, manter aquilo que os reuniu na primeira fase da produtora: união de forças para produzir, distribuir, formar, refletir e provocar. Mas faltava um passo a mais: o longa-metragem. Para Azevedo, eles adquiriram identidade com os curtas-metragens. Com eles, impuseram-se no mercado nacional e internacional como realizadores. Foi o curta-metragem que permitiu seus experimentos no cinema. “No longa é bem mais complicado. Os longas são como se fossem a maturidade. Tá, acabou a brincadeira, vamos ver se a gente sabe fazer mesmo. Reaprende tudo, tem que ter fôlego”. (AZEVEDO)

## 5 LONGAS-METRAGENS, TELEVISÃO, PADRÃO: UM NOVO MUNDO

A Casa de Cinema de Porto Alegre, para atingir a maturidade destacada por Ana Azevedo, lançou seu primeiro longa-metragem, *Tolerância*, de Carlos Gerbase, em 2000. O filme foi realizado com recursos do 1º Concurso RGE/Governo do Estado do Rio Grande do Sul (1998) e captações por intermédio da Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul (LIC/RS) e da Lei do Audiovisual.

Com *Tolerância*, a Casa de Cinema passa a fazer parte de um mundo diferente daquele vivido até então. Os valores movimentados são outros, o tamanho da equipe é outro, o mercado é diferente, o que gera contratos totalmente novos para a empresa e seus sócios. A distribuição, que era feita pela própria Casa de Cinema, não pode mais ser feita dessa forma. No mercado de longas-metragens, tal trabalho é feito por empresas especializadas que, em sua maioria, são estrangeiras, as chamadas *majors*. Essas são as empresas que realmente comandam o mercado. As produtoras acabam assinando contrato padrão, para ter a possibilidade de ver o seu filme distribuído para a maior quantidade de salas de cinema possível. Entretanto, o investimento feito pela distribuidora deve ter retorno garantido, o que acaba deixando a produtora praticamente sem retorno financeiro das salas de cinema, a não ser que o filme obtenha uma excepcional bilheteria (TOMASI). “*Tolerância* vendeu muito para as TVs da América Latina. *O Homem que copiava* vendeu para distribuidoras dos EUA. Tudo coisinha” (TOMASI). Para Gerbase, ou a produtora aceita os termos das *majors*, ou pode acontecer pior do que não ter retorno financeiro: “seu filme pode não entrar em cartaz ou entrar em cartaz em três salas. Nós tínhamos lançamentos razoáveis ou bons com 40 ou 30 cópias, às vezes até 60 cópias. O que significa público”.

Mercado de longa é outro mundo. Não adianta dizer: “Ah, eu vou pra Cannes”. Eu vou nestes festivais. É tudo papo! [...] Essa primeira leva que é Cannes, Berlin, Sundance, Veneza, é uma guerra. É só mercado. Guerra de *majors*. Festival de curta ainda tem uma certa independência. O ineditismo do tema, irreverência, ainda contam. Para longa, não. Para longa tem que se ter uma rede de contatos maravilhosa, passar o ano inteiro longe daqui só fazendo contatos. Não bastam três meses de antecedência. E os termos são de troca, *business*. *O Homem que copiava* fez bons festivais, mas não

de primeira linha. A *major* tem que batalhar pelo teu filme até o final.  
(TOMASI)

No Brasil, a realização de um longa-metragem para ser exibido em salas de cinema com película exige valores bastante elevados (um filme considerado de baixo orçamento custa em torno de R\$ 1.000.000,00<sup>28</sup>), que torna necessária a utilização das Leis de Incentivos Fiscais, a fim de obter patrocínio de grandes empresas que disponibilizam tais recursos. Outro meio seria por editais de empresas, principalmente estatais, como Petrobras e Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), que são as maiores patrocinadoras do cinema brasileiro e que também se utilizam desses mecanismos de isenção fiscal. Além da necessidade do fomento à produção, a distribuição é uma parte do processo de realização de um filme que necessita de investimento por parte do governo, pois ainda é pouco acessível ao cinema brasileiro (MACHADO, 2009).

Em função dessa mudança de mercado e, principalmente, das regras que o regem, ao serem questionados sobre um modelo de gestão da Casa de Cinema, os sócios foram unânimes em dizer que não existe um modelo formal, estudado e implantado na empresa para tal fim. Nora Goulart afirma que nunca houve uma preocupação mercadológica – isso só acontece quando vão lançar um filme – e que nunca houve ninguém pensando na marca Casa de Cinema. Para ela, a gestão da Casa de Cinema é feita com intuição, vontade, sorte e criatividade. E acrescenta: “a Casa de Cinema nunca foi pensada ou construída para dar lucro. A gente nunca ocupou muito da nossa vida de sócios desenhando gestões e metas para o ano de 2007 ou 2008”. Giba Assis Brasil lembra que houve um momento na trajetória da empresa em que pensaram em colocar um sócio-administrador, afinal a empresa era formada por três jornalistas, uma artista plástica e uma assistente social, mas acharam “que não tinha nada a ver”. Já Ana Azevedo acredita, apesar de concordar com a inexistência de um modelo, que a estratégia de gestão que utilizam é fazer o que acreditam, e que o *marketing*, sim, sempre foi utilizado de forma intuitiva. “Sabíamos a forma de nos vender”. “Mesmo que empiricamente, há um projeto com muita coerência” (AZEVEDO).

---

<sup>28</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/06/03/filmes-de-baixo-orcamento/>>. Acesso em 02 ago. 2010.

Para Gerbase, quando se entra nesse mercado, a empresa acaba absorvendo a lógica do cinema brasileiro. Quando consegue recursos para realizar o filme e enquanto a produção está em andamento, há um fluxo de caixa muito grande, “passa muito dinheiro por ali, as pessoas físicas ganham relativamente bem e sobra pouquíssimo para a empresa, praticamente nada”.

Quando a gente fazia campanha política, certamente sobrava algum dinheiro. Difícil receber, mas tem que vir. Capitalizava um pouco. Televisão: trabalho duríssimo, margem de lucro muito pequena. A Globo é muito cuidadosa com o que ela gasta. Capitalizava um pouco. Cinema: nunca capitalizou. *Tolerância* começou a entrar um dinheirinho cinco anos depois do lançamento. *O Homem que copiava*, um tempo depois. Para a produtora começar a receber um pouco de dinheiro, muito tempo depois. (GERBASE)

Depois de muitos anos de trabalho tanto com a Columbia quanto com a Rede Globo, conseguiram fazer algumas alterações nos contratos a fim de que passassem a ter participação nos lucros dos produtos gerados, como DVD dos filmes e dos programas que são comercializados (GERBASE). Desde *Brava Gente*<sup>29</sup>, a Casa de Cinema entrega para a Rede Globo o programa pronto para ir ao ar, o que não era possível nos primeiros trabalhos. Essa conquista foi estabelecida a partir da solidificação da relação entre as empresas.

Depois de *Tolerância*, que fez um público de 84.620<sup>30</sup> espectadores, lançaram, em 2002, *Houve uma vez dois verões*, de Jorge Furtado. Com imagens captadas em DV e não em película, o filme fez razoável público para a estreia de Jorge Furtado na direção de longa-metragem. Foram 68.487 espectadores<sup>31</sup>. No ano seguinte, lançaram *O Homem que copiava*, também com direção de Jorge Furtado. Este é, até hoje, o longa-metragem de maior sucesso da produtora, atingindo um público de 664.651<sup>32</sup> espectadores. Possui coprodução com a Globo Filmes<sup>33</sup>, como todos os filmes de Jorge Furtado, com exceção de *Houve uma vez dois verões*.

<sup>29</sup> Série de televisão exibida pela Rede Globo de 2000 a 2003. Produzida inicialmente como especial de fim de ano, a partir de 2001 passou a fazer parte da grade de programação com exibição semanal.

<sup>30</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 24 jul. 2010.

<sup>31</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 24 jul. 2010.

<sup>32</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 24 jul. 2010.

<sup>33</sup> Globo Filmes é uma empresa da Rede Globo que foi criada para produzir filmes. O sistema de coprodução utilizado pela empresa não implica recursos financeiros. Pode, dependendo do contrato, incluir a infraestrutura do Projac (estúdios), elenco (liberação para que possa fazer parte do filme) e

No *O Homem que copiava*, a Globo Filmes só entrou depois de já estar filmado. Como, no contrato que a gente recebeu, o Daniel [Filho] daria o último corte, a gente não assinou. Depois que o filme ficou pronto e o Guel [Arraes] estava mais estabelecido na Globo que a gente assinou. (GOULART)

Segundo Tomasi, um filme com a Globo Filmes faz uma diferença de público de, pelo menos, 500 mil espectadores. Para Gerbase, a Globo Filmes é a diferença hoje no cinema brasileiro. “O cinema que pode dar certo e o cinema que não tem chance nenhuma. O pior lugar para se colocar um filme que não seja Globo Filmes é a sala de cinema” (GERBASE). Ana Azevedo observa que o mercado está mudando, e a sala de cinema já não é mais, necessariamente, o objetivo de quem faz um filme. Passa a ser uma vitrine para apresentar o trabalho, e não um mercado para dar lucro. Segundo Tomasi, todos os longas-metragens da Casa de Cinema foram vendidos para a Rede Globo. Para ela, isso é o que faz com que os filmes sejam vistos hoje, e não mais as salas de cinema. “*O Homem que copiava* foi o maior sucesso da Casa de Cinema. E o dinheiro? Todo com a Columbia e com a Fox. Não é um problema da Casa de Cinema. Não é má gestão. É a gestão do cinema brasileiro” (GERBASE).

O fundo do poço, o momento kafkiano completo foi quando ficou decidido que as produtoras não podiam ficar com os 10%, que era aquela taxa de produção mínima para manter a produtora. [...] O modelo que está aí é um modelo que incentiva alguns profissionais a ter uma vida dedicada ao cinema, que conseguem fazer um filme a cada dois anos (são poucos), mas não capitaliza as empresas produtoras. (GERBASE)

Além da falta de recursos próprios da produtora, o mercado também não demonstra capacidade de “diluir os custos fixos (para amortizar o produto)” (MACHADO, 2009, p. 148), fazendo com que os incentivos e as políticas do poder público sejam fundamentais para o setor.

Em 2004, lançaram, também de Jorge Furtado, *Meu tio matou um cara*. O filme fez 591.120<sup>34</sup> espectadores e foi distribuído pela *major* norte-americana Fox. No ano seguinte, foi a vez do filme de Carlos Gerbase, *Sal de Prata*, ser lançado

---

mídia (podendo incluir *merchandising* em novelas e/ou outros programas, entrevistas, matérias em telejornais, participações em programas de entrevistas, entre outras formas de mídia).

<sup>34</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 24 jul. 2010.

pela Columbia. Fez 17.289<sup>35</sup> espectadores. “A bilheteria de *Sal de Prata* foi muito ruim. Depois de 5 anos envolvido, receber isso é duro. Enquanto o cinema brasileiro não resolver estas questões estruturais, fica difícil” (GERBASE). Mesmo identificando que há significativas diferenças entre a indústria cultural e os outros setores industriais, principalmente em função do bem gerado, alguns pontos importantes se repetem. A análise da atividade cinematográfica nacional permite observar pontos fortes como:

“[...] auto-recuperação e reconhecimento externo de uma identidade cultural singular, cultura mestiça com maior capacidade de adaptação ao processo de mundialização, indústria televisiva potente e grande capacidade criadora. As oportunidades: crescimento do turismo cultural, perda da importância da localização na produção e na criação, convergência digital e custo tecnológico decrescente que reduz barreiras, criatividade (como elemento chave na cadeia de valor). (MACHADO, 2009, p. 151)

Luciana Tomasi é enfática: “Para fazer 20 mil no cinema tem que rebolar. Mas como é que tu vais trabalhar cinco anos num projeto e fazer 20 mil espectadores?” Isso foi o que motivou a realização do filme seguinte de Carlos Gerbase: *3 Efes*, lançado em 2007.

Como dizia meu primeiro professor, Nelson Nadotti, “cinema é um filme depois do outro. Cinema não é o filme que tu fez na vida. Pra tu fazer cinema é um filme depois do outro. Tu faz um, lança, bom, adeus filme. Agora é o próximo”. Se não tiver o próximo, pensando numa próxima história, num próximo roteiro, num próximo projeto, tu para de fazer cinema. (GERBASE)

Gerbase apostou na realização de *3 Efes* no que pode se chamar de “voo solo”, uma vez que a forma de realização desse filme pouco tem a ver com os feitos pela Casa de Cinema. Ele mesmo o produziu, em parceria com pequenas produtoras, sendo algumas criadas a partir de seus alunos do curso de cinema da PUCRS, o que não se vê nos filmes da Casa de Cinema, nos quais as produtoras são sempre Nora Goulart e Luciana Tomasi. *3 Efes* foge totalmente dos padrões da produtora também em outros fatores: foi realizado com baixo orçamento (100 mil reais, com distribuição e comercialização incluídas), equipamento digital simples (não HD), elenco totalmente local e direção de arte e de fotografia feitas por outros

<sup>35</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 24 jul. 2010.

profissionais (Paula Piussi e João Divino) que não Fiapo Barth e Jacob Solitrenick, que estão nas fichas técnicas de todos os filmes da Casa de Cinema há alguns anos.

O projeto é tão diferente de tudo feito pela produtora que sua distribuição acabou sendo uma experimentação e um marco para o cinema nacional. Foi lançado em todas as janelas de distribuição ao mesmo tempo, no dia 07 de dezembro de 2007. Foi lançado na TV (Canal Brasil<sup>36</sup> e TVCOM<sup>37</sup>), na Internet (portal Terra), em DVD nas locadoras e em várias salas de cinemas pelo Brasil por meio do sistema Rain (distribuição digital). Dessa forma, puderam, com um único investimento, atingir todos os públicos. Nos cinemas, a estratégia escolhida determinou que o filme permanecesse em cartaz por apenas sete dias. Depois, iria para outras cidades, assim não permitindo que começasse a acumular prejuízos, tornando sua distribuição mais viável. Os números da distribuição, divulgados pela Casa de Cinema em seu *site*<sup>38</sup>, demonstram que o filme foi assistido no final de semana de lançamento por mais de 55 mil pessoas, sendo 692 nas seis salas de cinema (duas em Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Salvador). Na sua transmissão na TV, foi visto por 40.000 espectadores, segundo o controle próprio da emissora TVCOM. Mais de 100 DVD foram comercializados, e 15 mil usuários tiveram acesso pelo portal Terra.

Para um filme brasileiro, de baixo orçamento, é um público bastante elevado se forem analisados os números disponíveis no *site*<sup>39</sup> da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), no qual se pode observar que filmes com um perfil de produção parecido com *3 Efes* que chegam a atingir esse público são raros. Só o que foi conseguido de público pela Internet no primeiro final de semana é mais do que muitos filmes conseguem atingir em toda a sua carreira nas salas de cinema.

---

<sup>36</sup> O Canal Brasil é um canal da TV por assinatura que tem por objetivo ser um espaço para o cinema nacional e “foi criado em setembro de 1998 e já exibiu mais de 2.500 curtas, médias e longas-metragens de ficção, documentários, além de mostras especiais dedicadas a cineastas de todos os tempos. Entre filmes inéditos, exclusivos e raridades da sétima arte, o cinema ocupa 70% da grade.” Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/institucional.php>>. Acesso em 02 ago. 2010.

<sup>37</sup> A TV COM é uma emissora de televisão que faz parte do grupo RBSTV e exibe uma programação exclusivamente local. Está voltada para o público de Porto Alegre e Florianópolis. Opera no canal 36 em sinal aberto (UHF), das 15h às 2h, somente no RS, e na TV a cabo, na NET, 24 horas por dia. Disponível em: <<http://www.rbs.com.br/midias/index.php?pagina=televisao>>. Acesso em 02 ago. 2010.

<sup>38</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br>>. Acesso em 10 out. 2009.

<sup>39</sup> Cf. *site*: Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 10 out. 2009.

O *3 Efes* é um atalho, algo completamente diferente, tanto que eu produzi. Tive que fazer assim, pois as limitações estão impressas no filme e a Casa de Cinema não pode fazer um filme assim. Não tem como. [...] Nós atingimos um tamanho de empresa, com funcionários da produtora e do Cine Santander, que geram uma despesa muito grande. A Casa de Cinema tem que estar realizando sempre. Nos últimos anos os lucros com televisão diminuíram muito. E hoje não tem como dar um passo para trás e enxugar a estrutura. (GERBASE)

Luciana Tomasi informa que essa estrutura contempla 18 funcionários e um custo aproximado de R\$ 25.000,00 a R\$ 30.000,00 por mês. Em função do patamar atingido pela produtora, é necessário realizar filmes com um orçamento em torno de R\$ 4.000.000,00, para “tentar deixar 10%, senão é muito complicado” (GERBASE).

[...] a atividade cinematográfica no Brasil necessita de políticas públicas coordenadas, para preservar o cinema nacional e promover sua circulação no mercado interno, e também além das fronteiras, favorecendo o princípio da diversidade cultural (e regional), valorizada também em muitos outros países. (MACHADO, 2009, p. 150)

Também em 2007, lançaram *Saneamento Básico*, de Jorge Furtado. Distribuído pela *major* Sony, atingiu um público de 190.656 espectadores. Em 2010, lançaram o primeiro longa-metragem dirigido por Ana Azevedo, *Antes que o mundo acabe*. Ainda não existem dados fechados do público, mas este filme trouxe mudanças em sua distribuição. O lançamento, pela primeira vez, não foi feito por uma *major*. A Columbia, segundo Gerbase, não quis fazer o trabalho de lançamento e distribuição, mas investiu no filme por intermédio do artigo 3º da Lei do Audiovisual. A empresa que realizou o lançamento foi a Imagem, uma distribuidora brasileira, menor que a Columbia. Os sócios são dois irmãos, um mora em São Paulo e o outro em Florianópolis. Distribui DVD para as *majors* e tem a intenção de se tornar também produtora. Produziu o filme *Jean Charles*, de Henrique Goldman, lançado em junho de 2009. Para *Antes que o mundo acabe*, a estratégia foi fazer um lançamento regionalizado (Rio Grande do Sul e Santa Catarina) para depois ir, aos poucos, subindo para outros estados. São 25 cópias em película e distribuição pelo sistema Rain nas capitais (TOMASI). Para Gerbase, essa nova parceria pode render ótimos resultados.

Atualmente, o cinema brasileiro vive, segundo Luciana Tomasi, a pior crise desde a era Collor. As dificuldades para captação estão enormes, e os concursos, editais, estão lotados. Para ela, o mercado inflacionou. Tem gente demais produzindo para um mercado tão restrito. Não há espaço para tanto projeto brasileiro. A Casa de Cinema, que, desde que começou a fazer longas-metragens, tem mantido uma média de quase um por ano, o que é raro no mercado nacional, sente este momento.

*Até Meu tio matou um cara, a média de orçamento era de R\$ 3.000.000,00, depois disso começou a diminuir... Sal de Prata, R\$ 2.000.000,00 e Antes que o mundo acabe, R\$ 1.500.000,00. Momento crítico grande. [...] Não dá pra falar em indústria, que eu estou vivendo de cinema, porque não estou. (TOMASI)*

A Casa de Cinema, que, historicamente, furou o bloqueio dos editais e começou a trazer recursos dessa forma, está perdendo um edital atrás do outro, mesmo sendo uma empresa com pontuação acima da média. A Casa de Cinema é respeitada como empresa produtora tanto nacional como internacionalmente. Seus sócios sempre tiveram muito cuidado com a qualidade dos projetos apresentados, trabalhando muito os roteiros. O que fortalece esse procedimento é a própria crítica interna, que é forte e ajuda a qualificar. Colocam os projetos em editais sempre. Para Nora Goulart, “passar o chapéu é mais difícil”. Normalmente, somam edital com participação da distribuidora por meio do artigo 3º da Lei do Audiovisual. Houve um período em que empresas como Copesul e Brasil Telecom investiram muito na Casa de Cinema, independente do projeto (GOULART).

*As empresas perceberam que o cinema era muito demorado, a distribuição complicada e viram que era muito mais fácil investir no teatro, que as leis são parecidas, e ficavam com seu nome na porta do teatro, com os artistas famosos ao lado durante um tempão, por valores menores. (GOULART)*

Para Gerbase, os editais são cada vez mais difíceis, mais distantes. Quando se tem a sorte de ganhá-los, o fato de a produtora não ganhar nada com isso torna ainda mais complicado.

Tanto que quando eu vou entrar num BO [concurso para filmes de baixo orçamento], depois de 30 anos de carreira, eu concorro com 800 pessoas, inclusive alunos e ex-alunos. E, num concurso maior, tá o Daniel Filho lá, o Guel Arraes lá. (GERBASE)

Neste momento difícil, algumas medidas estão sendo tomadas. Luciana Tomasi levou a Vortex, sua produtora, que inicialmente chamava-se In Vídeo, para dentro da Casa de Cinema, a fim de diminuir despesas, além de proporcionar mais equipamento e possibilidade de trabalhos institucionais. Anteriormente, tais trabalhos não eram realizados pela Casa de Cinema.

Quando a gente entra em concursos, pensam que a gente não precisa, porque a gente trabalha com a Globo. A imagem que se tem é que é uma empresa autosustentável, rica. Dizem que a gente ganha todos os concursos. Este ano entrei com 14 projetos. Ganhei um de curta-metragem. (TOMASI)

Atualmente, segundo Tomasi, é preciso fazer qualquer coisa para sustentar a estrutura. Para Gerbase, como a produtora não realiza trabalhos para o mercado publicitário, o que “nos resta é a televisão. É o que segura a produtora. Enquanto se produz para a TV, monta-se projetos para editais”.

Nós estamos alucinadamente tentando equacionar uma Casa de Cinema para estes novos tempos até que a conjuntura mude. Porque, infelizmente, depois de tanto tempo, a Casa de Cinema não tem capital suficiente para bancar um projeto, nós estamos sempre nos associando a uma outra empresa. (GERBASE)

Para Luciana Tomasi, o fato de terem optado por ficar em Porto Alegre, porque sempre quiseram ficar, é um fator complicador. Acredita que seria muito mais fácil comercialmente se estivessem no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Para ela, tudo é relacionamento: editais, patrocínios. “A distância tem seu peso” (TOMASI). Já Ana Azevedo acredita que a opção de permanecer em Porto Alegre é um dos legados do grupo.

Tira um pouco aquela coisa do mito de que cinema se faz no Rio [de Janeiro] ou em São Paulo. Não! Cinema se faz aqui. Esta talvez seja a

nossa maior contribuição. Mesmo que muita gente já fizesse cinema aqui e continua fazendo como o Textor e o próprio Otto. (AZEVEDO)

Entretanto, Tomasi vê o cinema como “muito cíclico, acredito que a situação deve melhorar”. Ela não tem o mesmo fascínio pela televisão que tem pelo cinema: “a TV serve para manter a Casa em momento tão difícil”.

TV para a Casa tem sido uma possibilidade muito importante. Foram quase seis anos fazendo o *Antes que o mundo acabe*. Para a TV, em 2009, fizemos 4 capítulos do *Decamerão* para a Globo, 4 capítulos do *Fantasia de uma dona de casa* e 8 capítulos de *Família Brasil* para a RBSTV e já começamos a pré-produção de uma série de 13 capítulos para o canal a cabo HBO. (AZEVEDO)

A participação da Casa de Cinema em projetos da RBSTV é bastante significativa. Luciana Tomasi fala em simpatia pela empresa, pois trabalhou muito tempo lá dentro. Os projetos pagam pouco, quase inviabiliza a produção, mas o grupo mantém a parceria porque gosta de produzir aqui e tem bastante liberdade na realização dos mesmos. Além de produzir episódios de programas como *As aventuras da Família Brasil* (2009), *Fantasia de uma dona de casa* (2009), *Contos de Inverno* (2001 e 2002), entre outros, ajudou a implantar o Concurso Histórias Curtas da RBSTV, que seleciona oito projetos para serem produzidos por produtoras independentes e exibidos pelos canais da Rede, hoje um dos mais importantes concursos de curta-metragem do estado, que se encontra em sua décima edição.

Na Rede Globo, segundo Tomasi, também executam as produções com certa liberdade e há um retorno financeiro bem melhor, que ajuda a produtora a se manter, além de obter visibilidade ainda maior.

Uma característica da Casa de Cinema, mesmo entrando nessa outra lógica de mercado, é a manutenção da proposta de uma “empresa coletiva que não pode abafar o individual” (AZEVEDO). Mesmo que todos não trabalhem em determinado projeto, todos discutem o projeto. Luciana Tomasi explica que hoje não tem mais aquele trabalho em equipe, no qual todos se envolvem com o filme do outro, é bem dividido, mas todos opinam, até mesmo em função da configuração das funções exercidas pelos sócios hoje: são três diretores/roteiristas, duas produtoras e um montador/roteirista. Em função disso, criaram uma reunião de pauta toda segunda-feira de manhã. É nessa reunião que definem os projetos que serão executados com

prioridade, bem como decisões que devem ser tomadas para o dia-a-dia da Casa de Cinema.

Trabalhamos durante muito tempo num esquema sem planejamento, sem nenhuma discussão, uma coisa que foi surgindo do cotidiano, do dia-a-dia, dos trabalhos e que eu acho que a gente tem que manter de alguma maneira. Talvez uma nova fase com um novo esquema. Não sei o que fazer. Hoje é “queremos fazer e temos que fazer”. O projeto que foi para a Casa de Cinema tem que, obrigatoriamente, deixar dinheiro na produtora, pelo menos, o suficiente. (GERBASE)

A definição dos projetos não segue uma diretriz de gêneros imposta enquanto empresa. “É o gosto de cada um. É autoral. O autor/diretor manda muito, tem muita autonomia” (TOMASI). A produtora dá como exemplo *Saneamento Básico, o filme*, que tanto ela quanto a distribuidora não consideravam um bom título em termos comerciais, mas Jorge Furtado insistiu, o nome permaneceu e dessa forma foi lançado. Para Tomasi, o inconveniente disso é a possível perda de lucro, quando não se utiliza uma visão mais voltada ao comercial.

A gente tenta fazer o projeto circular por todos, mesmo por aqueles que não estão diretamente envolvidos. Os membros da Casa opinam, trocam opiniões sobre os trabalhos uns dos outros. Todos estão por dentro de todos os projetos. (GERBASE)

Todos os sócios têm atividades paralelas à Casa de Cinema, ainda que no mesmo segmento. Luciana Tomasi, Nora Goulart, Jorge Furtado e Ana Azevedo desenvolvem outros projetos na área audiovisual, que podem incluir outros diretores, outros roteiristas e outros mercados, como o publicitário, por exemplo. Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase possuem uma vida acadêmica bastante ativa. Carlos Gerbase passou os primeiros seis meses de 2010 em Paris realizando seu pós-doutorado. O tema escolhido para sua pesquisa foi o estudo de três filmes de baixo custo: um de R\$ 250.000,00, *Subterrâneos*, de José Eduardo Belmonte, feito em Super 16mm e lançado em 35mm; e dois de R\$ 100.000,00, *3 Efes*, dele mesmo, e *Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro, filme que ainda não havia sido lançado. Sua proposta era comparar como foram filmados e como foram lançados, tentando observar as estratégias que foram utilizadas e traçar o que é um filme autoral de baixo orçamento no Brasil e o que seria na França.

Depois de mais de 20 anos de trabalho como um grupo, que construiu uma filmografia, um jeito de realizar, produziu-se também um padrão. Giba Assis Brasil acredita nisso: “Jorge diz que ‘estilo é preguiça’, mas mesmo que tente se reinventar, sempre vai ser a partir de ti mesmo. Vinte e dois anos as mesmas pessoas trabalhando juntas... talvez seja um padrão”.

Gerbase também concorda com a existência de um padrão:

De alguma maneira, a Casa de Cinema criou um conceito, externo à Casa de Cinema, que sabe fazer algumas coisas no terreno da produção, da direção, do roteiro, todos os terrenos. A Casa de Cinema demonstrou que tem um certo padrão de qualidade que tenta manter e que é aceito. Fruto de 22 anos trabalhando. (GERBASE)

Para Nora Goulart e Luciana Tomasi, a imagem forte que a Casa de Cinema conseguiu estabelecer, principalmente com o público, é de uma empresa que faz filmes bem feitos tecnicamente. Elas afirmam que já realizaram filmes ótimos, filmes bons, outros nem tão bons, outros mais fracos, mas todos com rigor técnico, e o público sabe disso. Uma das características destacadas por todos os sócios entrevistados é a busca pelo diálogo com o público.

Não temos, nem nunca tivemos, a pretensão de agradar a todos. Sempre fomos muito bem posicionados, questões políticas, só fizemos campanha para o PT [Partido dos Trabalhadores], na hora que a gente achava que devia fazer. A gente não faz coisas para os cineastas, a gente faz para o público. (GOULART)

Ana Azevedo completa: “Não é um trabalho de satisfação pessoal”. Essa divisão do que o público gosta ou do que o mercado quer é bastante complexa. A busca pelo diálogo com o público sempre foi enfatizada pelos membros da Casa de Cinema, e muitas das críticas recebidas foram motivadas pelo entendimento de que eles não atingem seu objetivo. O grupo parece lidar bem com as críticas, e alguns as consideram necessárias. “Tem gente que acha que nossos filmes são babacas, são isso, são aquilo, são bem comportados, sei lá o que. Várias críticas. Isso eu acho que é fundamental”. (AZEVEDO)

Em que pese a enorme ampliação da produção, o cinema gaúcho enfrenta atualmente a mesma dificuldade do cinema brasileiro em ocupar de maneira efetiva as telas das salas de exibição. O longa-metragem produzido no Rio Grande do Sul não tem presença destacada no circuito exibidor local e no circuito nacional não figura no *ranking* das maiores bilheteiras, o que nos parâmetros do mercado significa aproximar-se ou ultrapassar a marca de um milhão de espectadores. (REIS E SILVA, 2009, p. 185)

A Casa de Cinema opera desde 1987, ou seja, há 23 anos, com uma estrutura peculiar comandada por três casais. Todos, em suas entrevistas, tiveram dificuldade de racionalizar tal questão. Para Azevedo, é mais difícil manter a sociedade que o casamento. Ela não sabe exatamente no que o fato de os sócios serem casados faz a diferença na empresa, até porque esse fato “nunca foi uma premissa e sim uma coincidência” (AZEVEDO). Não obrigatoriamente formam duplas nas discussões. Nora Goulart também não consegue concluir em que esse fato diferencia o dia-a-dia da Casa de Cinema, mas acredita que em nada; para ela, são seis pessoas, e não três casais, e brinca: “a única influência do fato de serem três casais é que chegam juntos, no mesmo horário, nas reuniões de segunda-feira”. Giba Assis Brasil lembra que a situação de casais trabalhando juntos em produções é bastante comum no cinema brasileiro. Na Casa de Cinema, para ele, são três casamentos imbricados, que em alguns momentos têm crises, algumas parecendo que vai ser o fim, mas acredita que a característica de formarem um grupo pode ajudar, diluindo os problemas, fazendo com que diminuam de tamanho.

Esse tempo todo produzindo, com destaque, faz com que sejam referência para os interessados no mercado, tanto de fora do estado quanto de dentro. Para Assis Brasil, o que mantém o grupo até hoje são características em comum presentes o tempo todo, sendo a principal delas o humor. “Os trabalhos são autorais, mas nunca no sentido de que o autor não deve satisfação à ninguém, tem que estabelecer algum tipo de relação com o público” (ASSIS BRASIL). Para Ana Azevedo, existe uma grande cumplicidade e identidade entre eles, “se perde isso, perde o sentido, o foco”. Luciana Tomasi destaca o respeito e a transparência financeira como fatores importantes na manutenção do grupo.

Reis e Silva (2009) destaca que a produtora propôs um novo modelo para o mercado, que tem influenciado as novas empresas que surgem.

[...] produtoras que nascem voltadas para a produção de curtas, médias e longas, conteúdos para televisão e que não atuam no mercado publicitário. São produtoras que surgem da associação entre competências de seus sócios, em geral, diretores, roteiristas e produtores. Este novo desenho de produtora tem na Casa de Cinema de Porto Alegre um certo modelo de experiência que vem influenciando de maneiras diversas o surgimento de novas produtoras. (REIS E SILVA, 2009, p. 184)

A Casa de Cinema tem mantido uma produção constante e reconhecida pelo público e pelo mercado, incluindo o televisivo. A inserção da produtora e seus membros no mercado é forte e acaba criando um padrão aceito e reconhecido pelo público como superior. Há, ainda, uma conexão de seus produtos com a identidade do gaúcho urbano, o que torna o padrão da Casa de Cinema muito consistente perante o público. Esses padrões acabam por criar barreiras, conforme Brittos (2004), dificultando a entrada de outros realizadores nesse mercado. Para o autor, “resulta o padrão tecno-estético num reconhecimento, por parte do receptor, de determinados traços distintivos de qualidade superior”. A identidade contida em seus produtos, reconhecida pelo público, também pode produzir barreiras.

Para que a identidade funcione como barreira, tem que haver um reconhecimento de superioridade por parte do público, a ponto de preferir seus produtos e alçar a empresa à condição de líder. Envolve definições que partem de como a companhia se reconhece, faz-se reconhecer e é reconhecida. (BRITTOS, 2004, p. 29)

A ligação da produtora com a Rede Globo, para a qual produziu séries, episódios, além de diversos roteiros, conforme mencionado anteriormente, agrega à sua imagem atributos que fazem parte do padrão produzido pela Globo, o que a credencia como uma empresa séria, que faz produtos de qualidade. No Rio Grande do Sul, a Casa de Cinema, como já descrito, mantém estreita relação com a RBSTV, líder no estado, afiliada da Rede Globo, que tem desenvolvido, por meio de seu Núcleo de Especiais, diversos projetos com várias produtoras e profissionais do mercado gaúcho. Os primeiros projetos realizados com uma empresa produtora foram justamente com a Casa de Cinema, com a série *Contos de Inverno*, em 2001. Era uma série de curtas-metragens de ficção, realizada em parceria entre as duas empresas, na qual toda a produção era de responsabilidade da Casa de Cinema, enquanto a captação dos recursos e a exibição era proporcionada pela RBSTV e

TVCOM. O sucesso dessa forma de produção foi o modelo para o lançamento de um dos produtos de maior sucesso da emissora: o Prêmio Histórias Curtas.

Com estas informações, é possível afirmar que o padrão tecno-estético produzido pela Casa de Cinema tem sido mantido, inclusive, com o auxílio das grandes redes de comunicação, como a RBSTV. O Prêmio Histórias Curtas exige, de acordo com o contrato, que os oito selecionados participem de oficinas de roteiro ministradas por Carlos Gerbase e Jorge Furtado, ambos roteiristas e diretores da Casa de Cinema. Nessas oficinas, Carlos Gerbase e Jorge Furtado leem os roteiros e fazem considerações e sugestões a respeito de cada um. Carlos Gerbase, que é professor de roteiro, antes de divulgar sua análise, dá uma aula de roteiro com material didático. Seus questionamentos e observações estão baseados nesse material e em suas convicções como roteirista e diretor. Tais oficinas vêm ocorrendo desde 2006, o que reforça a ideia de que o padrão tecno-estético aceito e pretendido pela RBSTV é o da Casa de Cinema.

Quando se volta ao contexto, ao desenvolvimento de suas atividades e aos seus resultados como obras cinematográficas, ao padrão tecno-estético, às diretivas políticas e sociais, é possível perceber que não se trata apenas de um grupo de amigos, mas de um grupo com uma inegável importância social, política e econômica.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema brasileiro contemporâneo é fruto de uma trajetória percorrida pelo cinema nacional, iniciada no final do século XIX. Essa trajetória envolveu tentativas, principalmente por parte de seus realizadores, de implantar uma indústria que garantisse uma produção regular. Esse movimento envolveu formas de produção, quase em série, como foi na época da Chanchada, montagens de grandes estúdios aos moldes dos “hollywoodianos”, como ocorreu com a Vera Cruz, e criação de leis de proteção ao cinema nacional, como na década de 1970. Entretanto, até hoje, não se chegou a um modelo satisfatório, que cumprisse o objetivo de manter o setor em atividade constante. Certamente, dentre as dificuldades, muitas são geradas por questões políticas e econômicas.

O cinema brasileiro era viabilizado pela Embrafilme, empresa estatal que foi criada durante o regime militar para distribuição dos filmes brasileiros em solo estrangeiro e que depois passou a ser a empresa de fomento das produções nacionais, e pelo Conselho Nacional de Cinema (Concine), que tinha a função de regulamentar e fiscalizar a atividade do setor. Além disso, havia leis que propiciavam a reserva de mercado, estabelecendo, inclusive, a obrigatoriedade de exibição de curta-metragem nacional antes de filmes de longa-metragem estrangeiros, em cidades com mais de 100 mil habitantes (REIS E SILVA, 2009). No Rio Grande do Sul não foi diferente. Diversas fases marcaram o setor no Estado e construíram o que conhecemos hoje como cinema gaúcho. O atual cinema brasileiro feito no Rio Grande do Sul é um reflexo de um movimento que teve ativa participação dos sócios da Casa de Cinema de Porto Alegre. Começaram a fazer cinema muito jovens e já propondo coisas novas. Utilizaram uma bitola amadora, o Super-8, para realizar um cinema diferente daquele que era conhecido até então, identificado com o gaúcho do interior, do campo. Esses jovens demonstraram em seus filmes que há outra identidade possível para o gaúcho, que não inclui cavalos, bombacha, chimarrão ou campo. Falavam de jovens, como eles, suas inquietações, dúvidas, angústias e alegrias. Jovens que moravam na cidade, faziam faculdade, frequentavam bares, usavam drogas, enfim, partiam de si mesmos para contar histórias.

Escreveram a sua própria história com o seu dia-a-dia. Uniram-se, produziram muito, participaram e venceram festivais. Com a sua profissionalização, a necessidade fez com que se envolvessem em política, a fim de obter melhores condições de realização, e assim criaram a APTC/RS, uma das mais importantes entidades representativas do setor. Foram ativos na política cinematográfica por muito tempo. Participaram da criação de diversos concursos e editais de fomento à produção tanto no cinema quanto na televisão.

Como destaca Williams (1999), para analisar um grupo cultural é preciso contextualizá-lo. No caso dos sócios da Casa de Cinema de Porto Alegre, são todos de idades aproximadas, nascidos no fim da década de 1950, início de 1960, criados em meio a uma ditadura militar que ficou no poder por mais de vinte anos, de 1964 a 1985, de classe média e criados em Porto Alegre. No final da década de 1970, vivia-se a abertura política, a anistia, o que trouxe mudanças significativas para os cidadãos brasileiros. Todos cursaram faculdades que tinham alguma afinidade, ou seja, Jornalismo (Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado e Luciana Tomais), Artes Plásticas (Ana Azevedo) e Serviço Social (Nora Goulart). Quatro deles (Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado e Ana Azevedo) estudaram na UFRGS, que não foi um simples ponto de encontro, mas um ambiente que ajudou a forjar o espírito, a força das manifestações, a percepção de suas inquietações, além de criar o convívio entre alguns dos principais personagens dessa história. Dois estudaram na PUCRS (Carlos Gerbase e Nora Goulart), também um ambiente, comum às universidades do período, que gerava encontros, debates, discussões, ebulições. Afinal, tratava-se de um período de restrição à liberdade que chegava ao fim, o que mexia com os ânimos de todos.

Para a criação e manutenção do grupo, características individuais também são importantes. Ana Azevedo acredita e trabalha pelo coletivo. Precisou ser cobrada pelos colegas para realizar o seu primeiro longa-metragem como diretora, pois sempre se colocou no trabalho dos colegas. Carlos Gerbase é polivalente, desenvolve diversas atividades, de roteiros a contos, de música a vida acadêmica, o que lhe dá uma característica e uma segurança para experimentos. Gerbase tem a tendência de buscar coisas novas tanto na estrutura de algum roteiro, quanto na distribuição de um filme, como na defesa de uma tese. Giba Assis Brasil é um agregador. Todos conheceram primeiro Giba. Nora o conheceu quando ainda produzia teatro. Fez roteiro com Jorge e trabalhou com Ana, quando ainda

realizavam os programas da TVE. Conheceu Luciana Tomasi na faculdade de Jornalismo da UFRGS e ela emprestou o apartamento para a realização do ícone *Deu pra ti anos 70*, dirigido por ele e Nelson Nadotti. Daqueles que seriam seus sócios na Casa de Cinema, Carlos Gerbase foi com quem primeiro se relacionou, quando começou a frequentar o grupo Humberto Mauro. Jorge Furtado é o *pop-star*, aquele que é o nome conhecido na empresa, que se destaca tanto pela quantidade de filmes realizados quanto por seu fácil diálogo com o público. Acaba sendo referência entre os sócios para público e mercado. Luciana Tomasi necessita da multiplicidade, pois é, acima de tudo, uma realizadora. Realiza filmes, escreve livros, toca músicas, faz documentários, trabalha com outros diretores, administra a empresa, implanta nova rede de *software*. Nora Goulart esbanja vitalidade, vontade, crença. Realiza os trabalhos por acreditar no projeto da Casa de Cinema, por acreditar na qualidade do que produzem, por acreditar nos colegas, por acreditar nos produtos.

Quando perguntados sobre um modelo de gestão, todos os sócios disseram não haver, o que evidencia que o objetivo comum que os faz unirem suas forças não é uma empresa. Este é apenas um deles, e não o principal. É importante perceber tal diferença e entender que a empresa constitui uma série de atividades, bem como de agentes. Conforme Porter (1989), o sistema de valores é uma gama mais ampla de atividades, que inclui a cadeia de valores de uma empresa. Como há um grande sistema, os fornecedores também possuem cadeias de valores, que criam e oferecem insumos que serão adquiridos e utilizados pela empresa e, com isso, podem influenciar o desempenho desta empresa de diversas formas. Existe ainda um caminho a ser percorrido pelo produto até o consumidor, que são as cadeias de valores dos canais, que executam outras atividades, influenciam e afetam comprador e empresa. O produto oferecido pode passar a fazer parte da cadeia de valores do comprador. O diferencial está em como a empresa e o produto farão parte na cadeia de valores do comprador. “A obtenção e a sustentação de uma vantagem competitiva dependem da compreensão não só da cadeia de valores de uma empresa mas também do modo como a empresa se enquadra no sistema de valores geral.” (PORTER, 1989, p. 31-32)

Todo o entorno da empresa, tudo o que cerca a atividade, das políticas do setor às políticas de importação, legislação, custos de matéria-prima, entre outras,

vai afetar o desenvolvimento e a continuidade de modelos de gestão, sendo estes planejados ou não.

A empresa necessita determinar a sua cadeia de valores e a forma como executa as suas atividades. Para tanto, torna-se necessário o conhecimento de sua história, estratégia, método de implementação de sua estratégia, e de como se desenvolvem economicamente as atividades (PORTER, 1989).

No cinema não é diferente. É uma atividade que cria empregos, movimenta recursos, pode dar lucro, desenvolve a economia, gera produto para o consumidor. Entretanto, é uma atividade que não tem um tratamento por parte de governo, legisladores, empresários e formadores de opinião a fim de criarem e manterem um mercado que sustente as empresas envolvidas. Essas empresas necessitam ter uma atividade mais estável para que possam se desenvolver, inclusive, com estratégias de gestão, a fim de se manterem competitivas em um mercado que tem nos filmes estrangeiros seu mais forte concorrente. Há uma enorme incoerência no setor. O Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), por exemplo, em seus editais de fomento à produção e finalização de filmes de longa-metragem, exige das empresas produtoras concorrentes um plano de negócios que envolve estratégia de mercado para a empresa, investimento no Equity<sup>40</sup> e P&A<sup>41</sup> do projeto, entre outros itens que, de acordo com a realidade do setor, é algo praticamente impossível de se fazer de forma correta, pois não há estabilidade, não há legislação adequada nem mesmo garantia de distribuição que permitam um plano de negócios bem estruturado e realista.

Com todas essas questões relacionadas ao mercado, a Casa de Cinema de Porto Alegre ainda se mantém por todo esse tempo. E isto ocorre pelo grupo, porque o objetivo comum está muito claro: fazer cinema em Porto Alegre. Para realizar esse objetivo, foi fundamental o envolvimento com a política, a fim de criar melhores condições para continuar fazendo cinema em Porto Alegre. Para isso, em tempos difíceis como a Era Collor, voltaram-se para dois mercados que os mantinham na trilha do objetivo comum: a televisão e as campanhas políticas. Tão logo o mercado apresentou melhoras, atingiram outro patamar: os longas-metragens. Mas continuavam com a certeza de que o objetivo comum era possível e demonstraram isso para todo o Brasil.

---

<sup>40</sup> Conjunto de direitos patrimoniais referentes a um filme.

<sup>41</sup> Investimento previsto na divulgação de um filme quando de seu lançamento ou veiculação.

Para seus alunos também. Fazer cinema em Porto Alegre passou a fazer parte do mundo acadêmico, do qual tanto Giba Assis Brasil quanto Carlos Gerbase fazem parte. Os cursos da Unisinos e da PUCRS foram criados com efetiva participação dos dois sócios. O envolvimento com a televisão é maior do que simplesmente realizar: também reafirma que é possível produzir em Porto Alegre. A Casa de Cinema se fortalece com esta ideia e trabalha em cima dela, conseguindo, além de realizar, criar um padrão tecno-estético e de produção totalmente legitimado pelas grandes redes de televisão do Estado do Rio Grande do Sul (RBSTV), bem como do Brasil (Rede Globo), que faz com que tenham uma imagem diante do público, principalmente a de empresa que faz produtos de qualidade superior.

Na primeira fase da Casa de Cinema, quando o grupo contava com 13 pessoas, também havia o objetivo comum de fazer cinema em Porto Alegre, de forma cooperativada. Entretanto, quando alguns membros do grupo passaram a ter outros objetivos como fazer publicidade, morar em São Paulo, etc, que eram conflitantes com o comum, a proposta foi gradativamente se desmantelando, até a proposta de encerramento das atividades.

A nova fase, proposta pelos sócios atuais, mantém o mesmo objetivo de fazer cinema em Porto Alegre. Entretanto, a partir do momento em que uma nova e forte crise se apresenta, tal objetivo, para alguns, pode parecer distante. É o que ocorre neste momento com Carlos Gerbase e Luciana Tomasi, que veem a necessidade de fazer mudanças, não sabem exatamente onde, se na forma como a Casa de Cinema está estruturada ou como está sendo administrada. Ambos decidiram passar seis meses em Paris, para a realização do pós-doutorado de Gerbase e, também, segundo suas entrevistas, para dar tempo ao mercado, a fim de que esse panorama mude e eles possam voltar a acreditar no objetivo que os uniu: fazer cinema em Porto Alegre.

Outra observação a ser feita é relativa às características do período em que viveram sua adolescência e início de sua vida profissional: a Ditadura Militar e o seu fim. A convivência em comunidades, muito comum no período, trouxe a facilidade do pensamento cooperativado e esse tipo de proposta para o trabalho. Além disso, viveram um período de lutas por ideologia, o que não observamos nos dias atuais, nos quais o individualismo é predominante, há poucas lideranças e esperanças. Muitos acreditavam que as pessoas eram movidas por ideias maiores, por projetos

mais coletivos, mais românticos, que defendiam a liberdade de criação, a emoção e os ideais de liberdade que impregnavam o pensamento daqueles que eram capazes de colocar suas vidas a serviço do que acreditavam ser o melhor para o País.

Os membros da Casa de Cinema vivenciaram esse período, principalmente o que compreende a fase mais dura do governo militar, e aprenderam que havia lados opostos e que deveriam optar por um deles. Esse tipo de pensamento levou a Casa de Cinema a efetuar escolhas ideológicas que certamente trouxeram prejuízo econômico, mas mantiveram o que acreditavam ser coerente. Entre a opção ideológica e o dinheiro, ficaram com a opção ideológica.

O mercado vive em plena mudança tanto tecnológica quanto de lógicas de consumo, alterando o lugar dos filmes, não mais sendo a sala de cinema o objetivo máximo do processo produtivo. A Casa de Cinema mostra-se atenta a isso, propondo e experimentando novas formas de distribuição e fortalecendo os laços com a televisão, que cada vez mais se mostra importante para o audiovisual brasileiro como alternativa para a realização, para a divulgação de seus filmes, para a consolidação da imagem do trabalho desenvolvido pela produtora junto ao grande público, bem como uma parceira fundamental em toda a cadeia produtiva desenvolvida pela empresa.

Se o governo, as entidades representativas, os profissionais, as empresas e o público não têm no cinema brasileiro um projeto nacional que beneficie toda a atividade cinematográfica, a Casa de Cinema, enquanto tiver um objetivo que mantenha a união do grupo, continuará realizando seus trabalhos com as características que consideram essenciais: qualidade técnica e diálogo com o público.

Esta dissertação – com todas as suas dificuldades e limitações –, organizando e analisando depoimentos dos que construíram a Casa de Cinema e nela realizaram sua ação, levanta questões e anuncia caminhos de novas investigações. Consolidando, embasada em sistemática investigação, a percepção de um papel exemplar no entendimento das possibilidades de desenvolvimento da criação cinematográfica fora do denominado eixo Rio-São Paulo, constitui-se em um convite de aprofundamento para a pesquisa comprometida com a solução dos problemas na produção de filmes, no quadro do que anteriormente denominamos um projeto nacional.

A Casa de Cinema completa 23 anos em 2010, conseguindo, pelo menos por enquanto, atingir seu objetivo maior e comum que é o de fazer cinema em Porto Alegre com os olhos voltados para o mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCINE. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em 22 jul. 2010.

ASSIS BRASIL, Giba. Entrevista concedida pelo cineasta, professor e sócio-fundador da Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre, 16 dez. 2009.

AZEVEDO, Ana Luiza. Entrevista concedida pela cineasta e sócia-fundadora da Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre, 10 dez. 2009.

BECKER, Tuio. **Cinema gaúcho**: uma breve história. Porto Alegre: Movimento, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

BRITTOS, Valério. Televisão e barreiras: as dimensões estética e regulamentar. In: JAMBEIRO, Othon; BOLAÑO, César; BRITTOS, Valério (Org.). **Comunicação, informação e cultura**: dinâmicas globais e estruturas de poder. Salvador: Edufba, 2004.

CALLEGARO, João. **Manifesto do cinema cafajeste**. Disponível em: <<http://www.olhoslivres.com/jornal0.htm>>. Acesso em 30 nov. 2008.

CANAL Brasil. Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/institucional.php>>. Acesso em 02 de agosto de 2010.

CASA de Cinema de Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br>>. Acesso em 26 jul. 2010.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como chanchada**: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

FILME b. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br>>. Acesso em 26 jul. 2010.

GALINDO CACERES, Jesús. Oralidad y cultura: La comunicación y la historia como cosmovisiones y prácticas divergentes. Tradução nossa. **Revista Latina de Comunicación Social**, La Laguna (Tenerife), n. 43, p. 1-15, jul./set. 2001. Disponível em: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina42jun/45galindo.htm>>. Acesso em 16 jun. 2010.

GERBASE, Carlos. Entrevista concedida pelo cineasta, professor, produtor e sócio-fundador da Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre, 08 dez. 2009.

GOULART, Nora. Entrevista concedida pela produtora e sócia da Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre, 27 nov. 2009.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (Org.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAMBEIRO, Othon; BOLAÑO, César; BRITTOS, Valério (Org.). **Comunicação, informação e cultura**: dinâmicas globais e estruturas de poder. Salvador: Edufba, 2004.

MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

MACHADO, Mariângela Ribeiro. **A Casa de Cinema de Porto Alegre**. 1997. Monografia (Graduação em Jornalismo). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1997.

\_\_\_\_\_. **O cinema industrial no Rio Grande do Sul**: filmes de longa-metragem entre 1997-2007. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2009.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo>>. Acesso em 22 jul. 2010.

MINISTÉRIO da Cultura. Filmes de Baixo Orçamento. SAV/MinC divulga a primeira etapa da seleção do edital de longa-metragem. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/06/03/filmes-de-baixo-orcamento/>>. Acesso em 02 ago. 2010.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PORTER, Michael E. **Vantagem competitiva**: criando e sustentando um desempenho superior. Tradução de Elisabeth Maria de Pinho Braga. Revisão técnica de Jorge A. Garcia Gomes. Rio de Janeiro: Elsevier, 1989. 31ª Reimpressão.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

\_\_\_\_\_ (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RBSTV. Disponível em: <<http://www.rbs.com.br/midias/index.php?pagina=televisao>>. Acesso em 02 ago. 2010.

REIS E SILVA, João Guilherme Barone. Cinema gaúcho: uma panorâmica institucional. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (Org.). **Cinema gaúcho**: diversidades e inovações. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROCHA, Gláuber. **Uma estética da fome**. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm>>. Acesso em 30 nov. 2008.

SELIGMAN, Flávia. **Verdes Anos do Cinema Gaúcho**: o ciclo Super-8 em Porto Alegre. 1990. Dissertação (Mestrado em Artes/Cinema). Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

\_\_\_\_\_. **O Brasil é feito pornôns**. O ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Tese (Doutorado em Artes/Cinema). Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

TOMASI, Luciana. Entrevista concedida pela produtora e sócia-fundadora da Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre, 02 dez. 2009.

WIKIPEDIA. Disponível em: <[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)>. Acesso em 26 jul. 2010.

WILLIAMS, Raymond. The Bloomsbury fraction. **Plural**, São Paulo, n. 6, p. 139-168, 1º sem. 1999.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

## APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO

- 1) Onde e quando nasceste?
- 2) Estudou em que escola?
- 3) Qual sua característica? Particular? Estadual?...
- 4) O que ou de quem lembras da escola?
- 5) Ainda mantém contato com alguém daquele período?
- 6) Em caso afirmativo, o que fazem como profissão?
- 7) Tem irmãos? O que fazem?
- 8) Como era a relação de vocês?
- 9) Quais os tipos de brincadeiras?
- 10) E a relação com os pais? O que faziam?
- 11) Como foi a adolescência?
- 12) Fez alguma faculdade?
- 13) Por que achas que escolheu o curso?
- 14) E o cinema? Qual foi o primeiro filme que viste?
- 15) Gostavas de ir?
- 16) Com quem ia?
- 17) Que tipo de filmes gostava de ver?
- 18) Quem era a tua turma?
- 19) Como foi o início profissional?
- 20) Como conheceu os integrantes da Casa de Cinema?
- 21) Como a Casa de Cinema começou?
- 22) Quem decidiu mudar?
- 23) Quem saiu primeiro e por que?
- 24) Qual o formato de gestão da Casa de Cinema?
- 25) O que foi fundamental na trajetória da Casa de Cinema?
- 26) Como se manter longe do mercado publicitário e ainda se manter forte no mercado cinematográfico?
- 27) No período da crise provocada pelo Governo Collor, como a Casa de Cinema se manteve?
- 28) Como seus filmes são financiados?
- 29) Qual a importância da parceria com a televisão?
- 30) Com a RBSTV?

- 31) Com a Globo?
- 32) Como é a relação da Casa de Cinema com outras produtoras?
- 33) Qual a posição da Casa de Cinema no mercado das produtoras?
- 34) Existe uma estratégia de administração? Ou seja, os projetos a serem realizados estão dentro de uma proposta pré-estabelecida?
- 35) Como são escolhidos os projetos a serem realizados?
- 36) Como se dá a participação dos sócios em cada projeto?
- 37) Como manter uma sociedade com uma estrutura tão peculiar: 3 casais?
- 38) A Casa de Cinema é importante para o mercado gaúcho e nacional?
- 39) Em que? Estética, gestão?
- 40) Existe um padrão Casa de Cinema?
- 41) Se existe, em que area se dá este padrão? Em estética? Em produção?
- 42) Existe uma posição política da Casa de Cinema?
- 43) Qual a importância da inserção política de alguns sócios da Casa de Cinema?
- 44) Qual a importância das campanhas políticas para a Casa de Cinema?
- 45) Existe uma estratégia de participação política?
- 46) Quais movimentos políticos mais importantes realizados pela Casa de Cinema e seus sócios?
- 47) Como a Casa de Cinema se envolve na formação de novos profissionais?
- 48) Qual a importância da Casa de Cinema na criação dos cursos de cinema?

## APÊNDICE B – ENTREVISTAS NA ÍNTEGRA

## ANEXO A – FOLDER DE INAUGURAÇÃO DA CASA DE CINEMA

QuickTime™ and a decompressor are needed to see this picture.

## ANEXO B – FILMOGRAFIA

### CURTAS-METRAGENS<sup>42</sup>

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Carlos Gerbase

**Título:** *Ilha das Flores* (35 mm, 12 min, cor, 1989)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Monica Schmiedt, Giba Assis Brasil e Nora Goulart

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Roberto Henkin e Sérgio Amon

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Geraldo Flach

**Direção de Produção:** Nora Goulart

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Ana Luiza Azevedo

**Informações técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

**Elenco Principal:** Paulo José (Narração)

Ciça Reckziegel (Dona Anete)

**Sinopse:** Um tomate é plantado, colhido, transportado e vendido num supermercado, mas apodrece e acaba no lixo. Acaba? Não. ILHA DAS FLORES segue-o até seu verdadeiro final, entre animais, lixo, mulheres e crianças. E então fica clara a diferença que existe entre tomates, porcos e seres humanos.

#### Prêmios:

- 17º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1989: Melhor filme de curta metragem (júri oficial, júri popular e prêmio da crítica), Melhor roteiro, Melhor montagem e mais 4 prêmios regionais (Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Montagem).
- 40º International Filmfestival, Berlim, Alemanha, 1990: Urso de Prata para curta metragem.
- Prêmio Air France, Rio de Janeiro, 1990: Melhor curta metragem brasileiro.
- Prêmio Margarida de Prata (CNBB), Brasília, 1990: Melhor curta-metragem.
- 3º Festival Internacional do Curta-metragem, Clermont-Ferrand, França, 1991: Prêmio Especial do Júri, Melhor Filme (Júri Popular).
- American Film and Video Festival, New York, 1991: Blue Ribbon Award.
- 7º No-budget Kurzfilmfestival, Hamburgo, Alemanha, 1991: Melhor Filme.

---

<sup>42</sup> Fonte: Casa de Cinema de Porto Alegre. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br>>. Acesso em 26 jul. 2010.

- Festival International du Film de Region, Saint Paul, França, 1993: Melhor Filme.
- Exibido na mostra "Os 10 Melhores curtas brasileiros da década de 80", no Cineclube Estação Botafogo, Rio de Janeiro, 1990.

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Sérgio Amon: Tatiana Toffoli

**Título:** *O Amor nos Anos 90* (35 mm, 12 min, cor, 1989)

**Direção:** alunos do 1º curso Introdução ao Fazer Cinema

**Roteiro:** alunos do 1º curso Introdução ao Fazer Cinema

**Informações técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

**Elenco Principal:** Marco Antônio Sorio (caçador de cupidos)

Marcos Carbonell (caçador de cupidos)

Breno Ketzer (homem na galeria de arte)

Daniela Carmona (mulher na galeira de arte)

Guto Pereira (casal da vacina)

Marília Mosmann (casal da vacina)

Tatiana Toffoli (mulher na frente da TV)

Werner Schünemann (personagem da TV)

**Sinopse:** Cinco interpretações do amor e seu futuro próximo, em episódios curtíssimos. (1) Os cupidos estão fora da lei, e quem possuir um deles pode ser incriminado. (2) Duas pessoas se encontram e se desejam numa galeria de arte. (3) Um casal entra em crise no dia em que é descoberta a vacina contra a AIDS. (4) O último vôo está partindo, como em Casablanca. Mas desta vez só há passagem para um. (5) Um homem e uma mulher separados por uma antena, um desejo e um crime que vai ser cometido.

**Prêmios:**

- 22º Festival do Cinema Brasileiro, Brasília, 1989: Prêmio Especial do Júri.
- Troféu Scalp 1990: Destaque do ano em cinema (para os cursos Introdução ao Fazer Cinema)

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Roberto Henkin: Oscar Simch

**Título:** *A coisa mais importante da vida* (35 mm, 12 min, cor, 1990)

**Direção:** alunos do 2º curso Introdução ao Fazer Cinema

**Roteiro:** alunos do 2º curso Introdução ao Fazer Cinema

**Informações técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

**Elenco Principal:** José Baldissera (Dr.Carlos, A)

Marley Danckwardt (Isadora, B)

Cláudio Heemann (Gonzaga, C)

Haydée Porto (filha de Gonzaga, D)

Oscar Simch (inspetor Antunes, E)

**Sinopse:** A descobre que B o está traindo, então contrata C para matar B por dinheiro. D tenta dissuadir C de cumprir o contrato, e busca o auxílio de E. Mas cada pessoa tem uma diferente visão do que seja a coisa mais importante da vida. Assim, E se recusa a ajudar D a impedir C de matar B em troca do dinheiro de A.

Prêmios:

- 18º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1990: Melhor Roteiro de Curta Gaúcho.
- 13ª Jornada de Cinema e Video do Maranhão, São Luis, 1990: Troféu São Luis (destaque do júri oficial), Troféu Macunaíma (Melhor filme segundo o Conselho Nacional de Cineclubes), Melhor Argumento.
- Troféu Scalp 1990: Destaque do ano em cinema (para os cursos Introdução ao Fazer Cinema)
- Prêmio Quero-quero, SATED, 1990: Melhor filme gaúcho do ano.

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Christian Lesage

**Título:** *Memória* (35 mm, 14 min, cor, 1990)

**Direção:** Roberto Henkin

**Produção Executiva:** Luciana Tomasi

Roteiro: Roberto Henkin e Jorge Furtado  
 Direção de Fotografia: Christian Lesage  
 Direção de Arte: Fiapo Barth  
 Música: Leo Henkin  
 Direção de Produção: Nora Goulart  
 Montagem: Giba Assis Brasil  
 Assistente de Direção: Ana Luiza Azevedo  
**Informações Técnicas:** janela 1.33, som óptico mono  
**Elenco Principal:** oão Batista Diemer (Narração masculina)  
 Maria Verbena de Souza (depoimento)

**Sinopse:** No Brasil, as cópias de filmes podem ser exibidas por 5 anos, depois são destruídas. Uma fábrica em São Paulo utiliza cópias de filmes como matéria prima para confecção de vassouras. Após 25 anos afastado da vida pública, Jânio Quadros volta a se eleger prefeito de São Paulo. 1989 é um ano decisivo para o Brasil: a primeira eleição presidencial direta em três décadas. Alguns candidatos são nossos velhos conhecidos. Mas ninguém lembra mais o que aconteceu da última vez.

**Prêmios:**

- 2º Prêmio Iecine (Governo do Estado/RS), 1989: Apoio à Produção.
- 18º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1990: Melhor Roteiro de Curta.
- 23º Festival do Cinema Brasileiro, Brasília, 1990: Melhor Curta-metragem (Júri Oficial e Júri Popular), Melhor Montagem.
- 13ª Jornada de Cinema e Video do Maranhão, São Luis, 1990: Destaque do Júri (bloco dos 4 melhores filmes), Melhor Roteiro, Melhor Montagem, Menção Honrosa do Júri do CNC, Menção Honrosa do Júri do OCIC.
- 19º Festival Ibero-americano de Huesca, Espanha, 1991: Melhor Curta-metragem, Melhor filme de 1991 segundo a Federação Aragonesa de Cineclubes.

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Alex Sernambi: Ana Moura

**Título:** *O Corpo de Flávia* (35 mm, 15 min, cor, 1990)  
**Direção:** Carlos Gerbase  
**Produção Executiva:** Luciana Tomasi  
**Roteiro:** Carlos Gerbase  
**Direção de Fotografia:** Roberto Henkin  
**Direção de Arte:** Rogério Nazari  
**Música:** Os Replicantes e Ricardo Cordeiro  
**Direção de Produção:** Betty Perrenoud  
**Montagem:** Giba Assis Brasil  
**Assistente de Direção:** Ana Luiza Azevedo

**Informações Técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

**Elenco Principal:** Ana Moura (Flávia)

João Batista Diemer (Heitor)

Daniela Schmitz (Bárbara)

Nelson Ebelt (César)

**Sinopse:** Uma menina de quinze anos é espancada pelo pai e busca abrigo na casa de uma amiga. Entre lágrimas e soluços, observa o pai da sua amiga. Ele sente pena de uma criança, mas ela é uma mulher. Nesta noite, eles terão que descobrir a diferença entre paixão e compaixão.

**Prêmios:**

- 2º Prêmio Iecine (Governo do Estado/RS), 1989: Apoio à Produção.
- 18º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1990: Melhor Fotografia de Curta Gaúcho.
- 13ª Jornada de Cinema e Video do Maranhão, São Luis, 1990: Destaque do Júri Popular (bloco dos 4 melhores filmes) e Atriz Revelação (Ana Moura)

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Carlos Gerbase: Noeli  
Cavalheiro

Título: *Esta não é a sua vida* (35 mm, 16 min, cor, 1991)

Direção: Jorge Furtado

Produção Executiva: Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo

Roteiro: Jorge Furtado

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Leo Henkin

Direção de Produção: Dainara Soares

Montagem: Giba Assis Brasil

Assistente de Direção: Ana Luiza Azevedo

**Informações Técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

**Elenco Principal:** Noeli Cavalheiro (depoimento)

José Mayer (narração)

**Sinopse:** Documentário sobre a vida de Noeli Joner Cavalheiro. Noeli mora num subúrbio de Porto Alegre, é dona de casa e tem dois filhos. Nasceu numa cidade do interior, foi pra capital, trabalhou numa padaria, casou. É uma pessoa comum. Mas não existem pessoas comuns.

**Prêmios:**

- 19º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1991: Melhor Filme (Prêmio da Crítica), Melhor Direção, Melhor Música. Melhor Curta Gaúcho, Melhor Direção de Curta Gaúcho, Melhor Montagem de Curta Gaúcho, Melhor Fotografia de Curta Gaúcho.
- 4º Festival Internacional do Curta-metragem, Clermont-Ferrand, França, 1992: Melhor Filme.
- 1º Festival de Cinema da América Latina e do Caribe, Caracas, Venezuela, 1993: Melhor Curta-metragem.
- 28º Festival de Cine de Huesca, Espanha, 2000: Menção Especial do Júri.
- Integrante da Mostra "Os 30 Clássicos do Curta Brasileiro na Década de 90", a partir de seleção feita por personalidades do cinema do país.

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Alex Sernambi

Título: *Veja Bem* (16 mm, 9 min, cor, 1994)

Direção: Jorge Furtado

Produção Executiva: Nora Goulart

Roteiro: Jorge Furtado

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Leo Henkin

Direção de Produção: Moa Bastow

Montagem: Giba Assis Brasil

Assistente de Direção: Dainara Toffoli

**Informações Técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

**Elenco Principal:** Carlos Cunha (locução do lado de dentro)

Lisa Becker e Roberto Birindelli (locução do lado de fora)

**Sinopse:** *Veja Bem* é um filme e é também um objeto, um Zootrópio, espécie de precursor do cinema. Na primeira parte do filme (e do lado de dentro do objeto), o foco de atenção é o homem-músculo, as imagens se repetem até a exaustão, e o texto é de João Cabral. Na segunda parte do filme (e do lado de fora do objeto), o foco de atenção é o maravilhoso e ridículo caleidoscópio de ofertas da cidade, as imagens são pura diversidade, e o texto é de Drummond.

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Alex Sernambi: Pedro Cardoso

Título: *A Matadeira* (16 mm, 16 min, cor, 1994)

Direção: Jorge Furtado

Produção Executiva: Nora Goulart

Roteiro: Jorge Furtado

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth e Gaspar Martins

Música: Leo Henkin

Direção de Produção: Sandro Dreyer

Montagem: Giba Assis Brasil

Assistente de Direção: Dainara Toffoli

**Informações Técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

**Elenco Principal:** Pedro Cardoso (Professor, Prudente de Moraes,/Sertanejo, Antônio Conselheiro, Pastor)

Carlos Cunha Filho (Locução masculina)

Lisa Becker (Locução feminina)

**Sinopse:** Canudos foi uma pequena aldeia no nordeste do Brasil, fundada pelo líder messiânico Antônio Conselheiro e massacrada por um poderoso exército até a morte do último de seus 30 mil habitantes, em 5 de outubro de 1897. O filme conta o massacre de Canudos a partir de um canhão inglês, apelidado pelos sertanejos de "A MATADEIRA", que foi transportado por vinte juntas de boi através do sertão para disparar um único tiro.

Prêmios:

- 2º Festival de Gramado, Cinema Latino, 1994: Prêmio Especial à Direção de Arte, Melhor Direção de Curta Gaúcho, Melhor Fotografia de Curta Gaúcho.
- 11º Rio-Cine Festival, Rio de Janeiro, 1994: Melhor Ator (Pedro Cardoso), Prêmio Contribuição à Linguagem Cinematográfica.

QuickTime™ and a decompressor are needed to see this picture.

Foto por Alex Sernambi: Luciene Adami

Título: *Deus Ex-Machina* (35 mm, 25 min, cor, 1995)

Direção: Carlos Gerbase

Produção Executiva: Luciana Tomasi e Nora Goulart

Roteiro: Carlos Gerbase

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Ricardo Severo

Direção de Produção: Daniela Dall'Agnol  
 Montagem: Giba Assis Brasil  
 Assistente de Direção: Gustavo Fernández  
**Informações Técnicas:** janela 1.85, som óptico mono  
 Elenco Principal: Luciene Adami (Dolores)  
 Leverdógil de Freitas (Otávio)  
 Werner Schünemann (Inácio)  
 Daniela Schmitz (Alice)

**Sinopse:** Dolores, mulher bonita, rica e parálitica, contrata o detetive Otávio para seguir seu marido Inácio e descobrir qual é a sua verdadeira relação com uma jovem chamada Alice. Uma história de mentiras, de pistas falsas e de motivações obscuras, em que quatro personagens de moral duvidosa tentam parecer honestos uns para os outros.

Prêmios:

- 23º Festival de Gramado/Cinema Latino, 1995: Melhor Filme (Júri Oficial e Prêmio da Crítica), Melhor Diretor, Melhor Roteiro, Melhor Montagem, Melhor Música, Melhor Ator (Leverdógil de Freitas); e mais 4 prêmios regionais (Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Montagem e Melhor Fotografia).
- 28º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, 1995: Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Roteiro, Melhor Montagem, Melhor Contribuição à Linguagem do Curta
- 8º Festival Internacional do Curta-metragem, Clermont-Ferrand (França), 1996: Menção Especial do Júri
- 19º Guarnicê de Cinema e Vídeo, São Luis, 1996: Destaque do Júri Oficial, Destaque do Júri Popular, Melhor Montagem.
- 13º Rio-Cine Festival, Rio de Janeiro, 1996: Melhor Roteiro, Melhor Ator (Leverdógil de Freitas).
- Integrante da Mostra "Os 30 Clássicos do Curta Brasileiro na Década de 90", a partir de seleção feita por personalidades do cinema do país.

Foto por Alex Sernambi: Pedro Cardoso,

QuickTime™ and a  
 decompressor  
 are needed to see this picture.

Debora Bloch

Título: *A Felicidade é... Estrada* (35 mm, 17 min, cor, 1995)  
 (episódio do longa-metragem FELICIDADE É...)  
 Direção: Jorge Furtado  
 Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi  
 Roteiro: Jorge Furtado  
 Direção de Fotografia: Alex Sernambi  
 Direção de Arte: Fiapo Barth  
 Música: Leo Henkin

Direção de Produção: Leandro Klee

Montagem: Giba Assis Brasil

**Informações Técnicas:** janela 1.66, som óptico mono

Elenco Principal: Pedro Cardoso (Luis)

Débora Bloch (Maria)

Lila Vieira (Sandra)

Fabiano Post (Eduardo)

Zé Adão Barbosa (Mutuca)

Zé Victor Castiel (Gaúcho)

**Sinopse:** Dois casais amigos, vivendo um raro momento de felicidade, tomam a estrada em direção à serra para passar o que promete ser o feriadão ideal. Um caminhoneiro, vivendo seu inferno astral, tem que entregar uma encomenda numa cidade distante, com seu caminhão velho e sem freios, e voltar correndo para um insuportável compromisso doméstico. Num breve futuro, estes dois caminhos vão terminar se cruzando. Mas quem acredita em Destino?

**Prêmios:** (recebidos pelo longa-metragem FELICIDADE É...)

- 23º Festival de Gramado, Cinema Latino, 1995: Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Filme Brasileiro

- 3º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, 1995: Melhor Filme (Júri Popular)

- 28º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, 1995: Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Atriz (Denise Fraga, no episódio SONHO)

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Alex Sernambi: Ari França

Título: *Um Homem Sério* (35 mm, 18 min, cor, 1996)

Direção: Dainara Toffoli e Diego de Godoy

Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi

Roteiro: José Roberto Torero, Gustavo Cascon e Dainara Toffoli

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Denise Zelmanovitz e Ênio Ortiz

Música: Kito Siqueira

Direção de Produção: Marco Baioto

Montagem: Paulo Sacramento

Assistente de Direção: Ana Luiza Azevedo e Márcia Baldissera

**Informações Técnicas:** janela 1.85, som óptico mono

Elenco Principal: Ari França (Hilário Pestana)

Oscar Simch (empresário)

Leverdógil de Freitas (cineasta maldito)

Sandra Dani (atriz, Jocasta)

Cláudio Heemann (psiquiatra)

Tânia Carvalho (Helô)

**Sinopse:** Morreu Hilário Pestana, o mais famoso, o mais engraçado e, por ironia, o mais triste dos atores brasileiros. Hilário passou por várias fases do cinema nacional: pelas chanchadas, pelos clássicos da Vera Cruz, pela pornochanchada, pelos experimentais. Era adorado pelo público, tinha a vocação para o riso, mas desejava apenas e tão somente ser um homem sério.

**Prêmios:**

- 4º Prêmio Iecine (Governo do Estado/RS), 1995: Apoio à Produção.
- 24º Festival de Gramado, Cinema Latino e Brasileiro, 1996: Melhor Curta (Júri Popular), Melhor Roteiro de Curta, Melhor Ator (Ari França). Melhor Curta Gaúcho, Prêmio Especial de Curta Gaúcho (Ari França).
- 29º Festival do Cinema Brasileiro, Brasília, 1996: Melhor Direção de Arte.
- 16º Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, Montevideo, 1998: Menção especial.

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Alex Sernambi: Antônio Carlos  
Falcão e Sergio Lulkin

Título: *Ângelo anda sumido* (35 mm, 17 min, cor, 1997)

Direção: Jorge Furtado

Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi

Roteiro: Rosângela Cortinhas e Jorge Furtado

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Leo Henkin

Direção de Produção: Leandro Klee

Montagem: Giba Assis Brasil

Assistente de Direção: Amabile Rocha

**Informações Técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

Elenco Principal: Sérgio Lulkin (José)  
 Antônio Carlos Falcão (Ângelo)  
 Carlos Cunha Filho (vigia na guarita)

**Sinopse:** Dois velhos amigos se reencontram e combinam de jantar juntos, mas em seguida voltam a se perder no labirinto de grades, cercas e muros de uma grande cidade.

Prêmios:

- 4º Prêmio Iecine (Governo do Estado/RS), 1995: Apoio à Produção.
- 25º Festival de Gramado, Cinema Latino e Brasileiro, 1997: Melhor direção de arte, Prêmio especial para curta gaúcho.
- 4º Vitória Cine Vídeo, 1997: Melhor direção de arte.
- 7ª Mostra Curta Cinema, 1997: Prêmio Aquisição Multishow.
- 5º Festival de Cinema de Cuiabá, 1998: Melhor roteiro.
- 5º Cine Ceará, Fortaleza, 1998: Prêmio Samburá (Melhor Filme segundo a Federação de Cineclubes), Melhor Montagem, Melhor Trilha Sonora.
- 16º Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, Montevideo, 1998: Menção especial.

QuickTime™ and a  
 decompressor  
 are needed to see this picture.

Foto por Carlos Gerbase: Daniela  
 Schmitz, Luciene Adami

**Título:** *Sexo & Beethoven – o Reencontro* (35 mm, 16 min, cor, 1997)

**Direção:** Carlos Gerbase

**Produção Executiva:** Luciana Tomasi e Nora Goulart

**Roteiro:** Carlos Gerbase

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Ricardo Severo

**Direção de Produção:** Marco Baioto

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Assistente de Direção:** Débora Peters e Ana Luiza Azevedo

**Informações Técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

**Elenco Principal:** Pedro Santos (Peter)

Marco Antônio Sorio (Tigrão)

Luciene Adami (Dora)

Daniela Schmitz (Ivete)

**Sinopse:** Dois rapazes heterossexuais (mas não muito) convidam duas prostitutas ingênuas (mas não muito) para uma noite de sexo. Nas conversas preliminares, um pouco de poesia, outro tanto de filosofia e doses cavalares de baixaria, tudo com Beethoven ao fundo. Mas, na hora do sexo, a verdade aparece.

**Prêmios:** 4º Prêmio Iecine (Governo do Estado/RS), 1995: Apoio à Produção

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Alex Sernambi: Júlia Barth

**Título:** *Trampolim* (35 mm, 12 min, cor, 1998)

**Direção:** Fiapo Barth

**Produção Executiva:** Nora Goulart e Luciana Tomasi

**Roteiro:** Rosângela Cortinhas

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Leo Henkin

**Direção de Produção:** Marco Baioto

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Informações Técnicas:** janela 1.66, som óptico mono

**Elenco Principal:** Julia Barth (Raquel)

Alice Braga (Cíntia)

Amora Marzulo (Cláudia)

Marina Mansur (Betty)

Inácio Aguirrezábal (Saldanha)

**Sinopse:** Adolescente que se prepara para concurso de saltos ornamentais identifica-se com suicidas que pularam de um antigo viaduto de Porto Alegre.

**Prêmios:**

- 26º Festival de Gramado, Cinema Latino, 1998: Melhor curta gaúcho
- 31º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, 1998: Melhor montagem

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Carlos Gerbase: Lisa Becker

Título: *Três Minutos* (35 mm, 6 min, cor, 1999)

Direção: Ana Luiza Azevedo

Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi

Roteiro: Jorge Furtado

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Leo Henkin

Montagem: Giba Assis Brasil

**Informações Técnicas:** janela 1.33, som óptico mono

Elenco Principal: Lisa Becker (Marília)

Werner Schünemann (Voz do Mágico, português)

Sérgio Lulkin (Voz do Mágico, inglês)

Sinopse: Três minutos. O tempo de passar o bastão e correr 1600 metros. De cozinhar um ovo. O tempo de tomar uma decisão que pode mudar a sua vida, antes que caia a ficha.

#### **Prêmios:**

- 6º Prêmio Iecine (Governo do Estado/RS), 1997-98: Apoio à Produção.
- 27º Festival de Gramado, Cinema Latino e Brasileiro, 1999: Prêmio Especial do Júri de Curtas Gaúchos.
- 10º Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, 1999: Destaque do Júri Popular (entre os 10 filmes mais votados), Seleção Do Espaço Unibanco
- 7º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, 1999: Melhor Direção de Arte
- 6º Vitória Cine Vídeo, 1999: Melhor Filme de Ficção e Melhor Direção de Arte
- 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1999: Melhor Filme de Curta Metragem
- 1º Grande Prêmio Cinema Brasil (Ministério da Cultura), 2000: Prêmio Humberto Mauro para o Melhor Curta-metragem
- 53º Festival de Cinema de Cannes, França, 2000: Único curta brasileiro selecionado para a competição oficial.
- 8º Festival de Capalbio (Itália), 2001: Prêmio Haibun para a melhor idéia criativa.
- Integrante da Mostra "Os 30 Clássicos do Curta Brasileiro na Década de 90", a partir de seleção feita por personalidades do cinema do país.

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Alex Sernambi: Janaína Kremer  
Motta e Felipe Monnaco

Título: *O Sanduíche* (35 mm, 13 min, cor, 2000)

Direção: Jorge Furtado

Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi

Roteiro: Jorge Furtado

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Leo Henkin

Direção de Produção: Débora Peters

Montagem: Giba Assis Brasil e Fábio Lobanowsky

Assistente de Direção: Alfredo Barros

**Informações Técnicas:** janela 1.85, som óptico Dolby SR

Elenco Principal: Janaína Kremer Motta (Ela/Márcia)

Felippe Monnaco (Ele/Vítor)

Nelson Diniz (Diretor)

Milene Zardo (namorada)

**Sinopse:** Os últimos momentos de um casal: a hora da separação. Mas o fim de alguma coisa pode ser o começo de outra. Outro casal, os primeiros momentos: a hora da descoberta. Encontros, separações e um sanduíche. No cinema, o sabor está nos olhos de quem vê.

**Prêmios:**

- 33º Festival de Brasília, 2000: Melhor montagem
- 5º Festival de Cinema Luso-brasileiro, Santa Maria da Feira (Portugal), 2001: Melhor filme (júri oficial), melhor filme (Federação de Cineclubes)
- 3º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2001: Prêmio da Crítica (melhor filme da mostra internacional)
- 29º Festival Iberoamericano de Huesca (Espanha), 2001: Melhor Roteiro (Premio Sociedad General de Autores y Editores)
- 11º Cine Ceará, Fortaleza, 2001: Melhor Roteiro, Prêmio Samburá de Melhor Filme.
- 29º Festival de Gramado, 2001: Prêmio Especial do Júri de curtas gaúchos.
- 2º Festival Latino-americano de Campo Grande (MS), 2001: Melhor curta de ficção, melhor roteiro, melhor direção, melhor ator (Felippe Mônaco)
- 12º Festival Internacional de Curtas, São Paulo, 2001: Destaque do Júri Popular, Prêmio Espaço Unibanco
- 6º Brazilian Film Festival, Miami, 2002: Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Fotografia, Melhor Ator (Felippe Monnaco), Melhor Atriz (Janaína Kremer Motta)
- 5º Prêmio Kodak, 2003: bloco dos 5 melhores filmes exibidos durante o ano no programa "The Short List", rede PBS, EUA.

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Alex Sernambi: Pedro Tergolina  
e Lissy Brock

Título: *Dona Cristina Perdeu a Memória* (35 mm, 13 min, cor, 2002)

Direção: Ana Luiza Azevedo

Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi

Roteiro: Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado e Rosângela Cortinhas

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Gustavo Finkler

Montagem: Giba Assis Brasil

**Informações Técnicas:** janela 1.85, som óptico Dolby SR

Elenco Principal: Lissy Brock (Dona Cristina)

Pedro Tergolina (Antônio)

**Sinopse:** Antônio, um menino de 8 anos, descobre que sua vizinha Cristina, de 80, conta histórias sempre diferentes sobre a sua vida, os nomes de seus parentes e os santos do dia. E Dona Cristina acredita que Antônio pode ajudá-la a recuperar a memória perdida.

**Prêmios:**

- 8º Prêmio Iecine (Governo do Estado/RS), 2000: Apoio à Produção.
- 30º Festival de Gramado, 2002: Melhor Direção de Curta; Melhor Direção de Arte de Curta.
- 13º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, 2002: Destaque do Júri Popular (entre os 10 filmes mais votados), Prêmio Aquisição Canal Brasil
- 35º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, 2002: Melhor Curta (Prêmio da Crítica), Prêmio ANDI Cinema pela Infância.
- 3º Fluxus, Festival Internacional de Cinema na Internet, 2002: Melhor E-cinema (ficção, experimental, vídeo-arte).
- 3º Prêmio APTC, 2002: Melhor Filme, Melhor Direção e Melhor Roteiro.
- 7º Cine PE - Festival do Audiovisual, Recife, 2003: Melhor Filme, Melhor Direção, Prêmio ABD.
- 12º Divercine - Festival Internacional de Cine para Niños, Montevideo, Uruguay, 2003: Melhor Curta de Ficção, Prêmio OCIC.
- 2º Festival de Cinema e Vídeo de Campo Grande: Melhor Curta-metragem (prêmio do júri popular).

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Jacob Solitrenick: Alice Braga

Título: *Rummikub* (HDV/35 mm, 13 min, cor, 2007)

Direção: Jorge Furtado

Produção: Lucas Akoskin

Roteiro: Jorge Furtado

Produção executiva: Nora Goulart / Rita Moraes / Fernando Rodriguez /  
Luciana Lamberto

Direção de Fotografia: Jacob Solitrenick

Direção de Arte: Rita Faustini

Música: Leo Henkin

Montagem: Giba Assis Brasil

**Informações Técnicas:** janela 1.77, som digital Dolby

Elenco Principal: Alice Braga (filha paulista)

Pedro Furtado (filho gaúcho)

Patsy Cecato (mãe paulista)

Nelson Diniz (pai gaúcho)

Elisa Volpato (namorada do pai)

**Sinopse:** Num fim de semana chuvoso na praia, duas famílias brigam por causa do Rummikub, um jogo de mesa. Enquanto isso, alheios às brigas dos pais, surge um casal de amantes.

## MÉDIA-METRAGEM<sup>43</sup>

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

Foto por Carlos Gerbase

Título: *Ventre Livre* (16 mm, 48 min, cor, 1994)

Direção: Ana Luiza Azevedo

Produção Executiva: Nora Goulart

---

<sup>43</sup> Fonte: Casa de Cinema de Porto Alegre. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br>>. Acesso em 26 jul. 2010.

Roteiro: Ana Luiza Azevedo, Giba Assis Brasil e Rosângela Cortinhas  
 Direção de Fotografia: Alex Sernambi  
 Direção de Arte: Fiapo Barth  
 Música: Leo Henkin  
 Direção de Produção: Luciana Tomasi  
 Montagem: Giba Assis Brasil  
 Assistente de Direção: Amabile Rocha  
**Informações Técnicas:** janela 1.33, som óptico mono  
 Elenco Principal: Lisa Becker (Narração em português/inglês)  
 Rui Carvalho (Narração em português)  
 Robin Klein (Narração em inglês)  
 Ciça Reckziegel (professora)

**Sinopse:** O país do futuro é onde as crianças engravidam? O maior país católico do mundo é onde mais de trinta mil mulheres morrem em consequência de aborto? A 10ª economia do planeta é a do país onde 27% das mulheres estão esterilizadas? VENTRE LIVRE conta um pouco da história de Vera, Ivonete, Carmen, Denise, Maria do Carmo, Marlove - pessoas que nasceram no país com a mais desigual distribuição de renda do planeta. Um documentário sobre direitos reprodutivos no Brasil, enquanto o futuro não chega.

**Prêmios:**

- 22º Festival de Gramado, Cinema Latino, 1994: Melhor Filme de Médiometragem Nacional, Melhor Curta Gaúcho, Melhor Montagem de Curta Gaúcho, Melhor Roteiro de Curta Gaúcho.
- 27º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, 1994: Prêmio Especial do Júri, Melhor Montagem de Filme 16 mm.
- 19º Guarnicê de Cinema e Vídeo, São Luís, 1996: Destaque do Júri Popular (4 melhores filmes), Melhor Argumento, Melhor Roteiro.
- 1º DerHumALC, Festival Latino-americano de Cinema e Direitos Humanos, Buenos Aires, 1997: Melhor Documentário.

LONGAS-METRAGENS<sup>44</sup>

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

---

<sup>44</sup> Fonte: Casa de Cinema de Porto Alegre. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br>>. Acesso em 26 jul. 2010.

**Título:** *Tolerância* (35 mm, 110 min, cor, 2000)

Direção: Carlos Gerbase

Produção Executiva: Luciana Tomasi e Nora Goulart

Roteiro: Carlos Gerbase, Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Alvaro Luiz Teixeira

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Flávio Santos, Marcelo Fornazier e Carlos Gerbase

Direção de Produção: Denise Garcia e Marco Baioto

Montagem: Giba Assis Brasil

Assistente de Direção: Ana Luiza Azevedo

**Informações Técnicas:** janela 1.66, som óptico Dolby SR, som digital Dolby

Elenco Principal: Maitê Proença (Márcia)

Roberto Bomtempo (Júlio)

Maria Ribeiro (Anamaria)

Nélson Diniz (Teodoro)

Ana Maria Mainieri (Guida)

Werner Schünemann (Juvenal)

**Sinopse:** História de um casal que confronta suas civilizadas teorias sobre o sexo e a política com a realidade, descobrindo que nem o mundo, nem eles mesmos, ainda são suficientemente civilizados.

#### **Prêmios:**

- 1º Prêmio RGE/Governo do Estado do RS, 1999: Apoio à produção.
- 1º Prêmio APTC-RS, 2000: Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro, Melhor Montagem, Melhor Música, Melhor Som, Melhor Direção de Arte
- 5º Festival de Cinema Luso Brasileiro, Santa Maria da Feira, 2001: Prêmio Revelação.
- 5º Festival do Cinema Brasileiro de Miami, 2001: Melhor Ator (Roberto Bomtempo).
- 24º Festival do Novo Cinema Latino-americano, Havana, Cuba, 2002: Prêmio Popularidade (Melhor Filme segundo a votação do público)

**Título:** *Houve uma vez dois verões* (DV/35 mm, 75 min, cor, 2002)

Direção: Jorge Furtado

Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi

Roteiro: Jorge Furtado

Direção de Fotografia: Alex Sernambi

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Leo Henkin

Planejamento de Produção: Ana Luiza Azevedo

Direção de Produção: Marco Baioto e Débora Peters

Montagem: Giba Assis Brasil

Assistente de Direção: Alfredo Barros

**Informações Técnicas:** janela 1.66, som óptico Dolby SR, som digital Dolby

Elenco Principal: André Arteché (Chico)

Ana Maria Mainieri (Roza)

Pedro Furtado (Juca)

Júlia Barth (Carmem)

Victória Mazzini (Violeta)

**Sinopse:** Chico, adolescente em férias na "maior e pior praia do mundo", encontra Roza num fliperama e se apaixona. Transam na primeira noite, mas ela some. Ao lado de seu amigo Juca, Chico procura Roza pela praia, em vão. Só mais tarde, já de volta a Porto Alegre e às aulas de química orgânica, é que ele vai reencontrá-la. Chico quer conversar sobre "aquela noite", mas Roza conta que está grávida. Até o próximo verão, ela ainda vai entrar e sair muitas vezes da vida dele.

**Prêmios:**

- 12º Cine Ceará, Fortaleza, 2002: Melhor Filme (Prêmio da Crítica), Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Montagem.

- 5º Festival do Cinema Brasileiro de Paris (França), 2003: Melhor Filme (Júri Oficial).

- 4º Grande Prêmio Cinema Brasil, 2003: Melhor Roteiro Original.

- 2º Down Under International Film Festival, Darwin (Austrália), 2004: Melhor Roteiro.

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

**Título:** O Homem que copiava (35 mm, 124 min, cor, 2003)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart e Luciana Tomasi

**Roteiro:** Jorge Furtado

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Leo Henkin

**Diretora Assistente:** Ana Luiza Azevedo

**Direção de Produção:** Marco Baioto

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Direção de Animação:** Allan Sieber

**Informações Técnicas:** janela 1.66, som óptico Dolby SR, som digital Dolby

**Elenco Principal:** Lázaro Ramos (André)

Leandra Leal (Sílvia)

Luana Piovani (Marinês)

Pedro Cardoso (Cardoso)

Carlos Cunha Filho (Antunes)

Júlio Andrade (Feitosa)

**Sinopse:** André, 20 anos, operador de fotocopiadora em uma papelaria, precisa desesperadamente de trinta e oito reais para impressionar a garota dos seus sonhos, Sílvia, que mora no prédio em frente e trabalha como balconista em uma loja de artigos femininos. Ajudado por seu amigo Cardoso, e depois também pela colega de trabalho Marinês, André faz muitos planos para conseguir dinheiro. E todos dão certo. E é aí que seus problemas começam.

**Prêmios:**

- 2º Prêmio RGE/Governo do Estado do RS, 2002: Apoio à produção.
- 25º Festival do Novo Cinema Latino-americano, Havana, CUBA, 2003: Melhor Ator (Lázaro Ramos).
- 7º Festival de Cinema Luso Brasileiro, Santa Maria da Feira, PORTUGAL, 2003: Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Filme (Prêmio da Crítica), Melhor Filme (Fed. Cinceclubes).
- Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) 2003: Melhor Filme brasileiro do ano.
- 8º Festival Internacional de Kerala, ÍNDIA, 2003: Melhor direção.

- 21º Miami International Film Festival, Miami, EUA, 2004: Melhor Roteiro Ibero-americano.
- 7º Festival Cine Punta Del Este, Uruguai, 2004: Melhor Filme Latino-americano (Prêmio da Crítica), Melhor Filme (Júri Popular), Menção Honrosa do Júri Oficial.
- 1º Prêmio ACIE (Associação dos Correspondentes da Imprensa Estrangeira no Brasil) 2003: Melhor Filme Brasileiro do ano.
- 14º Cinequest Film Festival, San José, Califórnia (EUA), 2004: "Maverick Spirit Award" (Melhor Filme de Ficção).
- 30º Festival SESC dos "Melhores do ano", São Paulo, 2004: Melhor filme (segundo a crítica), Melhor roteiro (público e crítica), Melhor ator (Lázaro Ramos - público e crítica).
- 22º Festival de Cine de Montevideo, Uruguay, 2004: Melhor Filme Latino-americano.
- 6º Festival do Cinema Brasileiro de Paris (França), 2004: Melhor Filme (Júri Popular), Prêmio Especial do Júri.
- 8º Elcine, Encuentro Latinoamericano de Cine, Lima, Peru, 2004: 2º Melhor Filme (Júri Popular).
- 4º Prêmio TAM-Cinema Brasil, 2003: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Atriz Coadjuvante (Luana Piovani), Melhor Ator Coadjuvante (Pedro Cardoso), Melhor Roteiro e Melhor Montagem.
- 16º Festnatal, Natal/RN, 2006: Melhor Roteiro Original.
- Melhor filme brasileiro de 2003 segundo a revista ISTOÉ.
- Entre os 10 melhores filmes de 2003 para o sítio CRÍTICOS.COM (e único filme brasileiro na lista).

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

**Título:** *Meu Tio Matou um Cara* (35 mm, 85 min, cor, 2004)

**Direção:** Jorge Furtado

**Produção Executiva:** Nora Goulart, Luciana Tomasi e Paula Lavigne

**Roteiro:** Jorge Furtado e Guel Arraes

**Direção de Fotografia:** Alex Sernambi

**Direção de Arte:** Fiapo Barth

**Música:** Caetano Veloso e André Moraes

**Direção de Produção:** Marco Baioto

**Montagem:** Giba Assis Brasil

**Diretora Assistente:** Ana Luiza Azevedo

**Informações Técnicas:** janela 1.85, som óptico Dolby SR, som digital Dolby

**Elenco Principal:** Darlan Cunha (Duca)

Sophia Reis (Isa)  
 Renan Gioelli (Kid)  
 Lázaro Ramos (Éder)  
 Ailton Graça (Laerte)  
 Dira Paes (Cléa)  
 Deborah Secco (Soraia)

**Sinopse:** Duca, aos 15 anos, descobre que os crimes que ele está acostumado a ver em jogos eletrônicos também podem existir na vida real, quando seu tio Éder é preso por um assassinato mal explicado. Duca resolve investigar o caso por conta própria, e tenta levar junto seus colegas Kid e Isa. Mas Isa parece mais interessada em Kid. E Kid parece mais interessado na primeira que aparecer. E Duca, claro, no fundo só se interessa por Isa.

**Prêmios:**

- 1º Cineport, Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa, Cataguases, 2005: Melhor Ator Coadjuvante (Lázaro Ramos).
- 9º Festival de Cinema Brasileiro de Miami, 2005: Melhor Direção, Melhor Roteiro.
- 3º Festival Tirant-Guarnicê de Valencia (Espanha), 2006: Melhor filme brasileiro
- 3º Festival de Maringá, 2006: Melhor Ator (Lázaro Ramos)
- 2º Festival do Cinema Brasileiro no Reino Unido, 2006: Melhor filme (júri popular)

QuickTime™ and a  
 decompressor  
 are needed to see this picture.

**Título:** *Sal de Prata* (35 mm, 96 min, cor, 2005)

Direção: Carlos Gerbase

Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi

Roteiro: Carlos Gerbase

Direção de Fotografia: Jacob Sarmiento Solitrenick

Direção de Arte: Fiapo Barth

Música: Tiago Flores

Diretora Assistente: Ana Luiza Azevedo

Direção de Produção: Marco Baioto

Montagem: Giba Assis Brasil

**Informações Técnicas:** janela 1.85, som óptico Dolby SR, som digital Dolby

Elenco Principal: Maria Fernanda Cândido (Cátia)

Camila Pitanga (Cassandra)  
 Marcos Breda (Veronese)  
 Bruno Garcia (Valdo)  
 Janaína Kremer (Mirabela)  
 Nelson Diniz (João Batista)  
 Júlio Andrade (Holmes)

**Sinopse:** Cátia, uma bem-sucedida economista, tem que repensar sua vida quando seu namorado Veronese, um cineasta polêmico, sofre um ataque cardíaco, deixando um passado obscuro, uma loja de artigos fotográficos, alguns curtas realizados e muitos roteiros no computador.

**Prêmios:**

- 33º Festival de Gramado, 2005: Melhor Montagem
- 3º Festival de Maringá, 2006: Melhor Atriz (Maria Fernanda Cândido), Melhor Música

QuickTime™ and a  
 decompressor  
 are needed to see this picture.

**Título:** *Saneamento Básico, o filme* (Super-16/35 mm, 112 min, cor, 2007)

Roteiro e Direção: Jorge Furtado

Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi

Direção de Fotografia: Jacob Solitrenick

Direção de Arte: Fiapo Barth

Figurinos: Rosângela Cortinhas

Som Direto: Rafael Rodrigues

Música: Leo Henkin

Montagem: Giba Assis Brasil

Mixagem: José Luiz Sasso

**Informações Técnicas:** janela 1.85, som óptico Dolby SR, som digital Dolby

Elenco Principal: Fernanda Torres (Marina)

Wagner Moura (Joaquim)

Camila Pitanga (Silene)

Bruno Garcia (Fabrício)

Janaína Kremer (Marcela)

Lázaro Ramos (Zico)

Tonico Pereira (Antônio)

Paulo José (Otaviano)

**Sinopse:** Na pequena Linha Cristal, a comunidade se mobiliza para construir uma fossa no arroio e acabar com o mau cheiro. Marina, a líder do movimento, descobre que a Prefeitura este ano só tem verba para produzir um vídeo de ficção. Então ela e seu marido Joaquim resolvem filmar a história de um monstro que surge no meio das obras de saneamento. Marina escreve um roteiro, Joaquim faz uma fantasia. Silene aceita ser atriz, Fabrício tem uma câmara. Aos poucos, as filmagens vão envolvendo todos os moradores do local.

**Prêmios:**

- Melhor Filme pelo Júri Popular do 10º Festival do Cinema Brasileiro de Paris, 2007.
- Prêmio Luiz César Cozzatti: "Destaque Gaúcho" de 2007 segundo a Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (ACCIRS).
- 3º Prêmio Contigo de Cinema Nacional, 2008: Melhor atriz do júri popular (Fernanda Torres)

QuickTime™ and a  
decompressor  
are needed to see this picture.

**Título:** *Antes que o mundo acabe* (35 mm, 100 min, cor, 2009)

**Direção** - Ana Luiza Azevedo

**Roteiro** - Paulo Halm, Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado, Giba Assis Brasil

**Produção Executiva** - Nora Goulart e Luciana Tomasi

**Direção de Fotografia** - Jacob Solitrenick

**Direção de Arte** - Fiapo Barth

**Figurinos** - Rosângela Cortinhas

Som Direto: Rafael Rod: Leo Henkin

Montagem: Giba Assis Brasil

**Informações Técnicas:** janela 1.85, som óptico Dolby SR, som digital Dolby

**Elenco Principal:** Pedro Tergolina - Daniel

Eduardo Cardoso - Lucas

Bianca Menti - Mim

Caroline Guedes - Maria Clara

Janaína Kremer - Elaine

Eduardo Moreira - Daniel-pai

Murilo Grossi - Antônio

**Sinopse:** Antes que o Mundo Acabe conta a história de Daniel, um menino de 15 anos, mergulhado em seu pequeno mundo, com problemas que parecem insolúveis: uma namorada que não sabe o que quer, um amigo que está

sendo acusado de ladrão, uma pequena cidade que vai ter que ser deixada para trás, quando recebe uma carta do pai que nunca conheceu e já nem lembrava que existia. Através de cartas e fotos enviadas pelo pai, Daniel descobre que o mundo é bem maior do que aquele que até então conhecia. Maria Clara, a irmã pequena de Daniel, observa tudo o que acontece à sua volta e, com um olhar crítico, narra esta história. Uma história em que parece que tudo vai acabar: os ursos negros, o suco de laranja, as tribos poliândricas e a pacata vida em Pedra Grande.

**Prêmios:**

\*2º Festival Paulínia de Cinema

Melhor Filme de Ficção – prêmio da crítica

Melhor Direção: Ana Luíza Azevedo

Melhor Fotografia: Jacob Solitrenick

Melhor Direção de Arte: Fiapo Barth

Melhor Figurino: Rosângela Cortinhas

Melhor Música: Leo Henkin

\*3ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo - 05/11/2009

Prêmio Itamaraty de Melhor Longa de Ficção Brasileiro