



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL  
CAMPUS CHAPECÓ  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
CURSO DE MESTRADO**

**ROBERTO PANAROTTO**

**DAS SALAS DE PROJEÇÃO AOS FILMES SUPER-8:  
CINEMA E EXPERIÊNCIA URBANA EM CHAPECÓ/SC NA DÉCADA DE 1970**

**CHAPECÓ**

**2024**

**ROBERTO PANAROTTO**

**DAS SALAS DE PROJEÇÃO AOS FILMES SUPER-8:  
CINEMA E EXPERIÊNCIA URBANA EM CHAPECÓ/SC NA DÉCADA DE 1970**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado,  
Programa de Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como  
requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Claiton Marcio da Silva

**CHAPECÓ**  
**2024**

## **Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS**

Panarotto, Roberto

Das salas de projeção aos filmes Super-8: Cinema e experiência urbana em Chapecó/SC na década de 1970 / Roberto Panarotto. -- 2024.

149 f.:il.

Orientador: Dr. Claiton Marcio da Silva

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Chapecó, SC, 2024.

1. História regional. 2. Cinema. 3. Super-8. 4. Cinema amador. 5. Memória. I. Silva, Claiton Marcio da, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

**ROBERTO PANAROTTO**

**DAS SALAS DE PROJEÇÃO AOS FILMES SUPER-8:  
CINEMA E EXPERIÊNCIA URBANA EM CHAPECÓ/SC NA DÉCADA DE 1970**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado,  
Programa de Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS),  
como requisito para obtenção do título de Mestre  
em História.

Esta dissertação foi defendida e aprovada pela banca em 21/06/2024.

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente

 **CLAITON MARCIO DA SILVA**  
Data: 29/07/2024 18:11:47-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Claiton Marcio da Silva – UFFS**  
**Orientador**

Documento assinado digitalmente

 **GERSON WASEN FRAGA**  
Data: 29/07/2024 17:04:21-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Gerson Wasen Fraga – UFFS**  
**Avaliador**

Documento assinado digitalmente

 **JO KLANOVICZ**  
Data: 30/07/2024 09:58:16-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Jo Klanovicz – UNICENTRO**  
**Avaliador**

Dedico esta dissertação a todos que, como eu, acreditam que os aspectos culturais e artísticos de um povo são de extrema importância na construção de uma sociedade melhor. Sim, continuo acreditando que o hábito de assistir a filmes instiga pessoas a criar filmes.

## **AGRADECIMENTOS**

Meus mais profundos e sinceros agradecimentos a todos que, de uma forma ou outra, inspiraram-me nesta construção, que se torna especial do ponto de vista pessoal e (acredito) relevante do ponto de vista histórico por tratar de assunto pouco explorado na cidade e região.

Nesse sentido, agradeço a todos os entrevistados que abriram as portas de suas casas, arquivos e memórias, e me receberam para bate papos esclarecedores e significativos.

Também agradeço às pessoas que me auxiliaram nos entraves burocráticos, em especial à professora Jacira Medronha.

Lógico, a todos os professores que cruzaram meu caminho bem como a meu orientador Claiton Marcio da Silva, que me instigou e deu ouvidos às minhas divagações, conduzindo a pesquisa para que se tornasse acadêmica.

Sim, valeu a pena. O resultado está aí para quem quiser ler.

O passado é apenas uma condição operando por insuficiência (Deleuze, 2006, p. 140).

## **RESUMO**

Esta pesquisa tem por objetivo identificar e mapear a construção de uma cultura audiovisual em Chapecó/SC, considerando desde o surgimento das primeiras salas locais de cinema até as primeiras produções audiovisuais no formato Super-8 na década de 1970. A pesquisa parte de um contexto histórico e cultural que envolveu desde a arquitetura das salas de cinema que existiram – ou a arquitetura remanescente daqueles espaços – considerando, simultaneamente, um exercício de percepção sobre a cultura urbana, a memória de profissionais e entusiastas ligados ao cinema, bem como o cotejo dessas memórias com fontes escritas, em especial oriundas da imprensa regional. Para isso, analiso periódicos e a produção de filmes no município, percorrendo fontes primárias e entrevistas com base em história oral temática.

Palavras-chave: História regional; Cinema; Super-8; Cinema amador; Memória.

## **ABSTRACT**

This research aims to uncover and document the development of audiovisual culture in Chapecó/SC. It will explore the evolution from the first local movie theaters to the initial audiovisual productions in Super-8 format during the 1970s. The study will delve into the historical and cultural context, including the architecture of the existing movie theaters or the remnants of these spaces. Additionally, it will involve an examination of urban culture, insights from cinema professionals and enthusiasts, and a comparison of these insights with written sources, particularly regional press materials. The research involves analyzing periodicals and film production in the municipality, along with utilizing primary sources and conducting thematic oral history interviews.

**Keywords:** Regional History; Cinema; Super-8; Amateur Cinema; Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Verso do folheto da Vórtex com poster do filme Inverno. ....	21
Figura 2 - Sinopse do filme Inverno (catálogo Vórtex).....	22
Figura 3 - Dois anos do programa Voo do Morcego, 1996 (Revista Net). ....	23
Figura 4 - O Voo alto do Morcego (Revista Net, abril de 1996).....	24
Figura 5 - Equipe Voo do Morcego, ano de 1995. ....	26
Figura 6 - Roberto Panarotto interpretando quatro dos personagens citados. ....	26
Figura 7 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral. ....	35
Figura 8 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral (2).....	36
Figura 9 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral (3).....	36
Figura 10 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral (4).....	37
Figura 11 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral. ....	37
Figura 12 – Vista do cinema (1). ....	44
Figura 13 – Vista do cinema (2). ....	45
Figura 14 – Achyle Tomazelli em três momentos, 1918, 1938 e 1952.....	46
Figura 15 – Construção do primeiro cinema, Cine Ideal.....	46
Figura 16 - Jornal O Nacional. ....	47
Figura 17 – “Chapecó possui um cinema a altura de seu progresso” .....	47
Figura 18 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral. ....	48
Figura 19 – Construção Hotel Ideal.....	49
Figura 20 – Achylles e a esposa, Rosalba, no Hotel Ideal.....	49
Figura 21 – Fachada do Hotel Ideal em 2017.....	50
Figura 22 – Cine Ideal (segunda sala de cinema).....	50
Figura 23 – Cine Ideal (segunda sala de cinema).....	51
Figura 24 – Cine Ideal (edifício em construção, 1957). ....	51
Figura 25 – Lançamento da nova sala de cinema em Chapecó. ....	53
Figura 26 – Prédio do Cine Astral. ....	53
Figura 27 – Cine Ideal (segunda sala de cinema).....	54
Figura 28 – A sala do Cine Astral. ....	54
Figura 29 – Cine Ideal (segunda sala de cinema).....	55
Figura 30 – Amarildo Gasperin, projetista. ....	56
Figura 31 – Banda Nexus. ....	57

Figura 32 – Frame do videoclipe da banda Nexus. ....	58
Figura 33 – Frames do videoclipe da banda Nexus.....	58
Figura 34 – Programação (Cine Astra e Cine Idea) em recortes de jornal.....	59
Figura 35 – Cine Itajoara.....	63
Figura 36 – Frames de Balsas do Rio Uruguai.....	92
Figura 37 – Frame de Balsas do Rio Uruguai.....	93
Figura 38 – Frame de Balsas do Rio Uruguai (1).....	94
Figura 39 – Frame de Balsas do Rio Uruguai (2).....	95
Figura 40 – Frame documentário.....	96
Figura 41 – Frames do filme Inverno.....	97
Figura 42 – Frame sobre a Efapi (Inverno).....	98
Figura 43 – Frames do filme Inverno (1).....	98
Figura 44 – Frames do filme Inverno (2).....	99
Figura 45 – Detalhe de Inverno.....	100
Figura 46 – Detalhe de Inverno (1).....	101
Figura 47 – Projetor de filmes Super-8.....	107
Figura 48 – Equipamentos vinculados ao Super-8, de Mariza Alma.....	107
Figura 49 – Super-8 de estúdios.....	108
Figura 50 – Rolos de filmes de Mariza Alma, com anotações.....	109
Figura 51 – Aparelho e montagem de filmes Super-8.....	115
Figura 52 – Caixa do aparelho com instruções.....	116
Figura 53 – Rolos de filmes de Mariza Alma.....	119
Figura 54 – Anotações de Alexandre Facchin.....	121
Figura 55 – Anotações sobre filmes.....	122
Figura 56 – Alexandre Facchin e Valdir.....	123
Figura 57 – Câmeras (VHS e Super-8).....	125
Figura 58 - Croqui de Chapecó, com o percurso das salas de cinema.....	144

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
1.1	A VIVÊNCIA PESSOAL COMO VIVÊNCIA HISTÓRICA.....	19
<b>2</b>	<b>RASTRO, AURA E INSIGNIFICÂNCIA: DA CRIAÇÃO DO CINEMA À EXPERIÊNCIA LOCAL.....</b>	<b>30</b>
2.1	O CINEMA E AS PRIMEIRAS PROJEÇÕES .....	30
2.2	O CINEMA E AS PRIMEIRAS PROJEÇÕES .....	32
2.3	“O CENTRO DO LONGE DE TUDO”: SALAS DE CINEMA EM CHAPECÓ (1946-2004).....	41
<b>2.3.1</b>	<b>A primeira sala de cinema (1944) .....</b>	<b>44</b>
<b>2.3.2</b>	<b>Hotel Ideal e a segunda sala de cinema de Chapecó .....</b>	<b>48</b>
<b>2.3.3</b>	<b>A Terceira sala de cinema – Cine astral.....</b>	<b>52</b>
<b>3</b>	<b>ANOS 1970, FOTOGRAFIA, TELEVISÃO E FRONTEIRAS .....</b>	<b>65</b>
3.1	A FOTOGRAFIA E AS LOJAS QUE VENDEM UTENSÍLIOS FOTOGRAFÍCOS.....	65
3.2	A TELEVISAO E SUA EXPANSÃO NO INTERIOR DO BRASIL.....	69
3.3	AS FRONTEIRAS .....	71
<b>4</b>	<b>SUPER-8: A CULTURA AUDIOVISUAL SE TORNA POPULAR .....</b>	<b>74</b>
4.1	O SUPER-8 E AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS.....	74
4.2	SUPER-8: UM POUCO DA HISTÓRIA DO FORMATO CASEIRO .....	80
4.3	“DO IT YOURSELF”: O BRASIL TAMBÉM FAZ FILMES EM SUPER-8.....	84
4.4	EXISTEM FILMES SUPER-8 EM CHAPECÓ? .....	87
4.5	FILMES SUPER-8 NA DÉCADA DE 1970: CHAPECÓ E REGIÃO .....	102
4.6	CINEMA, TECNOLOGIA PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS.....	131
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: FRAGMENTOS PERCORRIDOS ENTRE EXPERIÊNCIA PESSOAL E AS LEMBRANÇAS DA VIVÊNCIA DO SUPER-8 EM CHAPECÓ .....</b>	<b>138</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>147</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca identificar a construção e consolidação de uma cultura audiovisual em Chapecó, Santa Catarina, a partir da expansão das salas de projeção (cinema) e da produção de filmes em tecnologia Super-8 na década de 1970. Caracterizado por ser uma tecnologia barata se comparada a outras da época e difundida para registros sociais não profissionais como casamentos, aniversários e festas, o Super-8 começou a circular entre as elites locais ainda na década de 1970.

Somando-se com as salas de cinema que existem e/ou existiram na cidade desde a década de 1940, a combinação entre os filmes Super-8 e o surgimento de espaços de projeção consolida o que denominarei de um incipiente campo audiovisual, onde os personagens constroem um *habitus* – um processo histórico que envolve o engajamento de atores sociais interessados na projeção e produção de audiovisuais. Assim, analisarei como essa percepção reflete nas primeiras produções amadoras na década de 1970, o que extrapola o simples registro de eventos sociais com as tentativas de filmes de narrativa.

A escolha da década de 1970 se dá em função da popularização dos formatos caseiros de cinema (e, no caso, do formato Super-8), além do acesso que foi oportunizado a esse formato por meio de lojas de fotografia na mesma época. Esse é um fator que parece fundamental para termos maior clareza dos filmes realizados, até porque antes da década de 1960 consta apenas um registro fílmico na região, sobre atividades dos balseiros.

O desenvolvimento do conceito de *habitus* começou a ter impulso na obra do sociólogo alemão Norbert Elias. Retomada mais tarde pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, a noção emergiu “como um conceito capaz de conciliar a oposição aparente entre realidade exterior e as realidades individuais” e, nesse sentido, “capaz de expressar o diálogo, a troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades”.

O *habitus* se define “como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas” (Bourdieu, 1992). Com isso, a “relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria *habitus* implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados. O *habitus* é uma subjetividade socializada” (Bourdieu, 1992, p. 101).

Dessa forma, deve ser visto como um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática, tendo em vista que as conjunturas de um campo que o estimula. A relação de interdependência entre o conceito de *habitus* e campo é condição

para seu pleno entendimento (Bourdieu, 1992, p. 102). Ao discutir a conquista de autonomia do campo literário, Bourdieu argumenta que esse campo esteve e ainda está, em certa medida, subordinado a outros, principalmente ao econômico (Almeida, 2016, p. 220). Também, Almeida (2016) pontua, nesse sentido, que a burguesia se apropriou dos recursos audiovisuais e aproximou cinema de mercadoria, ou seja, uma arte criada por essa classe social:

que se apoia fundamentalmente numa máquina, que exige técnica especializada para o seu manuseio. Nesta junção de arte e técnica cria-se uma ilusão de realidade, marca registrada do universo das imagens em movimento; mas ao mesmo tempo cria-se outra ilusão: o cinema é uma arte objetiva, neutra, sem interferência humana” (Almeida, 2016).<sup>1</sup>

É importante entender que o cinema passou a habitar a pesquisa histórica não só como fonte, mas também como uma produção cultural importante no século XX. Principalmente quando se revisitam as primeiras produções dos irmãos Lumière, do início do século, e que se ressignifica, reinterpretando e trazendo o cinema para um outro centro de discursões.

A história cultural adotou o cinema como uma das inúmeras fontes de reflexão, interseccionando História, Cinema e Cultura, a partir de trabalhos como os do historiador francês Marc Ferro. Interessado nas então novas possibilidades de historicização das relações sociais e práticas culturais, para Ferro, “o filme pode representar as contestações sociais, de modo a fazer aflorar o ‘latente por trás do aparente’ e o ‘não-visível através do visível’. Isto é, os silêncios de sujeitos sociais que muitas vezes não conseguiram imprimir suas falas em documentações escritas e que podem ser capturadas pelo imagético”. Portanto, “para atingir esse intento, o caminho epistemológico proposto por Ferro está em conceber a imagem enquanto documento histórico”, diferente de uma fonte meramente ilustrativa, que “desvele modos de vida e suas diversas maneiras de resistir no cotidiano”. Um diálogo entre a História Cultural e o Cinema como fonte “resulta em uma especial afeição pelo informal e, sobretudo, pelo popular, ou melhor, pela popularização, ou seja, pelo encontro e disseminação dos saberes”

---

<sup>1</sup> Almeida (2016, p. 220) pontua que:

No entanto, entender o cinema como simples reprodução objetiva da realidade e sem intervenção do homem, é o mesmo que desconsiderar os indivíduos que fazem o cinema: o diretor ou autor que pensa o argumento e o roteiro; o operador de câmera que manuseia a máquina, provido de um conhecimento técnico, mas também de uma sensibilidade artística. Pensar o cinema como pura técnica, como arte neutra e objetiva, elimina a noção de classe, ou pelo menos do fragmento de classe que está por trás da realização do filme. Esta concepção de cinema, muito característica de seus primórdios, faz parte de um construto ideológico que atende a uma perspectiva de legitimação da dominação de classe. Afinal, a classe dominante apresenta sempre sua ideologia como verdade, e nunca como ponto de vista. Assim, o cinema aparece como um intenso campo de disputa para fazer aparecer quem fala. Em outras palavras, esta concepção de neutralidade da arte cinematográfica se relaciona diretamente com a ideia de ortodoxia presente nas práticas dos agentes do campo, localizados no polo dominante. Relaciona-se igualmente com a ideia de que os bens simbólicos produzidos pela lógica ortodoxa do campo reproduzam os valores e anseios representados pela posição dos agentes dominantes na estratificação da sociedade.

(Avelino; Flório, 2013). Nessa perspectiva, ao elaborar uma narrativa sobre o passado, cada pedaço de papel ou resquício de algum objeto material pode ser fundamental.

O cinema regional, no caso da experiência fílmica em Chapecó, é praticamente inexistente em contrapartida a esse olhar macro de um cinema mundial calcado nas narrativas estadunidenses dos grandes estúdios e das grandes produções. Até porque esse cinema reconhecido com hollywoodiano está muito mais focado no entretenimento, enquanto o cinema desenvolvido no restante do mundo carrega uma multiplicidade explícita de funções narrativas, seja em pequenos documentários ou grandes produções. É parte desse cinema que me inspira a pensar fatores regionais, trazendo-os ao centro de outras discussões e percepções, como eu acredito que possa existir em Chapecó e região.

Nesse sentido, sobre o cinema regional são poucos registros fotográficos e escritos; em termos de filmes ou algum outro audiovisual, esse acervo é menor ainda. Por outro lado, pesquisar as esparsas fontes disponíveis é uma grande oportunidade para explorar as memórias dos que viveram esses períodos e que ainda estão vivos. Uma memória que, aos poucos, vai desaparecer e que entendemos ser peça importante para problematizar esse passado em relação tanto ao cinema quanto à sociedade local. Assim, a pesquisa histórica sobre o cinema regional, baseada em fotografias, filmes Super-8 e, sobretudo, nas memórias, envolve uma problemática teórico-metodológica traduzida tanto por historiadores quanto por memorialistas.

George Martin, produtor dos discos dos Beatles, na introdução de *Paz Amor e Sgt. Peppers* problematiza a memória sob uma ótica adequada aos interesses da nossa discussão: a pessoa que ‘estava lá’ e vivenciou todo o universo que orbitava em torno dos Beatles, vivenciou uma boa parte daqueles eventos de perto e que, ao menos teoricamente, poderia contar as coisas com um nível de precisão incrível. Ele inicia o livro “se desculpando”, dizendo que pretende recorrer à pior das fontes (no caso, a memória):

Livros sobre os Beatles devem compor uma pilha tão grande hoje em dia que talvez devesse existir algum tipo de lei contra novos lançamentos. A maioria foi escrita por gente que chacoalhou, espetou, catalogou e criticou a história dos Fab Four sem na verdade ter sido parte dela. Já vi erros em todas essas narrativas. Meu próprio livro pode não ser muito diferente, porque estou me baseando no menos confiável dos recursos: minha memória (Martin, 1994, posição 105/3103).

Martin cita como exemplo um fato que aconteceu com ele e os Beatles, onde cada uma das pessoas envolvidas apresentava um ponto de vista diferente:

Há alguns anos estava no AIR Studios com Paul [McCartney], comentando sobre como nos tornamos velhos esquisitos. De repente nos vimos discordando de um detalhe insignificante. Eu disse que George [Harrison] fizera algo; “Não, foi o Ringo [Starr]”, discordou Paul – os dois absolutamente seguros de si. E então caímos na

risada. “Meu Deus”, exclamei. “Se não pudermos acertar, quem diabo poderá?” (Martin, 1994, posição 109/3103).

Essa passagem parece traduzir a ideia de reconstruir memórias, mesmo em passados relativamente não muito distantes, sempre como algo que aconteceu voltado a um ou mais pontos de vista, e nunca como algo definitivo, imutável. A memória sobre os pequenos eventos ou detalhes, também objeto da literatura e da história, pode se tornar uma fonte de informações para a narrativa. Exemplo disso é uma passagem de Virginia Woolf, em *Um Teto Todo Seu* (2014 [1928]): uma manhã qualquer, em 26 de outubro de 1928, enquanto Londres pulsava, esse tipo de movimentação ou de acontecimento ‘sem muita importância’ num grande centro urbano, descritas pelo olhar atento da autora de acordo com o seguinte:

No dia seguinte, a luz da manhã de outubro caía em feixes empoeirados através de janelas sem cortinas, e o zumbido do tráfego começava nas ruas. Londres se levantava outra vez, a fábrica se movimentava, as máquinas começavam a trabalhar. Depois de tanto ler, era tentador olhar pela janela e ver o que Londres estava fazendo na manhã de 26 de outubro de 1928. E o que Londres estava fazendo? Ninguém, ao que parece, estava lendo Antônio e Cleópatra. Londres era totalmente indiferente, ao que parecia, às peças de Shakespeare. Ninguém dava a mínima –e não os culpo –para o futuro da ficção, a morte da poesia ou o desenvolvimento, na mulher comum, de um estilo de prosa que expressasse seu pensamento por completo. Se as opiniões sobre qualquer desses assuntos tivessem sido escritas a giz na calçada, ninguém teria parado para lê-las” (Woolf, 2014, p. 87).

Importante entender como a escritora descreve um comportamento que parte de um sentimento de necessidade cultural, de pertencimento:

A indiferença dos pés apressados as teria apagado em meia hora. Aqui vem um menino de recados; ali, uma mulher com o cachorro na coleira. O que fascina nas ruas de Londres é que não há duas pessoas semelhantes; cada uma parece comprometida com seus assuntos particulares. Havia os negociantes com suas sacolinhas; os andarilhos batendo seus bastões nas grades da região; personagens amáveis, para quem as ruas eram um clube, saudando os homens nos coches e dando informações pelas quais ninguém perguntara. Também havia cortejos fúnebres, aos quais os homens, subitamente lembrados da efemeridade do próprio corpo, tiravam o chapéu. E um cavalheiro muito distinto que descia devagar as escadas e parou para evitar uma colisão com uma senhora agitada que havia, de um jeito ou de outro, adquirido um esplêndido casaco de pele e um buquê de violetas-de-parma. Todos pareciam à parte uns dos outros, absortos nos próprios afazeres (Woolf, 2014, p. 87).

As imagens detalhadas pela autora vão além do registro do cotidiano de um tempo que passou. Muito mais do que um texto de literatura que evoca essas percepções de uma história que não se repete, é um olhar que tem a força de determinar imagens. Imagens em sentimentos que se movimentam e podem remeter à sensação de que essa estética ainda é viva e pulsante e permanecerá como uma grande memória, não porque foi fotografada ou filmada, mas porque foi escrita. Atualmente, a percepção de Woolf se traduz nas cidades pequenas ou de médio porte

que também estão nesse mesmo ritmo ditado pela urgência das vidas que despencam em tarefas diárias urgentes e imperceptíveis. Assim, as insignificâncias que tornam a vida atribulada, o dia a dia ansioso, o trânsito insuportável e os novos comportamentos urgentes são percebidos no cotidiano ocidental, regado não mais pelo olhar que se desdobra pela janela da sala ou da varanda das casas, mas através de olhares tecnológicos que determinam outros ritmos e novas urgências.

Esses olhares da tecnologia ainda eram insípidos na década de 1930 na região como um todo, pouco sobrou dos jornais que relatassem algum acontecimento factual e não se tem notícias de algum olhar mais artístico ou de alguém que teria escrito algo com esse teor que pudesse estar sendo resgatado nesse momento. Por isso mesmo, não sabemos muito, ou quase nada sobre o que estaria acontecendo em Chapecó/SC em 26 de outubro de 1928, o dia narrado por Woolf. Caminhar pelas ruas hoje tão modificadas poderia ser um caminhar simbólico, emulando percursos de quem viveu essas experiências audiovisuais e, mais do que isso, experienciar um caminhar que se desdobra em olhares políticos, sociais e culturais. Segundo Virginia Woolf, ao caminhar as pessoas:

se surpreenderão com o súbito rompimento da consciência entendendo os desdobramentos que esses universos passam a ter. É claro que a mente está sempre alterando seu foco e mostrando o mundo de diferentes perspectivas. Mas alguns desses estados de espírito parecem, mesmo que adotados espontaneamente, menos agradáveis que outros (Woolf, 2014, p. 89).

Entendo esse rompimento como possibilidade de desprendimento do hoje e reflexão sobre o processo de construção narrativa sobre o passado a partir de tecnologias e diversos de seus resultados, como a fotografia. De maneira semelhante, isso acontece com o cinema e com filmes – observando-se, claro, suas idiossincrasias e transformações/apropriações historicamente construídas desde o final do século XIX. Desde o final do século XX, popularizou-se o acesso a máquinas fotográficas e filmadoras, portáteis, fácil e hábil em seu desprendimento. Com certeza, com muito mais precisão do que qualquer câmera do início do século XX e com uma capacidade de armazenamento em memórias digitais muito mais poderosas do que as memórias das pessoas ou as caixas de objetos guardados antigamente.

Jonas Mekas, diretor estadunidense de filmes alternativos, estava com a câmera sempre em mãos e costumava afirmar que “a câmera deveria estar o tempo todo atenta, como uma ferramenta que precisa capturar esse cotidiano” (Mekas, 2013, p. 18). Em sua filmografia há inúmeros momentos em que exerce esse olhar apurado aos detalhes cotidianos. Um exemplo é o filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Ao caminhar ocasionalmente, eu via breves lampejos de beleza). Beatriz Furtado (2019, p. 422) aponta que:

Em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty 2* (2000), os pequenos achados imagéticos, os breves relances de beleza que Mekas reuniu, em trinta anos de vida, enquanto se movimentava, dão a ver muito mais que uma louvação à existência. Trata-se de uma verdadeira ode às imagens, ao próprio cinema, ao impalpável de suas imagens, ao que ele é capaz de produzir de mundo, diferenciando-se desse mesmo mundo, muito embora sem prescindir dele.

Esse filme é permeado por imagens cotidianas que soam insignificantes, mas se traduzem poeticamente, tornando interessante o acúmulo de gravações realizadas em outros momentos, mas que se unem nesse filme-amalgama. Na sinopse do filme elaborada pelo diretor, há uma explicação para essa construção:

Meus diários em filme de 1970 a 1999. O filme cobre meu casamento, o nascimento dos meus filhos. Nós os vemos crescer. Imagens da vida cotidiana, fragmentos de felicidade e de beleza. A passagem das estações em Nova York, a vida em casa, a natureza. Nada de extraordinário, nada de especial, coisas que todos nós vivemos ao longo de nossas vidas. Este filme é também meu poema de amor dedicado a Nova York, seus verões, seus invernos, suas ruas, seus parques.

Diferentemente do filme anônimo feito de forma ocasional na saída de um grande evento em Paris onde Jean-Pierre Sirois-Trahan afirma se tratar da única imagem em movimento do escritor francês Marcel Proust. Temos nesses poucos frames, que formam essa imagem em movimento, feitos de forma ocasional, um registro único de um dos maiores escritores de língua francesa.

O filme foi descoberto recentemente (acessado no youtube sob o título de “A researcher thinks he has discovered the first filmed images of Marcel Proust 4k HD”). Um outro exemplo de Mekas e que talvez complemente essa afirmação está num outro filme de sua autoria lançado em 1997, mas com cenas gravadas na década de 1960, intitulado “Happy Birthday to John” (Feliz Aniversário, John), um registro de um aniversário (como outros tantos aniversários que vemos serem registrados e que nos tempos atuais acontecem de forma muito mais intensa) e que pelo título fica claro, que seria visto como algo comum e completamente corriqueiro, se o John do título não fosse o músico John Lennon e as cenas não fossem do seu aniversário.

Olhares sobre fragmentos, como o exposto por Mekas, movem esta pesquisa, já que entendemos que o Super-8 representa a mobilidade, a fragmentação, o acúmulo das experiências cotidianas sobrepostas. Esses rastros, essas ‘migalhas’ do passado que nos são muito úteis em interpretações ou leituras do presente nos apresentam resquícios de uma aura. Em certa medida, essas observações estão em diálogo com o exposto por Walter Benjamin (2006, p. 490): “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”.

Na construção desta pesquisa, duas premissas baseiam a perspectiva de percorrer a trajetória do Super-8 em Chapecó/SC. A primeira é a ideia de historicizar a presença de salas de cinema na cidade. Ao partir dos aspectos gerais, dos “rastros” em objetos (fotografias) e registros (jornais) ou então de depoimentos, onde procuramos entender o impacto cultural e a “aura” de um pensamento audiovisual que se perpetua ou não no tempo dessa comunidade.

Em seguida, se Chapecó tem na atualidade uma produção local de cinema fortalecida no início do século XXI com o surgimento do curso de Produção Audiovisual (Universidade Regional de Chapecó, Unochapecó), isso se deve ao acesso que a comunidade historicamente teve ao audiovisual, por meio das salas de cinema e, depois, pela popularização da TV. É fundamental, também considerar as diferentes temporalidades das movimentações tecnológicas, o que faz com que entendamos que a TV se expande desde os anos 1960 e as locadoras de filmes nos anos 1980.

Ao investigar a popularização das salas de cinema pretendo muito mais relacionar e registrar a sua existência e a partir de periódicos de época, fotografias ou entrevistas, entender a popularização do audiovisual. E aqui cabe um parêntese: quando me refiro às primeiras produções de filmes em Chapecó/SC, ouvi relatos de que essas produções existem em formato Super-8, em muitas ocasiões tive contato com o material, mas é importante ressaltar que não dispomos dos filmes como material de pesquisa, mas de relatos dos historiadores, entrevistados ou memorialistas que nos contam como esses filmes foram realizados. Portanto, esse trabalho se interessa pela constituição de um *microcampo*, uma experiência local que compreende desde a estruturação de salas de projeção e cinemas, exibição de filmes e, finalmente, pela produção de filmagens em formato Super-8.

De um ponto de vista metodológico, esta pesquisa se ampara não apenas na produção audiovisual e fotográfica de rádio e TV de Chapecó, mas também em relatos construídos com participantes que consideramos relevantes para a construção da investigação. Nesse sentido, por meio de entrevistas roteirizadas baseadas na temática da dissertação, foram obtidos relatos junto a sete pessoas, sendo duas delas com relação direta com a família Tomazelli, proprietária de salas de cinema em Chapecó na década de 1970 (Cine Ideal e Cine Astral).

A seleção dos entrevistados se deu a partir da escolha de pessoas que tivessem olhares distintos sobre o tema abordado nesse trabalho; dentre eles, profissionais do jornalismo ou área de fotografia, profissionais que trabalharam nas salas de cinema e pessoas que se utilizavam dos equipamentos super-8 para registros ocasionais independente da proximidade com o setor, exercendo outras atividades profissionais. Após a realização descritiva de todas as entrevistas, analisei as informações conforme a metodologia da análise de dados, e que utilizarei como

premissa a análise textual discursiva. O percurso metodológico da pesquisa é de caráter qualitativo, envolvendo pesquisa bibliográfica, documental e empírica, envolvendo a revisão de literatura sobre a região e as pistas presentes nessa literatura sobre uma possível cultura audiovisual, análise de jornais locais, regionais e nacionais e, finalmente, a produção e análise das entrevistas.

Para a produção de entrevistas, selecionei participantes de acordo com sua disponibilidade. As dificuldades que eu tive estão muito relacionadas ao fato de que se tratam de pessoas de idade avançada. Nos primeiros contatos, tive que conversar com os familiares (ou alguém próximo) e senti certo receio e apreensão. Mesmo se tratando de uma proposta que visa a resgatar memórias sem a intenção de expor e nem gerar controvérsias para os assuntos abordados. O entrevistado mais novo tem menos de 50 anos e é filho de um profissional da fotografia, sendo ele também atuante nessa área de fotografia e filmagens. O restante está acima dos 60 anos, e nesse sentido, ao abordar os mais diversos assuntos, não estamos somente lidando com a memória, mas com aspectos emocionais que os processos de narração e de lembrança trazem à mente.<sup>2</sup>

### 1.1 A VIVÊNCIA PESSOAL COMO VIVÊNCIA HISTÓRICA

O cinema, como manifestação cultural, entrou muito cedo na minha vida, e são vários os momentos em que identifico essa presença. Nasci em Chapecó em 1972 e, aos poucos, fui desenvolvendo uma relação forte com o cinema. Meu pai, que hoje dá nome a uma rua de Chapecó (Rua Caetano Roberto Panarotto, no bairro Santo Antônio), faleceu de infarto fulminante em frente a uma sala de cinema, o Cine Ideal, que ficava na avenida Getúlio Vargas. Minha percepção do cinema como hábito de ver filmes se deu ainda nos meus primeiros anos de vida. Tínhamos televisão em casa na década de 1970 e tenho lembranças da TV o tempo todo ligada, além de assistir a filmes com minha mãe. Era sempre aquela lógica dela estar vendo algo e a gente (eu e meus irmãos) brincando em volta; de repente parávamos para assistir a algo que estava passando. Na década de 1980 fui fortalecendo esse hábito. No final da década de

---

<sup>2</sup> Um exemplo disso acontece com a entrevistada Marisa Alma, onde o marido Luiz Carlos, falecido na década de 1990, que realizava as filmagens em super-8 ainda na década de 1970, mas essas filmagens tem um peso emocional muito forte, porque além da perda do marido, tem um fator que é a morte de um dos filhos ainda criança em 1982. Após a morte desse filho, o marido parou de fazer registros em super-8 e somente depois do nascimento da filha é que ele voltou a fazer alguns registros. Só o fato de ter que trazer a mente esse passado que sentimentos tristes, percebemos o quão difícil é para algumas pessoas lidar com suas memórias. A família preserva os filmes feitos pelo pai/marido e também um projetor de super-8. Não conseguimos assistir os filmes, e isso acredito teria trazido à tona um sem número de sentimentos relacionados a essas imagens, já que ela não assiste esses filmes desde a década de 1980. Até tentamos ligar o projetor que ainda funciona, mas está sem a lâmpada que faz com que as projeções aconteçam, nos impedindo de ver as imagens registradas.

1980, a partir do acesso ao videocassete e às videolocadoras, o contato foi se estreitando. Até hoje, quando visito minha mãe em Florianópolis, temos o hábito de ir ao cinema juntos. Em Florianópolis existem salas de cinema que fogem do circuito comercial presente em salas de Shopping Centers. Florianópolis tem três salas alternativas que passam filmes independentes de todo o mundo e minha mãe ainda mantém esse hábito de vê-los com amigos, costume que, segundo ela, iniciou na década de 1960 quando frequentava as salas de cinema de Chapecó nas salas do Cine Ideal e do Cine Astral.

Éramos uma família de classe média; minha mãe trabalhava como professora e meu pai era contador. Não tínhamos filmadora Super-8 em casa, mas tínhamos, como já citei, um aparelho de televisão, uma máquina fotográfica, um toca fitas, um gravador e um toca discos. Tenho gravações em fita cassete de quando éramos pequenos e lembro da gente quando criança brincando com esses aparelhos sempre ouvindo música.

Minha formação audiovisual se desenvolveu por meio do cinema estadunidense, de filmes que passavam na TV aberta (1970 e 1980), em paralelo aos filmes que passavam nos cinemas desde a década de 1970 e que foram consumidos por meio das videolocadoras no final da década de 1980. Tínhamos acesso principalmente ao cinema *mainstream* e, em menor escala, produções brasileiras como os filmes d’Os Trapalhões. Meu interesse em “fazer filmes” aconteceu quando descobri ser possível criar cinema em outras localidades para além desse cinema hollywoodiano. Isso aconteceu na década de 1980. Tínhamos muito pouco acesso a um outro tipo de cinema produzido no mundo todo e havia restrições para conseguir informações. Foi no final da década de 1980, possivelmente 1989, que li na revista *Bizz* sobre uma produção musical feita em Porto Alegre através da Vórtex (Um bar que fazia shows, ensaios das bandas, gravava fitas demos e distribuía como selo alternativo). Anotei o endereço e mandei uma carta solicitando o catálogo. Quando o recebi pelo correio, deparei-me com um folheto em ‘xerox’, estilo fanzine, divulgando o cenário musical de Porto Alegre (desde fitas demos locais, fitas VHS com shows locais e uma fita do filme *Inverno*, dirigido por Carlos Gerbase e filmado naquela cidade).

Figura 1 – Verso do folheto da Vórtex com poster do filme *Inverno*.

**FITAS DE VIDEO VHS** **VORTEX** **CAIXA POSTAL 5091-POA**  
CGC 90130634/0001-51

**INVERNO** - Um filme de Carlos Cerbasi, com Werner Schunemann, Luciano Abreu, Grupo Vende-se Sombra e Grupo Falção e Góia (91 min.). O dia de frio em Porto Alegre e na vida de um jovem jornalista. "Prefiro continuar minha saúde vel vide pouco saudável. Respirar a fumaça de Borregard, enfiar todos os produtos abalantes e flavorizantes, manter um idílio permanentemente confuso. Antes de mais nada, continuar em movimento com significância da palavra Independência". Prêmio de melhor filme super 8 no Festival de Cinema de Gramado.

**OS REPLICANTES DO VORTEX** - Um vídeo de Alex Sernambi, que reúne clipe e apresentação da banda (16 min.). Os 60 minutos ficam repletos de clipe de trabalho de uma equipe Integrandos ou "over-boy". Dente e clipe de "Tic-tac", realizado no início de 84, alié o show do bar Ocidente (junho de 86). Um vídeo que tem estilo, força e algo a dizer.

**OS REPLICANTES PERDIDOS NO TEMPO** - Uma banda de rock tem duas obrigações básicas: compor músicas que expressem sua visão do mundo e executá-las, em discos ou ao vivo, com toda a emoção e a energia de cada um dos seus membros. Um vídeo de uma banda de rock tem apenas uma obrigação: ser fiel à banda. Em "Perdidos no Tempo", cada um dos membros é um reflexo da musicalidade, da ideologia e da personalidade de "Os Replicantes", filmados em dezenas de shows, sobre os palcos, dentro dos ônibus ou dos camarins, retratados em clipe e programas de TV.

**INVERNO** (poster) - Um filme de Carlos Cerbasi, com Werner Schunemann, Luciano Abreu, Grupo Vende-se Sombra e Grupo Falção e Góia (91 min.). O dia de frio em Porto Alegre e na vida de um jovem jornalista. "Prefiro continuar minha saúde vel vide pouco saudável. Respirar a fumaça de Borregard, enfiar todos os produtos abalantes e flavorizantes, manter um idílio permanentemente confuso. Antes de mais nada, continuar em movimento com significância da palavra Independência". Prêmio de melhor filme super 8 no Festival de Cinema de Gramado.

**ZONA MORTAL** (poster) - Com 40 minutos de duração, conta a história do esboço de lançamento da fita Ki de mezo nota. Gravada ao vivo no bar Ocidente, registra momentos eletrônicos do rock urbano. A fita, acompanhada apenas de sua guitarra; a única apresentação da banda "Alas Perdidas"; "Cocôis" acompanhada por Ed e Ti; "Arrogância" com Gustavo no vocal e "Do Inveniente". Direção e fotografia de Alex Sernambi; produção de Luciano Tomasi; edição de Carlos Cerbasi e Alex Sernambi.

**OS REPLICANTES** (poster) - Um vídeo de Alex Sernambi, que reúne clipe e apresentação da banda (16 min.). Os 60 minutos ficam repletos de clipe de trabalho de uma equipe Integrandos ou "over-boy". Dente e clipe de "Tic-tac", realizado no início de 84, alié o show do bar Ocidente (junho de 86). Um vídeo que tem estilo, força e algo a dizer.

**PANCADARIA NO TERCEIRO MUNDO** (poster) - Com 60 minutos de duração, tem o objetivo de apresentar os vídeos gravados pela Invidia em 86. Estilos variados e concepções sobre as distintas apresentações em sua frequência, um clipe preocupado em preservar a memória vital da banda. São, ao todo, 17 minutos, selecionados por Alex Sernambi, Carlos Cerbasi e Luciano Tomasi. As bandas são: "Over-boy", "OKE", "Jada - JI", "Danavelleto", "Luzinete", "Muita Quase", "Cocôis", "Arrogância" e "Jada in Boy".

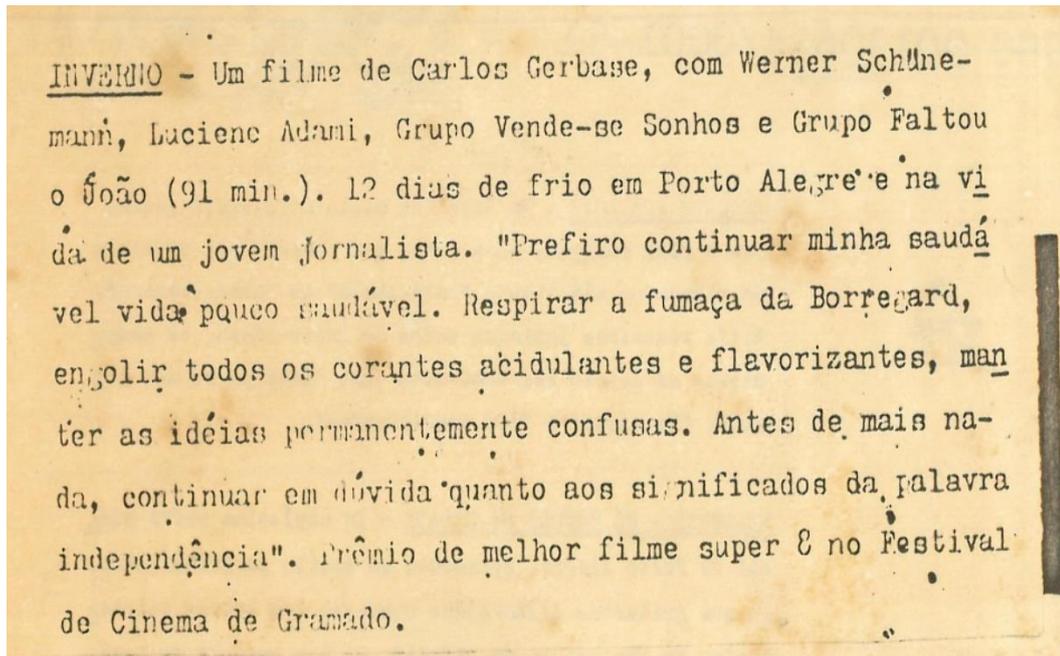
**OS REPLICANTES PERDIDOS NO TEMPO** (poster) - Uma banda de rock tem duas obrigações básicas: compor músicas que expressem sua visão do mundo e executá-las, em discos ou ao vivo, com toda a emoção e a energia de cada um dos seus membros. Um vídeo de uma banda de rock tem apenas uma obrigação: ser fiel à banda. Em "Perdidos no Tempo", cada um dos membros é um reflexo da musicalidade, da ideologia e da personalidade de "Os Replicantes", filmados em dezenas de shows, sobre os palcos, dentro dos ônibus ou dos camarins, retratados em clipe e programas de TV.

**A ROULETA E A SAÚDE DO AMOR** (poster) - Paulinho tem um problema: sabe que alguma coisa está errada com o seu organismo, desde que, ao urinar, sentiu uma aráncia. Fernando tem um problema: ficou sabendo que um antigo parceiro sexual acaba de ser internado, com AIDS. Ambos têm muito medo. E enfrentam as dificuldades de obter informações precisas e livres de preconceitos sobre seus problemas. Estas duas situações são comuns a vários milhares de pessoas no Brasil. Doenças Sexualmente Transmissíveis (Doenças Venéreas) e Síndrome de Deficiência Imunológica (AIDS) não podem mais ser assuntos-tabu.

Fonte: Própria (2024).

Essa experiência foi pessoalmente revolucionária porque até então, para mim, o cinema era e deveria ser aquele das grandes produções hollywoodianas, ou filmado em grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, uma vez que centralizavam as produções nacionais com os maiores orçamentos. Passei a questionar e entender que existia uma outra produção, periférica, que não dependia de grandes orçamentos e podia ser feita de forma muito mais livre.

Figura 2 - Sinopse do filme *Inverno* (catálogo Vórtex).



Fonte: Própria (2024).

*Inverno* foi premiado como melhor filme Super-8 no Festival de Gramado e essa informação me chamou muito a atenção por ser a primeira vez em que ouvi falar desse tipo de filme e do festival de Gramado.

No final da década de 1980 consegui comprar o primeiro videocassete (em sociedade com meus irmãos) e foi a partir dele que passei a explorar as videolocadoras em busca desses outros filmes. Em Chapecó, as videolocadoras não tinham um acervo muito grande pois dependiam das distribuidoras, dos lançamentos e de outros fatores. Mesmo assim era possível encontrar filmes alternativos. Mais para o final da década de 1990, já encontrava nelas filmes de Fellini, Lynch, Cronenberg, Tarkovski, Kiarostami, Korine. Uma locadora prezava os filmes identificados como “cult” e tínhamos a oportunidade de ver filmes alternativos. Em meado de 2000, quando a internet ainda era muito limitada, baixei foi o primeiro filme de David Lynch, *Eraserhead*, de 1977. Era um arquivo de 600 megabytes e foram três dias de conexão para conseguir o arquivo.

Na década de 1990 participei da produção de um programa de entretenimento na televisão (na reta final chegou a ter um espaço também no rádio), o *Voo do Morcego* (1995-2002). Foi uma experiência que serviu para refletir e experimentar narrativas audiovisuais. Na época eu já tinha uma experiência com teatro e com a Banda Repolho, da qual eu faço parte e que busca performances mais alegóricas e teatrais. No *Voo do Morcego* pude desdobrar as perspectivas narrativas do teatro em linguagem audiovisual. Isso porque, além de apresentador

e repórter, desenvolvi personagens para funções mais experimentais onde escrevia *sketches*, geralmente de humor, e que exigiam compreensão da linguagem audiovisual. O programa começou a ser exibido no canal comunitário na TV a Cabo (Net na época, vinculada com a RBS) e depois foi transmitido para toda região através do canal SBT.

Figura 3 - Dois anos do programa Voo do Morcego, 1996 (Revista Net).



*Desde a regulamentação da nova Lei que rege o sistema de tevê por assinatura no Brasil, a NET colocou à disposição de seus assinantes um canal específico para utilização da comunidade. É o Canal de Eventos, que já funciona em todas as 18 operações da NET no Rio Grande do Sul e Santa Catarina e vem ganhando destaque com as produções locais.*

## Chapecó

**O** programa Voo do Morcego, que está completando dois anos de existência, já está consolidado como um grande sucesso no Canal de Eventos da NET Chapecó. Transmido de quintas a domingos, das 19 às 21h, a produção tem conquistado crianças, jovens e adultos. O Voo do Morcego, realizado pela Skip Produções, é dividido em vários quadros. Um dos principais é o *Morcego Fashion*, produzido e apresentado pela desenhista de moda Panty. O quadro apresenta novidades da moda no País e no mundo e dá dicas sobre como se vestir bem.

A equipe de produção da Skip é formada por João Rubens Zucoloto, Eridson Willembring e Júnior Zucoloto. Além de criarem o *Morcego Fashion*, eles também são responsáveis por quadros de culinária, enquetes, brik, esportes e videoclips. O programa não se limita a produções em estúdio.

O Voo do Morcego realiza cobertura de shows e festas com reportagens de Roberto Panaroto, responsável pelos personagens André Haza, Morcegão e Darcy Zanho. Outra novidade do programa é o seu formato interativo. Através do telefone 22-2417, os assinantes podem participar, respondendo a charadas e testes, e opinando sobre assuntos diversos. Quem ligar para o Voo do Morcego, além de se divertir muito, ainda ganhará prêmios.



*Equipe de produção do Voo do Morcego*

Fonte: Própria (2024).

No canal 20 da NET tínhamos tempo e horários livres. Havia poucas coisas sendo veiculadas; por isso nos deixavam produzir conteúdo de até duas horas, criar desdobramentos de programas musicais, com videoclipes, entrevistas nas escolas, nas ruas ou então até transmissões ao vivo onde a programação ia acontecendo de acordo com a participação dos telespectadores via telefone. O programa ia ao ar nas sextas feiras às 19h. com reprises no final de semana em horários alternados.

Houve períodos em que produzíamos 6 horas de conteúdos por semana. Esse formato de programa na TV a Cabo durou quase dois anos, até que recebemos convite para estrear no SBT regional. No SBT, devido à grade de programação nacional, tínhamos espaço de 30 minutos por semana e o programa ia ao ar na sexta feira às 13h., com reprise no sábado no mesmo horário.

Figura 4 - O Voo alto do Morcego (Revista Net, abril de 1996).

**ZAP!**

**CHAPECÓ**  
**O vôo alto do Morcego**

Em seu segundo ano de exibição, o programa continua demonstrando bons índices de audiência em Chapecó, principalmente junto ao público jovem

O Programa Voo do Morcego, transmitido pela NET Chapecó, está entrando em seu segundo ano de exibição com enorme sucesso junto ao público jovem da região. Uma das matérias que causou *frisson* junto à garotada foi a dos Mamonas Assassinas, gravada em novembro do ano passado, cerca de três meses antes da morte trágica do grupo em um acidente aéreo.

Os integrantes da banda ficaram dois dias em Chapecó, ocasião em que foram entrevistados pela equipe do Voo durante uma partida de futebol. Devido ao sucesso do programa com os Mamonas, a produtora Skip decidiu colocar o vídeo à disposição dos interessados, que podem contatar

Festa do Milho de Xanxerê foi tema de um dos programas

pelo fone (049) 722-2417.

O Voo do Morcego também marcou presença na Festa do Milho (Femi) de Xanxerê, a 45 quilômetros de Chapecó. Várias matérias foram gravadas duran-

te o evento, aproveitando o cenário montado para a Femi. O Voo do Morcego é exibido sempre pelo canal 20 da NET Chapecó. O programa vai ao ar de sextas a domingos, das 19h às 21h.

Fonte: Própria (2024).

A reportagem da imagem 4 foi realizada durante a cobertura na Festa do Milho (Femi), em Xanxerê/SC, dando destaque ao segundo ano do *Voo do Morcego*, chamando atenção para o programa especial gravado com a banda Mamonas Assassinas em novembro de 1995. O show

aconteceu em 12 de novembro, domingo, e na época tivemos a oportunidade de passar um dia de descanso com a banda em uma chácara, registrando tudo.<sup>3</sup>

A organização das gravações era simples: nos reuníamos toda segunda feira de tarde e repassávamos a pauta a partir dos releases que nos eram enviados sobre algum acontecimento, também regidos pelo comercial do programa que, eventualmente, vendia algum *merchand* ou propaganda e, de acordo com a quantidade de material produzido no final de semana anterior, entendíamos a necessidade de criar algo e preencher os espaços disponíveis.

Um desses personagens criados desde o início foi o “repórter Morcegão”, personagem criado ainda na época do teatro que apresentávamos no Colégio Bom Pastor. Dessa época vem a ideia de outros três personagens: “André Haza”, criado com o propósito de ser um apresentador para gravar aberturas ou chamadas de matérias, geralmente em estúdio; “Darcy Zânho” que era um apresentador ou repórter de campo, criado com a ideia de ser um personagem caricato, voltado ao humor e que tinha uma fala anasalada e fanhosa que dificultava o entendimento das perguntas pelas pessoas entrevistadas, e “Anastácia”, que apresentava quadros fixos, em formato de *sketches* humorísticos e semanais com bordões típicos do humor da época e com dicas de comportamento feminino. Quando havia algum evento com características femininas, utilizava essa personagem como repórter para fazer entrevista de campo (entrevistei Marta Suplicy num evento da mulher empresária de Chapecó e região, no Clube Recreativo Chapecoense). Outros *sketches* que fazíamos: o quadro humorístico “Horário Político” e o quadro de um surfista que, que em tempo de Exposição Feira Agropecuária, Industrial e Comercial de Chapecó (Efapi), ia para feira com roupa de banho, capa de chuva e uma prancha de surfe, porque sempre no período de realização (início de outubro) da EFAPI chove muito na região e tem alagamentos etc. Outro quadro que me lembro foi o Tele-UFO onde eu entrevistava pessoas (também personagens feitos por amigos) que tinham tido contatos com alienígenas na região, em referência a um caso famoso da região que é a abdução do Antônio Nelso Tasca na década de 1980.<sup>4</sup> Só para citar alguns exemplos de como as coisas aconteciam.

---

<sup>3</sup> Quando houve o acidente aéreo que causou a morte de todos os integrantes da banda Mamonas Assassinas, em 3 de março de 1996, o programa homenageou o grupo com um especial de cerca de 2h30, no final de semana seguinte ao acidente. O show completo e um compacto do programa podem ser vistos no Youtube foi disponibilizada do meu acervo para o canal do Fã Clube Bento Hinoto (FCBH).

<sup>4</sup> A história de Antônio Nelso Tasca chegou a ser notícia na revista UFO uma das principais publicações voltadas aos estudos de contatos com extraterrestres. No ano de 1999 foi publicado um livro contando essa história de maneira oficial, com o título de “Um Homem Marcado por ETS”, com o subtítulo de “Caso Tasca, o escolhido do mundo de Agali.”

Figura 5 - Equipe Voo do Morcego, ano de 1995.



Fonte: própria (2024). Em pé: Roberto Panarotto e Eliana Panty (apresentadores), Junior Zuculotto (comercial). Abaixados: Eridson (câmera e editor) e João Rubens Zuculotto (proprietário da Skip Produções, câmera e editor do programa).

Figura 6 - Roberto Panarotto interpretando quatro dos personagens citados.



Fonte: própria (2024). A) Repórter Morceção com o governador Paulo Afonso em evento em Concórdia/SC; B) André Haza num registo no SESC, com Yeda Magri (técnica de cultura do SESC) e João Rubens (dono da Skip Produções e criador do Voo do Morcego); C) Darcy Zânho em foto para reportagem em um jornal local, e D) Anastácia em foto para divulgação.

Depois da graduação em Letras, uma especialização em Estética e outra em Arte e Tecnologia, atuo desde 2006 como professor na Unochapecó, primeiramente no curso de Publicidade e Propaganda, depois nos cursos de Design e Produção Audiovisual. Em 2022, o curso técnico de Produção Audiovisual encerrou e foi reformulado como bacharelado, sendo denominado Cinema e Mídias Digitais (primeira turma iniciou em 2023). Após a graduação e o início do exercício profissional na área do audiovisual, os *insights* que tive ainda na década de 1980, de que era possível fazer cinema com pequenos orçamentos e abordando temas locais – passei a pensar, de forma narrativa, estruturas cinematográficas que estivessem ao meu alcance.

No âmbito desta dissertação, faço uso de relatos que foram coletados considerando a intersubjetividade atinente à realização de entrevistas (Portelli, 2018). Entrevistas sempre são processos dialógicos em que os interesses de quem realiza uma pesquisa acabam servindo de pontos de partida para o que chamamos de “documentos provocados”, carregados de intencionalidade, e que envolvem processos que vão além do acionamento da memória, passando pelo desenvolvimento de empatia e de controles sobre o que falar, que fazem parte do próprio estabelecimento da reação entre participantes (Frisch, 1999). Nesse sentido, busquei, na medida do possível, considerar a harmonização entre o uso de fontes orais que acionam memórias com a ilustração de tais momentos. Em outros, as imagens é que são as fontes privilegiadas, quando, por exemplo, discuto o surgimento de salas de cinema em Chapecó na segunda metade do século XX. As imagens são igualmente fruto de negociações de interesses e de recortes estabelecidos por quem desenvolve uma pesquisa, mas mantêm relações de contiguidade com os momentos, os lugares, a cartografia em que estão posicionadas no tempo e no espaço (Nöth; Santaella, 1999). Dessa forma, elas também exercem uma função elucidativa e de discurso em torno do que se pode entender como cinema historicamente constituinte da paisagem urbana de Chapecó.

A título de organização, considero importante enfatizar que esse universo “audiovisual” esteve como possibilidade cultural, independentemente de ser visto como atividade comercial, desde 1942 (com o surgimento da primeira sala de cinema na Avenida Getúlio Vargas esquina com a rua Barão do Rio Branco em Chapecó) ou como mero entretenimento. Ou seja, embora o interesse da Família Tomazelli esteja ligado à difusão do comércio desde sua introdução em Chapecó (como veremos ao longo do texto) esse trabalho não dissocia inteiramente a prática comercial da prática cultural, pois ambas estão interligadas em muitos momentos e uma acaba sendo consequência da outra. A primeira sala de cinema acima mencionada bem como as duas

subsequentes (até a década de 1990), na memória social dos entrevistados e nos semanários locais, introduziu a possibilidade de um certo hábito de assistir filmes na comunidade Chapecoense como atividade cultural. Mesmo como entretenimento, segundo os entrevistados, o cinema sempre foi um ponto central de encontro e em muitos momentos “única coisa que tinha pra se fazer no domingo à noite” por exemplo. Também destaco e enfatizo (mesmo que contrário ao que os entrevistados comentaram ao serem questionados sobre isso) a ideia de que o hábito de assistir filmes ou a cultura audiovisual se refere também, com o passar do tempo, ao desenvolvimento de um olhar audiovisual voltado à produção de filmes caseiros/amadores ou de narrativas.

Esse hábito, que num primeiro momento é de ver filmes (nesses primeiros anos muito mais relacionados ao cinema do que a televisão) se desenvolve em produções quando acontece o lançamento de uma tecnologia mais acessível. E isso teve início na região após 1965, ano de lançamento do formato Super-8, porque foi a partir dele que se possibilitou que esse olhar inicialmente amador se fizesse presente nas produções dos primeiros filmes também em Chapecó. Vou tentar com esse trabalho de pesquisa, validar esses caminhos (com pesquisa em jornais, tabloides, entrevistas e acervo dos participantes) ou seja, entender como essas primeiras produções locais se articulam com o crescimento do interesse pelo cinema, pela disponibilização de salas de cinema, pela difusão tecnológica e, por fim, quais as percepções sociais das pessoas que viveram essa experiência com o foco e delimitação na década de 1970.

Esse é um processo histórico pouco acessado e difundido justamente pela falta de registros ou de pesquisas relacionadas. Portanto considero que a pesquisa sobre a formação de uma cultura audiovisual em Chapecó durante a década de 1970 abre possibilidades para entender a circulação de ideias sobre o cinema em geral, sobre a difusão de tecnologias e sobre a produção de pequenos filmes, sejam eles, filmes caseiros, amadores ou em perspectivas narrativas. Finalmente, isso tudo pode gerar trabalhos futuros, abordando mais especificamente as narrativas produzidas, os seus contextos e, sobretudo, as relações socioculturais evidenciadas através das películas.

Após a introdução, a dissertação está dividida em quatro seções. A seção 2 mostra o processo histórico relativo ao cinema, ao surgimento de salas de cinema no Brasil e em Chapecó. A seção 3 aborda aspectos relacionados à fotografia e à televisão: o debate sobre a fotografia é fundamental pela relação direta com o cinema, mas principalmente porque os equipamentos em super-8 (tanto a câmera quanto filmes ou projetores) eram vendidos nas lojas ou estúdios de fotografia. Como o cinema se fez presente no universo audiovisual das pessoas, muito antes da televisão, e esse trabalho dedica um momento para discutir a televisão (tanto o

aparelho enquanto tecnologia, seus meios de transmissão e um pouco de propaganda). Entendendo que o olhar audiovisual não se desenvolveu pela televisão, mas através do cinema porque o cinema estava disponível desde a década de 1940 enquanto a televisão se popularizou mesmo na década de 1970 na região). Finalizo a seção com a discussão da inserção dos cinemas na região de fronteira.

A seção 4 aborda o contexto e surgimento do super-8, da forma como era vista e utilizada, bem como seu desenvolvimento, características e como ela se desdobrou em narrativas e olhares diferenciados. Analiso dois filmes produzidos em Chapecó na década de 1960, por se tratarem dos primeiros registros audiovisuais feitos na cidade (que se tem notícia), ou pelo menos os que permaneceram preservados.

Na seção 5 desenvolvo uma escrita mais livre como proposta e linguagem. É a seção conclusiva e me insiro como personagem que caminha e percorre as ruas contando pequenas histórias sobre o cinema, sobre a cidade de Chapecó, apresentando “causos” e histórias. Situações que ajudarão a reforçar esse olhar da narrativa, e que possivelmente não caibam na estrutura do projeto apresentado. Aqui me aproprio do olhar da crônica, evocando, também, aspectos jornalísticos gonzo de Hunter S. Thompson, inventor do estilo, que tinha por hábito se inserir de forma a interferir narrativamente nas coberturas que realizava. Destaco o escritor David Foster Wallace que exerce um olhar narrativo mais atento e em muitos momentos irônico. Ele se insere como personagem e interfere na história entendendo que esse olhar é que determina e atrai o todo da sua atenção ao centro do que ele quer relatar. Por ter nascido em Chapecó, morado a minha vida toda na cidade e feito, de certa forma parte de diversos acontecimentos, acredito que esse contraponto de um olhar bem pessoal, possa servir de contraponto.

## 2 RASTRO, AURA E INSIGNIFICÂNCIA: DA CRIAÇÃO DO CINEMA À EXPERIÊNCIA LOCAL

Neste capítulo, busco discorrer sobre o cinema com ênfase na transformação do formato das projeções, passando a falar sobre as salas de cinema no Brasil e em Chapecó. Em relação à cidade de Chapecó, o capítulo estabelece algumas percepções sobre o contexto histórico relativo ao surgimento das salas locais de cinema. Por fim, o capítulo estabelece uma cronologia comentada sobre o surgimento desses espaços e a construção do cinema como um dos hábitos culturais, além de entender que tipo de filmes foram exibidos.

### 2.1 O CINEMA E AS PRIMEIRAS PROJEÇÕES

O livro *O Que É Cinema?* de Jean-Claude Bernardet (1980), é importante quando se busca entender a multiplicidade e as possibilidades que o cinema oferece pela clareza de organização e da escrita. Segundo Bernardet (1980), o cinema se desdobra como um experimento, uma forma de captar a realidade, como mercadoria, como linguagem, como narrativa, como um espaço e como uma indústria do sonho. Apesar de delinear esses territórios pelos quais o cinema adentra, Bernardet afirma, ao final da obra, não ser possível responder objetivamente à pergunta que dá título ao livro.

No início de sua história, o cinema não havia ainda sido motivo de reflexão ou valorização por seus próprios criadores e pelos desenvolvedores de aparelhos de captação e projeção de imagem. Antoine Lumière afirmava que o cinema era “uma invenção sem futuro”. Bernardet (1980, p. 5) ressalta que:

No dia da primeira exibição pública de cinema –28 de dezembro de 1895, em Paris, um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho e Lumière o desencorajou, disse-lhe que o “cinématógrapho” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas.

Se, por um lado, os próprios criadores do cinema não tinham a dimensão de sua potência. Flávia C. Costa (2006, p. 16) observa que “a história do cinema faz parte de uma história mais ampla, que engloba não apenas a história das práticas de projeção de imagens, mas também a dos divertimentos populares, dos instrumentos óticos e das pesquisas com imagens fotográficas”. E complementa que: “O cinema tem sua origem também em práticas de representação visual pictórica, tais como os panoramas e os dioramas, bem como nos “brinquedos óticos” do século XIX, como o taumatrópio (1825), o fenaquistoscópio (1832) e

o zootrópio (1833)” (Costa, 2006, p. 16). Costa (2006) lembra que, ao longo do século XIX, diferentes experimentos desenvolvidos nos mais variados locais estavam em curso com o sentido semelhante ao do cinema:

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celuloide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção (Costa, 2006, p. 17).

Os nomes mais citados no início do cinema são os do estadunidense Thomas Edison e dos franceses Lumière (Auguste e Louis), todos eles interessados em fazer testes com equipamentos recentemente desenvolvidos e com diferentes imagens em movimento. Ao passo em que progressos técnicos aconteciam, percebe-se o crescente interesse do público em espetáculos visuais acrescidos de potencial narrativo. Para Costa (2006, p. 28):

Os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias. Atualidades, filmes de truques, histórias de fadas (*fairies*) e atos cômicos curtos se tornam cada vez mais populares em espetáculos de variedades em *vaudevilles*, *music halls*, museus de cera, quermesses ou como atrações exclusivas em shows itinerantes e *travelogues* (conferências de viagem ilustradas).

O início do cinema não acontecia em salas de projeção, mas em espaços diversos, vistos como periféricos e geralmente atribuídos a pessoas de baixa renda. Esse ‘primeiro cinema’ foi considerado como “Cinema de Atrações”, com exibições acontecendo em feiras, circos e teatros ambulantes, onde o interesse era assistir às então chamadas “fotografias aceleradas”.

José Inácio de Melo Souza (2019), ao deslocar o olhar para pensar o início do cinema no Brasil, observa que:

Antes de se configurarem como um espaço de sonhos, como estamos acostumados a pensar nos cinemas, eles são um espaço de conflito, para o qual converge um feixe de vários interesses, alguns muito humanos, como o desejo de exibir uma novidade, outros altamente capitalistas, por estão voltados para ânsia do lucro fácil e rápido (Souza, 2019, p. 16).

Souza (2019) pontua o cinema na sua vertente de entretenimento e de negócio, observando sua rápida difusão das capitais para o interior do país. São Paulo já dispunha de salas de cinema nas primeiras décadas do século XX, enquanto a novidade continuava sendo exibida nos lugares tradicionais dos primeiros momentos do cinema, como as feiras, parques de diversão ou circos. Para o autor:

O cinema chegou à cidade como uma novidade para as elites frequentadoras do centro, da área comercial do Triângulo. Até 1907, eram os teatros de rua Boa Vista e da ladeira de São João, além de outros locais de diversão das ruas 15 de novembro, São Bento e Direita, que atraíam espectadores para a “fotografia acelerada”, uma das denominações “primitivas” do espetáculo cinematográfico. Ela imantava um público já acostumado aos preços caros dos camarotes e balcões teatrais (Souza, 2019, p. 17).

Esse momento demarca o que seriam logo à frente as “Salas de cinema”. Na década de 1920 acontece outra transformação desses espaços, é o momento do cinema onde os grandes teatros acabam por se transformar nessas salas de projeção. E o intuito era claro, atribuir o *status* do teatro e gerar certa restrição e elitização do cinema, já que os lugares onde essas projeções das “fotografias em movimento” circulavam eram totalmente periféricos e atribuídos a pessoas de baixa cultura. Para Souza (2019, p. 18):

Os cinemas construídos na década de 1920 já carregavam outras características, impondo uma adequação ao panorama urbano paulistano dos Movies Palaces norte-americanos. Cinemas com capacidade para 2 e 3 mil espectadores tornaram-se comuns, embora não se perdesse de vista, ainda, o padrão do teatro italiano.

Um pouco antes, através de produtores e diretores como Edwin Stanton Porter e David Llewelyn Wark Griffith, o cinema começa a se desenvolver cada vez mais como linguagem, fazendo com que as estruturas narrativas se possibilitassem a emergência de uma gramática cinematográfica. Umm dos fatores de desenvolvimento dessa linguagem se dá pelo desdobramento das possibilidades sonoras: o áudio passa a ter relevância, com o abandono dos formatos onde se tocavam discos ou da música sendo executada ao vivo enquanto o filme é projetado. A partir do final da década de 1930 a dimensão sonora está totalmente integrada na película, onde a sincronia de imagem com áudio se concretiza como algo tão importante na narrativa quanto a imagem. Essa junção é que abrirá a necessidade de espaços específicos para as projeções. Os espaços passaram a ser construídos com a ideia de que realmente se tornaram ponto fixo de exibição de filmes. Souza (2019, p. 18) aponta que:

O final da década viu surgir outra novidade, o filme sonoro, fosse pelo processo do vitafone (som sincronizado com discos), fosse pelo processo Movietone (som de inscrição ótica na lateral do fotograma impresso), alterando novamente o mercado, que foi obrigado, nos cinco anos seguintes à inauguração da Paramount, a se integrar ao novo processo.

## 2.2 O CINEMA E AS PRIMEIRAS PROJEÇÕES

Nesse tópico, pretendo analisar como a chegada do cinema à região está ligada ao processo colonizador e em que medida, em volta dele, foram desenvolvidas práticas sociais audiovisuais. Ao considerar que os comportamentos culturais ajudam a entender

movimentações fundamentais para narrar essa história do cinema em Chapecó, abordarei, também, como esse processo se insere em uma contraposição “capital vs. interior”.

No momento em que escrevo esta dissertação, Chapecó é a principal cidade do oeste de Santa Catarina em termos econômicos. Podemos encontrar razões para construção de um polo econômico na década de 1940 (Hass, 2013, p. 45). De acordo com Mônica Hass (2013, p. 45):

A base econômica do município estava centrada na atividade primária, cujo crescimento foi acompanhado pelos demais setores. Em 1950, o número de estabelecimentos agropecuários cresceu 207,55% em relação a 1940. A agricultura foi a modalidade de exploração da terra que apresentou um desenvolvimento maior entre 1940 e 1950, ampliando a atividade para 4.056 estabelecimentos, numa expansão de 1.597,41%.

Parte significativa da atração de migrantes para a região acontecia por anúncios em jornais (Radin, 2005), formando um cenário, nos anos 1940, de chegada diária de carroças e caminhões abarrotados de colonos italianos oriundos do Rio Grande do Sul” (Hass, 2013, p. 55).

A colonização em Chapecó é constituída basicamente por descendentes de italianos e alemães e muitas das características culturais do que se identificava em Chapecó vinha da percepção de um colonizador orientado pelo *ethos* do trabalho árduo (Renk, 1997). Ou seja, a percepção de que o colonizador tinha em suas mãos um terreno amplo e vasto de possibilidades que dependia muito do seu esforço. Hass (2013, p. 23) aponta que:

Expressões como “progresso e desenvolvimento”, base da política de colonização oficial, foram introduzidas no discurso das lideranças vinculadas às empresas colonizadoras, que justificaram a sua identidade local e regional a partir de um conjunto de valores relacionado ao “trabalho, à “luta”, ao “sacrifício”. Um discurso regional passou a ser construído, tendo como base o mito do pioneiro/desbravador que faz “com as próprias mãos.

Muito mais do que herdeiros de uma cultura europeia, o oeste do estado de Santa Catarina é herdeiro de uma “cultura vertical anacrônica”, termo cunhado por Ivanir Boca Migotto no livro *Um Certo Cinema Gaúcho de Porto Alegre ou Como o Cinema Imagina a Capital dos Gaúchos sobre a História do Cinema Gaúcho*. Aproprio-me do termo porque, no contexto de emergência econômica de Chapecó entre os anos 1940 e 1950, a cidade veio a se constituir como uma espécie de resultado desses gaúchos-alemães ou gaúcho-italianos que se estabeleceram no Rio Grande do Sul e aos poucos foram migrando para o oeste catarinense e sudoeste do Paraná. Essa cultura que se afirma gaúcha e que prima pelo orgulho, comemora e se reproduz em simulacros e simulações (Baudrillard), especialmente nas situações de expansão de sua fronteira simbólica e material.

A construção de uma cidade que floresce economicamente e que acomoda migrantes vai amalgamando teuto e ítalo-gaúchos a outra camada, a do gaúcho como cultura institucionalizada (Migotto, 2022, p. 120), em reprodução caricata de uma cultura forjada a ferro e fogo que não se concretiza a não ser no imaginário.

Chapecó, nesse contexto cultural, vem a estabelecer uma cultura local marcada por tensões entre quem se integra ao imaginário da fronteira marcado pelo amálgama da colonização e do gaúcho, em tensão com quem estabelece críticas ou se posiciona de forma contrária a essa construção. Assim, em termos identitários:

Nem a mais hegemônica construção identitária está livre de tensionamentos, afinal, é da natureza do próprio processo de fixação de uma determinada narrativa o embate entre aquilo que deve ser mostrado e aquilo que, ao contrário, deve ser oculto. Dizem que “a história é escrita pelos vencedores”, mas mesmo depois de escrita sempre há um relato – documentado ou não – que tem potencial para “ameaçar” o fato histórico (Migotto, 2022, p. 120).

A colonização do oeste de Santa Catarina acompanhada pelo desenvolvimento econômico quase que ininterrupto de Chapecó a partir da década de 1940, aliadas às tensões identitárias que também se ligam ao binômio capital-interior no contexto das mudanças e expansão do cinema permitem pensar uma relação peculiar entre esta cidade e o gênero cinematográfico conhecido como *western* ou far-west (filmes de faroeste, em tradução geral).

Esse gênero teve muita repercussão nas salas de cinema de Chapecó e é importante que se trata de um gênero marcado pela valorização do homem bruto que luta por si mesmo, forjando leis e regras em defesa de seus princípios e valores morais e religiosos.

Em conversas com os entrevistados e nos periódicos regionais, existem várias informações que citam o gênero *western* como um gênero muito presente nas salas de cinema de Chapecó, nesse momento em que, com uma paisagem econômica em desenvolvimento a necessidade de entretenimento também se acelera.

Embora jornais do período divulguem de forma irregular filmes em suas páginas, Enor Luiz Tomazelli, que na década de 1970 trabalhou como projetorista primeiro no Cine Ideal e depois no Cine Astral lembra que os filmes eram divulgados em jornais, mas também em panfletos distribuídos com a programação semanal, confeccionados a partir de materiais de divulgação dos distribuidores:

Havia um cartaz grande, (colocado) na porta do cinema. Existia a programação do fornecedor e a programação nossa aqui também. Então, de acordo com isso, se fazia um cartaz grande. Assista, dia tal ou tal, filme tal, tinha algumas fotos que vinham junto. E sempre no lado que se formava a fila, né? Porque na frente do cinema não dava muito tempo, porque era um empurra-empurra, tinha que abrir, né? Então, passava por ali, a pessoa esperava pra ver cinema, tal (Tomazelli, 2024).

Depois Tomazelli (ano) confirma que a divulgação acontecia através do espaço do próprio cinema e por trailers: “a própria sessão mostrava os [trailers] que iam passar no próximo dia.” Outro entrevistado, Claudério Oberderfer Probst (Claudério Augusto) enfatiza a divulgação não era feita apenas em jornais, mas na rádio, explicando que eram comuns permutas com os meios de comunicação, que davam ingressos em troca de divulgação. Probst chegou em Chapecó em 1976 e já havia trabalhado em rádio em Pato Branco/PR. Em Pato Branco também havia duas salas de cinema na época, que funcionavam de maneira semelhante às de Chapecó/SC. Probst (2023) explica que:

Eu firmei com os dois cinemas, pela rádio, no esquema de (que) a rádio dava de 5 a 10 avisos: "hoje vai passar no Cine Tupi, 19h30 e 21h30, em duas sessões, filme tal, tal, tal com tal, tal, tal (referindo-se ao nome do filme e atores ou diretores)". Dava 10 avisos desses e o pessoal da rádio não pagava ingresso.

A prática de anunciar os filmes no jornal era corrente e Probst (2023) lembra que rádio e jornais eram as principais mídias locais, em um contexto no qual a TV ainda não tinha tanta abrangência.

Figura 7 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral.

**Programação de cinema**  
Período de 15 a 21 de julho.

SABADO NO IDEAL AS 20 h 15 ms  
4 Velas para um Cadáver  
Com: Robert Woods  
COLORIDO

NO ASTRAL AS 20 h 15 ms  
S H A F T  
COLORIDO

DOMINGO NO IDEAL AS 19 e 21 h  
S H A F T  
COLORIDO

NO ASTRAL AS 20 h 15 ms  
Essa pequena é uma parada.  
COLORIDO

3a. FEIRA NO IDEAL AS 20 h 15 ms  
Gime Shelter  
COLORIDO

4a. FEIRA NO IDEAL AS 20 h 15 ms  
Gime Shelter  
COLORIDO ( Dia do belo sexo)

NO ASTRAL AS 20 h 15 ms  
Tarzan e a montanha secreta  
COLORIDO

5a. FEIRA NO IDEAL AS 20 h 15 ms  
Estranho caminho do amor  
COLORIDO

NO ASTRAL AS 20 h 15 ms  
Tarzan e a montanha secreta  
COLORIDO

6a. FEIRA NO IDEAL AS 20 h 15 ms  
Estranho caminho do amor  
COLORIDO

SABADO NO IDEAL AS 20 h 15 ms  
Tarzan e a montanha secreta  
COLORIDO

NO ASTRAL AS 20 h 15 ms  
Garotas lindas aos montes  
Com: Rock Hudson  
COLORIDO

DOMINGO NO IDEAL AS 19 e 21 h  
Como nos livrar do saco  
COLORIDO (Nacional)

NO ASTRAL AS 20 h 15 ms  
Perseguidor implacável  
Com: Clint Eastwood

---

**PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA**  
(Cine Ideal)

Terça — 20,15 — O Anticristo — Colorido  
com Mel Ferrer e Carla Gravina

Quarta — Dia do belo sexo — Vicente, Francisco,  
Paulo e outros  
Colorido — com Ives Montand

Quinta e sexta — 20,15 Vicente, Francisco, Paulo  
e outros

Sábado — 2015 — Capitão Jack — Colorido  
com Charles Bronson

Domingo — 14 hs. — Capitão Jack

Domingo — 20,15 — A Lei de Newmann — Colorido  
Com George Peppard

**CINE ASTRAL**

Quarta — 20,15 — Capitão Jack — Colorido  
Com Charles Bronson

Quinta — 2015 — Capitão Jack — Colorido

Sexta — 20,15 — Terremoto — Colorido  
Com Charlton Heston — George Kennedy

Sábado e domingo — 2015 — Terremoto — colorido

---

**O RAPTO DAS CEBOLINHAS.** Nesta Terça  
Feira, no Cine Ideal. Leve seu filho. Promoção:  
Dep. de Cultura da Prefeitura Municipal.

Fonte: Jornal Folha d'Oeste, edição 535, p. 7, 12 jul. 1975; Jornal Folha d'Oeste, edição 688, p. 10, 12 ago. 1978.

Figura 8 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral (2).

PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA	CINE ASTRAL
<b>CINE IDEAL</b>	Sábado – 20,15 – TERREMOTO – Colorido Com Charlton Hoston – Ava Gardner – George Kennedy
Sábado – 20,15 – Capitão Jack – Colorido Com Charles Bronson	Domingo e Segunda – 20,15 – TERREMOTO – Colorido.
Domingo e segunda – 20,15 – A LEI DE NEWMANN – Colorido Com George Peppard	Quarta e Quinta – 20,15 – 72 HORAS NA CIDADE DO VÍCIO – Colorido
Terça – 20,15 – TERREMOTO – Colorido Com Charlton Heston-Ava Gardner-George Kennedy	Sábado – 20,15 – OS GUERRILHEIROS PILANTRAS – Colorido Com Clint Eastwood – Telly Savalas
Quarta (Dia do Belo Sexo) - 20,15 – PARANÓIA – Colorido	Domingo – 20,15 – BARRA PESADA – Colorido Com Stepan Nercessian – Milton Moraes Wilson Grey
Quinta e Sexta – 20,15 – PARANÓIA	
Sábado – 20,15 – 72 HORAS NA CIDADE DO VÍCIO – Colorido	
Domingo – 20,15 – OS GUERRILHEIROS PILANTRAS – Colorido Com Clint Eastwood – Telly Savalas	

Fonte: Jornal Folha D'Oeste, p. 128.

Figura 9 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral (3).

PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA	PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA
<b>CINE IDEAL</b>	(CINE ASTRAL)
Hoje – 20,15 – 72 HORAS NA CIDADE DO VÍCIO – Colorido	Sábado (hoje) – 20,15 – AS GRANFINAS E O CAMELO – Colorido com Carlo Mossy
Domingo e Segunda – 20,15 – OS GUERREIROS PILANTRAS – Colorido com Clint Eastwood – Telly Savalas	Domingo e segunda – A VIOLETEIRA – Colorido com Sara Montiel e Raf Valone
Terça – 20,15 – BARRA PESADA – Colorido	Quarta e quinta – 20,15 – A NAVE DO MUNDO PERDIDO – Colorido.
Quarta e Quinta e Sexta – 20,15 – A HISTÓRIA DE ADELÉ H. – Colorido com Isabelle Adjani	Sábado – 20,15 – AMBIÇÃO ACIMA DA LEI – Colorido. com Kirk Douglas – Bruce Dern
Sábado – 20,15 – AS NOVAS AVENTURAS DO FUSCA – Colorido Um filme de Walt Disney	Domingo – 20,15 – O ESQUADRÃO DA MORTE – Colorido com Carlos Imperial – Edson França
Domingo – 20,15 – AS GRANFINAS E O CAMELO – Colorido com Carlos Mossy	(CINE IDEAL)
<b>CINE ASTRAL</b>	Sábado (hoje) – 20,15 – AS NOVAS AVENTURAS DO FUSCA – Colorido Um filme de Walt Disney
Sábado – 20,15 – OS GUERREIROS PILANTRAS – Colorido com Clint Eastwood – Telly Savalas	Domingo e segunda – 20,15 – AS GRANFINAS E O CAMELO – Colorido Com Carlo Mossy
Domingo e Segunda – 20,15 – BARRA PESADA – Colorido	Terça – 20,15 – A VIOLETEIRA – Colorido Com Sara Montiel e Raf Valone
Quarta e Quinta – 20,15 – AS NOVAS AVENTURAS DO FUSCA – Colorido Um filme de Walt Disney	Quarta - quinta e sexta – 20,15 – AVENTURAS NA NEVE – Colorido (Walt Disney) – c/ Dean Jone e Nancy Olson
Sábado – 20,15 – AS GRANFINAS E O CAMELO – Colorido com Carlos Mossy	Sábado – 20,15 – A NAVE DO MUNDO PERDIDO Colorido.
	Domingo – 20,15 – AMBIÇÃO ACIMA DA LEI – Colorido. Com Kirk Douglas – Bruce Dern

Fonte: Jornal Folha D'Oeste. Programação, p. 144; Jornal Folha D'Oeste, edição 691, p.14, 2 set. 1978.

Figura 10 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral (4).

PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA	
<b>CINE IDEAL</b>	
HOJE - 20,30 - A LENDA DE ENÉAS COLORIDO	
DOMINGO E SEGUNDA - 20,30 - AMBIÇÃO ACIMA DA LEI - COLORIDO com Kirk Douglas - Bruce Dern	
TERÇA - 20,30 - O ESQUADRÃO DA MORTE - COLORIDO com Carlos Imperial	
QUARTA, QUINTA E SEXTA - 20,30 - UM AVENTUREIRO NO HAVAI - COLORIDO com James Garner - Vera Miles (Um filme de Walt Disney)	
SÁBADO - 20,30 - O DESTEMIDO DRAGÃO DE OURO - COLORIDO	
DOMINGO - 20,30 - MADRUGADA DA VINGANÇA - COLORIDO com Joe Don Baker - Conny Van Kyke	
<b>CINE ASTRAL</b>	
SÁBADO - 20,15 - AMBIÇÃO ACIMA DA LEI - COLORIDO com Kirk Douglas - Bruce Dern	
DOMINGO - 20,15 - O ESQUADRÃO DA MORTE - COLORIDO Com Carlos Imperial	
SEGUNDA - 20,15 - O ESQUADRÃO DA MORTE - COLORIDO Com Carlos Imperial	
QUARTA E QUINTA - 20,15 - DESTEMI DESTEMIDO DRAGÃO DE OURO - COLORIDO	
SÁBADO - 20,15 - ROMEU E JULIETA COLORIDO Com Leonard Whiting - Olivia Hussey	
<b>CINE IDEAL</b>	
DOMINGO e SEGUNDA - 20,30 - MADRUGADA DA VINGANÇA - Colorido com Joe Don Baker e Conny Van Dyke	
TERÇA - 20,30 - ROMEU E JULIETA com Leonard Whiting - Olivia Hussey	
QUARTA - QUINTA e SEXTA - 20,30 - O SEGRE- DO DO CASTELO - Colorido (Walt Disney) com Glenn Corbett	
SÁBADO - 20,30 - DO OESTE PARA A FAMA - Colorido com Jeff Bridges	
DOMINGO - 20,30 - TENDA DOS MILAGRES Colorido	
<b>CINE ASTRAL</b>	
DOMINGO e SEGUNDA - 20,30 - ROMEU E JULIETA Colorido com Leonard Whiting - Olivia Hussey	
QUARTA e QUINTA - 20,30 - DO OESTE PARA A FAMA - Colorido	
SÁBADO - 20,30 - TENDA DOS MILAGRES - Colorido	
DOMINGO - 20,15 - PAUL E MICHELE - Colorido	

Fonte: Jornal Folha D'Oeste, p. 17; Jornal Folha D'Oeste, edição 693, p. 6, 16 set. 1978.

Figura 11 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral.

PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA	
<b>CINE ASTRAL</b>	
Sábado, domingo e segunda	
Dias 5, 6 e 7 (20,15) DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS - colorido. com José Wilker, Sônia Braga e Mauro Mendonça.	
Quarta e quinta	
Dias 9 e 10 (20,15) RUJE O ÓDIO - colorido com Roberto Duval	
Sábado e domingo	
Dias 12 e 13 - O ANTICRISTO - colorido com Mel Ferrer e Carla Gravina.	
<b>CINE IDEAL</b>	
Sábado	
Dia 5 (20,15) - O PEQUENO FUGITIVO - colorido com James Garner	
Domingo	
Dia 6 (14 hs. - matiné) - O PEQUENO FUGITIVO	
Dia 6 (20,15) - SUA HONRA SERÁ VINGADA colorido - com Jim Mitchum	
Segunda	
Dia 7 (20,15) - SUA HONRA SERÁ VINGADA	
Terça	
Dia 8 (20,15) - DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS - colorido Com José Wilker, Sonia Braga e Mauro Mendonça.	
Quarta, quinta e sexta	
Dia 9 - dia do Belo Sexo - 10 e 11 (20,15) A CLASSE GOVERNANTE - colorido	
Sábado	
Dia 12 (20,15) - RUJE O ÓDIO - colorido com Roberto Duval.	
Domingo	
Dia 13 (14 hs. - matiné) CHUMBO QUENTE - colorido. com Léo Canhoto e Robertinho	
Dia 13 (20,15) - CHUMBO QUENTE.	

Fonte: Jornal Folha D'Oeste, edição 687, p. 10, 5 ago. 1978.

Ao analisar a divulgação de filmes nos jornais locais de Chapecó nos anos 1970 é possível identificar diversos gêneros exibidos nas salas de cinema, que vão desde comédia, policiais e western até ação, guerra, romances, filmes brasileiros, dramas ou ainda infantis. Chama a atenção que os entrevistados lembram mais de filmes de faroeste e filmes do

Teixerinha. Circularam pelas salas de cinema de Chapecó nos anos 1970, filmes como *4 Velas Para Um Cadáver* (1971), *Perseguidor Implacável* (1971), *Capitão Jack / Rajadas de Ódio* (1954), *Ambição Acima da Lei* (1975), *Do Oeste Para Fama* (1975) e *Chumbo Quente* (1972).

Frequentar o cinema era um hábito que muitos citam como grande ponto de encontro social e quando questionados sobre os filmes que eram mais comuns, se referem ao gênero faroeste como gênero predominante e preferido.

Boca Migotto pergunta se caberia um estudo mais aprofundado sobre esse gênero nos dias atuais no Rio Grande do Sul. Do ponto de vista dos entrevistados que falam sobre os filmes de faroeste em Chapecó, é possível perceber a lembrança do gênero sob o viés da nostalgia. Trata-se de um gênero que, também, teve seus números de produção bastante reduzidos em anos recentes. Contudo, Migotto (2022, p. 124) observa, para o contexto gaúcho, que:

Um estudo mais aprofundado deveria ser feito para se refletir sobre o quanto esse gênero inspirado no Farwest – ou Faroeste – americano pode, ainda, despertar interesse do público local. Desconstruir os mitos fundantes que deram origem a esse universo é, portanto, um perigo para os setores mais conservadores da sociedade gaúcha. Consequentemente, por esse motivo, essa mesma sociedade desenvolveu uma aversão particular a praticamente tudo que vem de fora – ou simplesmente se apresenta como diferente –, acenando com novas propostas que, quase sempre, representam uma ameaça ao status quo local.

O questionamento de Migotto (2022) pode ser ampliado se pensarmos que em Chapecó passavam filmes produzidos pelo cantor e cineasta gaúcho Teixerinha ou então por Mazzaropi, que reforçavam esses aspectos das culturas do interior. A população do Oeste, pelas falas dos programadores do cinema, enfatiza a preferência por esse tipo de filmes nacionais e que tinham uma abordagem mais próxima e criavam conexões. Assim, sugere-se que Chapecó poderia ser considerado fruto desse tipo de pensamento, justamente pela ligação com uma identidade gaúcha, mas também em função de alguns comportamentos mais aguerridos ou violentos em que um “caudilhismo” se estendia para além das fronteiras territoriais e intelectuais. Batistella (1997, p. 27) lembra que:

O “caudilhismo” presente no Oeste nesse período projetou de forma negativa a região para o restante do estado. A área era considerada violenta, habitada por “caudilhos” e foras da lei. A disputa entre coronéis locais e a ausência de vigilância policial permitiram a penetração dessas pessoas na região, principalmente através da fronteira com o Rio Grande do Sul, contribuindo para a formação desse imaginário.

Um dos acontecimentos mais recordados e discutidos na historiografia e na memória sobre Chapecó, por exemplo, tem relação com essa perspectiva caudilhista, que é um linchamento que aconteceu em 1950, que veio a culminar nos olhares em torno da excessiva violência do “oeste”. Hass (2013, p. 24), ao discutir o acontecimento, lembra que o crime

aconteceu em “defesa dos valores sociais e morais relativos à manutenção da ordem e a preservação dos interesses dessa comunidade rural italiana, religiosa e produtiva”. E continua: “o confronto político armado faz parte da história do oeste catarinense. Não podemos esquecer que a violência era um dos instrumentos de dominação utilizados pelos oligarcas e coronéis, principalmente na Primeira República” (Hass, 2013 p. 33). No final da década de 1940, Chapecó vivia esse conflito interno de percepções que se contradiziam e se confrontavam entre si, a população tinha essa dificuldade de entender a transição ao qual estavam passando: “Fala-se aqui de uma sociedade em fase de transição, que convivia com o antigo e o moderno, mas que ainda era predominantemente conservadora; uma sociedade alicerçada em práticas políticas tipicamente do coronelismo, em torno das quais gira a realização do linchamento e, posteriormente, os desdobramentos do processo-crime” (Hass, 2013 p. 24).

A afirmação de que “a violência acompanha a história do oeste catarinense” (Hass, 2013, p. 23), faz com que a percepção de que o oeste do estado apresentava cenário propício para essa prática. Nesse sentido, comparar habitantes do oeste catarinense daquele período (década de 1940 e 1950), descendentes de gaúchos, que andavam armados aos personagens de filmes de faroeste é uma ferramenta imaginativa interessante para pensar processos de modernização, as tensões entre mudança e continuidade, mas também as próprias representações do oeste catarinense, já retratada como o “far-west” catarinense por dois jornalistas dos Diários Associados, do empresário Assis Chateaubriand, ainda em 1948 (Hass, 2013, p. 36).

Hass (2013) aponta outras pessoas que foram construindo o imaginário do faroeste catarinense, com destaque para a fala do jornalista Zedar Pefeito da Silva. O jornalista afirmou que, ao percorrer o oeste catarinense pela primeira vez, foi aconselhado por amigos a levar uma arma de fogo, porque ali se resolvia tudo na base do “trabuco”.

Essas representações são condizentes com os filmes de faroeste os quais, globalmente, passaram a ser discutidos como produto cultural a partir de um texto do crítico francês de cinema, André Bazin. O crítico enfatiza a surpreendente perenidade e universalidade do gênero. O Western “tem a ver com a evocação do nascimento dos Estados Unidos, com a luta de Buffalo Bill contra os índios, com o traçado da estrada de ferro ou com a Guerra da Secessão, e que por mais fantasiosa que seja, por tudo o que faz dele um sinônimo de inverossimilhança ingênua, consegue criar tanta identificação com outras culturas como por exemplo “as populações árabes, hindus, latinas, germânicas ou anglo-saxônicas”. Bazin (2018, p. 239) pontua que:

Na verdade, seria vão o esforço de reduzir a essência do western a qualquer um de seus componentes manifestos. Os mesmos elementos são encontrados em outras

partes, mas não os privilégios que parecem se ligar a eles. Logo, o western deve ser algo mais que a forma. As cavalgadas, as brigas, homens fortes e corajosos numa paisagem austera e selvagem não bastariam para definir ou resumir o charme do gênero.

Em seguida Bazin (2018) elucida as conexões que se criam utilizando a justificativa do mito. Joseph Campbell, um mitologista referenciado na construção de roteiros cinematográficos, estabeleceu a “jornada do herói” onde a partir dos seus estudos sobre mitologia e da definição de monomito descreve uma jornada heroica como uma narrativa que apresenta uma força estética. Bazin (2018, p. 240) pontua isso ao afirmar que:

Esses atributos formais, pelos quais o western é normalmente reconhecido, são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito. O western surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão: a Saga do Oeste existia antes do cinema nas formas literárias ou folclóricas, e a multiplicação dos filmes não acabou, aliás, com a literatura do gênero western, que continua a ter seu público e a fornecer aos roteiristas seus melhores temas.

Bazin (2018) contrapõe o western aos estudos históricos, afirmando que “em suas formas mais romanescas ou mais ingênuas, o western é o contrário perfeito de uma reconstituição histórica”. Mas afirma que o esforço comparativo é válido, mesmo não se tratando de uma validação histórica, porque existem, sim, características que se conectam com a realidade: “contudo, se fizermos um esforço para comparar essas histórias encantadoras, mas inverossímeis, para superpô-las, como se faz em fisiognomia moderna com vários negativos de rostos, então veremos aparecer por transparência um western ideal feito das constantes comuns a todas elas: um western composto unicamente de seus mitos em estado puro” (Bazin, 2018, p. 241). Os elementos básicos, então, são:

[...] O índio que a habita era incapaz de lhe impor a ordem do Homem. Ele só se tornará senhor dela identificando-se à sua selvageria pagã. O homem cristão branco, ao contrário, é realmente o conquistador, criador de um Novo Mundo. A relva cresce por onde passou seu cavalo, ele vem implantar, a um só tempo, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissolivelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. (Bazin, 2018, p. 243).

Ao invés de imaginar esse personagem americano, substituir pela imagem desse gaúcho colonizador, temos um efeito “Pierre Menard, Autor do Quixote” onde Jorge Luís Borges através do conto de mesmo nome, publicado em 1944, enfatiza que o mesmo texto ao se distanciar do tempo que foi escrito adquire mudanças de percepções deixando-o “diferente” no sentido de ter mais informações possível de se estabelecer relações. As ponderações de Bazin (2018), assim, podem ser lidas tendo em vista a imagem do gaúcho, em um exercício de verossimilhança.

Todo este contexto relacionando o western como relacionando com o oeste do estado de Santa Catarina, com a ideia de uma tentativa de construção cultural a partir de costumes dos colonizadores só enfatiza que essas narrativas estão presentes nesse inconsciente e que o cinema acaba sendo uma ferramenta que permite refletir sobre isso.

Esse Período do final da década de 1940 e década de 1950, estamos ainda no momento em que as primeiras salas de cinema apareciam em Chapecó. E esse tipo de narrativa audiovisual acabava sendo os primeiros contatos da população com a ideia de imagens em movimento. Poderíamos dizer que Chapecó vivia uma espécie de “faroeste colono”.

### 2.3 “O CENTRO DO LONGE DE TUDO”: SALAS DE CINEMA EM CHAPECÓ (1946-2004)

“O centro longe de tudo” é uma citação ao disco da banda chapecoense Red Tomatoes, de 2004. Um título vai muito além da identificação de um disco, porque apresenta uma certa “essência”, um sentimento compartilhado com diversos grupos sociais que vivem distantes dos grandes centros e que veio a ser expressado na música pela primeira vez pela banda porto alegreense Engenheiros do Hawaii, na canção “Longe demais das Capitais”, de 1986. Em ambos os casos, enfatiza-se a ideia de distância intensa, mas que se desconstrói quando o “centro” se desdobra em alternativas. Essa relação está na ideia defendida por Vitor Ramil, músico e compositor gaúcho, que foi muito perspicaz conceituar a “estética do frio”, ao refletir sobre algumas características identitárias do Sul, tendo o Rio Grande do Sul mais conectado com o Uruguai e a Argentina, do que com os dois principais centros urbanos brasileiros, Rio de Janeiro e São Paulo. Assim, Ramil (2004, p. 13) identifica outro centro:

Havia, de fato, uma estética que se adequava perfeitamente ao clichê do Brasil tropical. E se não se poderia afirmar que ela unificava os brasileiros, uma coisa era certa: nós, do extremo sul, éramos os que menos contribuíamos para que ela fosse o que era. O que correspondia tão bem à ideia corrente de brasilidade, falava de nós, mas dizia muito pouco, nunca o fundamental a nosso respeito.

O músico argumenta que “não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história” (Ramil, 2004, p. 28). Nem maior, nem menor, apenas uma outra história que se construía a partir de outros referenciais e também com outro foco de atenção, e que se desdobra em outros centros. É como se esse acontecimento que é um “ponto inespacial”, segundo Aristóteles, “que está em parte nenhuma” fosse identificado como uma espécie de centro. De certa maneira, uma concepção verossímil pode ser identificada com a música produzida em Chapecó durante a década de 1990, um diálogo coletivo de ideias que se desdobraram com o

passar dos anos na produção de músicas e quadrinhos. É uma percepção que estabelece alguns pensamentos sobre Chapecó, do ponto de vista geográfico e que ajuda a entender algumas movimentações culturais; também ajuda a entender o porquê de certas identificações culturais com este ou com aquele tipo de cultura, por isso mesmo entendo como necessário e oportuno citar nesse momento.

A concepção parte da premissa que, se Chapecó se situa na região Oeste do estado de Santa Catarina, geograficamente se torna privilegiada por estar num local que facilita o acesso a outras capitais para além do estado. Entendendo que Florianópolis se encontra a aproximadamente 600km de Chapecó, mas que Porto Alegre está a 453km e Curitiba a 481km, a cidade esteve mais próxima de qualquer uma das outras duas capitais do sul do que de Florianópolis.

Depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Chapecó adentra o cenário de desenvolvimento no contexto da “aldeia global” descrito pelo filósofo canadense Marshall McLuhan. Mesmo com essa ideia de um pertencimento global, Richard Morse (1990) enfatiza que “o ocidente se torna cada vez mais provinciano em função das suas próprias pretensões universalistas.” (1990, p. 15).

Como entender essa ideia de “global regionalizado” em se tratando de Santa Catarina ou então nesse oeste que, de acordo com a percepção das elites locais, não se desenvolve culturalmente através de “características próprias”, porque vivem essa eterna e venerada referência de uma apropriação cultural da estética do gaúcho, bravo e lutador, proliferada nos CTGs (Centros de Tradição Gaúcha)?

Destaco isso por julgar importante entender essa nova “construção cultural” ao qual me refiro e que acontece em tempos onde as tecnologias ainda eram de difícil acesso. O principal acesso à informação era via jornal, rádio ou televisão (mais na década de 1970 e ainda assim muito restrito). E tudo o que dependia dessa circulação, desse olhar voltado ao que acontecia no mundo enquanto novidade, era muito mais demorado até que se chegasse no interior. O tempo de popularização de certas tecnologias tinha um tempo muito maior para acontecer: “Tudo é possível e tudo varia conforme o interesse, o momento e a distância da fronteira.” (Migotto, 2022, p.118). A partir de dinâmicas históricas como a ideia de “abandono” por parte das elites políticas estaduais, os grupos hegemônicos de Chapecó procuraram estabelecer uma identidade em diálogo com o Rio Grande do Sul, mas distante do próprio estado. O fator distância determinava em certos aspectos essa divisão, mas que era reforçado pelos moradores usando os termos: o “povo do litoral” e do “povo do interior”. O que é interessante entender é que essa separação indicava que no interior se reforçaria um descaso com o que acontecia para

além das fronteiras do oeste, justamente pelo acesso que se tem a capital gaúcha ou até mesmo a Argentina pensando que Chapecó e o extremo oeste do estado faz divisa com a Argentina. Criando assim um olhar independentemente do restante do estado em relação à disseminação cultural.

Esses aspectos têm relação com a chegada das salas de cinema na região. Antes disso, precisamos retomar o aspecto da discussão de como os espaços de exibição, que num primeiro momento eram mais populares, se tornam espaços elitizados. Segundo Souza (2019), as primeiras salas que surgem em São Paulo são adaptadas de grandes teatros e se tornam eventos elitizados, seguindo os moldes de cinema que aconteciam nos EUA.

Esse contexto inicial é importante para entender alguns desdobramentos que vão refletir no surgimento do cinema em Chapecó. Chama a atenção essa questão muito mais voltada ao capital do que ao sonho e também a ideia de que em torno desses espaços tínhamos um conflito.

Tomazelli lembra vagamente de ter ouvido, nos anos 1960, que “existia uma empresa que passava fazendo o chamamento pra você ir no parque, no salão da igreja, (que passava) um filme ou coisa assim. Eu ouvi falar, mas eu nunca fui.”

Antes disso era comum a chegada de um profissional da fotografia que circulava nas pequenas localidades fazendo fotos do interior – festas, casamentos, etc. Isso também aconteceu quando houve popularização das câmeras de filmagem. Muitas das fotografias que existem nesses primeiros anos de Chapecó desde a emancipação até a década de 1940, vem dessa atividade de fotógrafos ambulantes. Posteriormente, identifica-se a partir da fotografia de Luiz Palma, a presença desse “fotógrafo oficial”. Através de dois livros organizados por Júlio Cesar Farias (neto de Luiz Palma), o primeiro em 2006 dando conta da década de 1940 e o segundo de 2007 dando conta da década de 1950, com fotografias de Luiz Palma (em resgate feito a partir do acervo da Família) é possível observar esse cenário de passagem entre um tipo de fotografia e outro.

Os dois livros foram publicados na década de 2000 e reúnem, a partir das fotografias fornecidas pela família, todo o acervo que o fotógrafo tinha numa tentativa de preservar as imagens e a memória de Luiz Palma. Os livros destacam as atividades sociais, culturais e comerciais da cidade na década de 1940 e 1950, deixando em segundo plano os aspectos tecnológicos, que tipo de máquina fotográfica que era utilizado ou equipamentos de revelação.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Um esforço parecido aconteceu um tempo depois com o livro em homenagem ao Victorino Zollet. Idealizado pelos filhos, o livro é mais completo, em capa dura, resgata os mais de 50 anos de atividade do segundo fotógrafo da região.

Desde 1942 Chapecó teve, no mínimo, uma sala de cinema aberta ao público – em alguns momentos dois cinemas, quando o Cine Ideal e o Cine Astral funcionaram ao mesmo tempo na década de 1980; ou duas ou três salas com o surgimento do Shopping Itajoara ou no Mercocentro).

### 2.3.1 A primeira sala de cinema (1944)

Figura 12 – Vista do cinema (1).



Fonte: Farias (2004, p. 6). Na imagem vemos Osmar Tomazelli, Achylles Tomazelli e um funcionário não identificado na imagem. Um registro feito por Luiz Palma (em 1952), da primeira sala de cinema da cidade, o Cine Ideal, inaugurado em 1946.

Na imagem se identifica o proprietário Achylles Tomazelli, o filho Osmar e um funcionário. Segundo Farias (2004), a foto é de novembro de 1952. O cinema foi aberto, de acordo com o livro de Farias, em 1942, mas nas notícias de jornais falam de maio de 1944. O primeiro cinema de Chapecó, que se chamava Cine Ideal, estava localizado na esquina da avenida Getúlio Vargas com a rua Barão do Rio Branco, local onde posteriormente foi construída a terceira sala de cinema (atualmente, Galeria Avenida Shopping).

Figura 13 – Vista do cinema (2).



Fonte: Memória de Chapecó, dez. 2017).

Em se tratando do formato e arquitetura da primeira sala, o que soa evidente é que ela tinha a característica de um local “adaptado” à função de cinema, como aconteceu com as primeiras salas no início do século XX, nos grandes centros. Lembrando que nesse início nas décadas de 1910 em diante, houveram a ocupação dos grandes teatros que eram adaptados para o cinema com o intuito de valorizar e elitizar o cinema. Em Chapecó não existia teatro nessa época e, portanto, a dedução de que o espaço foi adaptado para uma sala de cinema parece muito mais claro, talvez até como uma tentativa de entender se a proposta funcionaria com o público chapecoense e se financeiramente era viável construir uma sala aos moldes do que se convencionou a chamar de “Cinema de Rua”.

Enor Tomazelli enfatiza a visão empreendedora de Achylles Tomazelli. Segundo ele, a família Tomazelli veio pra Chapecó na década de 1930 e era ligada a todo tipo de comércio: “Ele era muito empreendedor; teve fábrica de sabão, de salame. Aqui, Chapecó mexeu com olaria, serraria, com moinho, sabe? Ele não parava quieto.” Ainda segundo os relatos, Achylles Tomazelli viajava muito, com o intuito de levar e trazer mercadorias. Levava-se o que se produzia na região e se trazia o que não tinha. Foi numa dessas viagens aos grandes centros que ele teve contato com a energia elétrica e com o cinema:

Depois da serraria, eles começaram por conta, o Achyles e o pai deles, viajar muito. Fazia a viagem de um mês, para ir até São Paulo, com mula carregada de produto. E

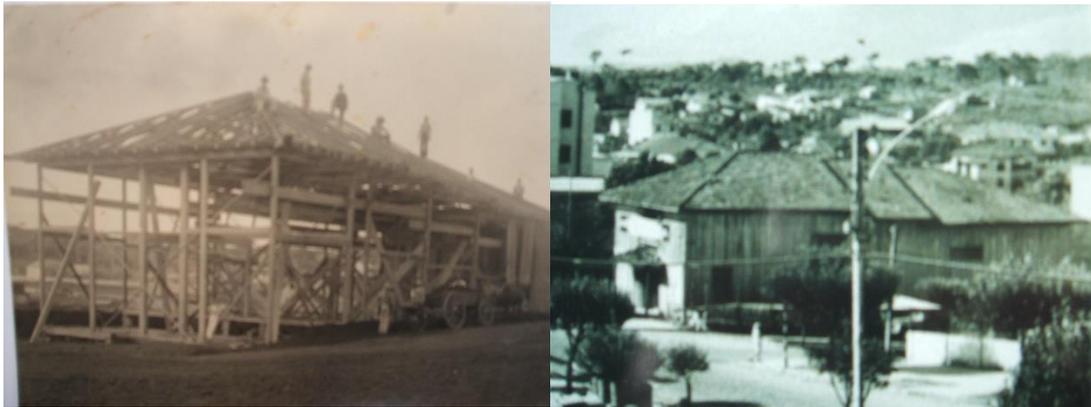
lá que ele tomou contato com a energia elétrica, porque aqui não existia nada, né? E ele veio pra cá com essa ideia da energia elétrica e do cinema.

Figura 14 – Achyle Tomazelli em três momentos, 1918, 1938 e 1952.



Fonte: Acervo da família Tomazelli, disponibilizado por Enor L. Tomazelli.

Figura 15 – Construção do primeiro cinema, Cine Ideal.



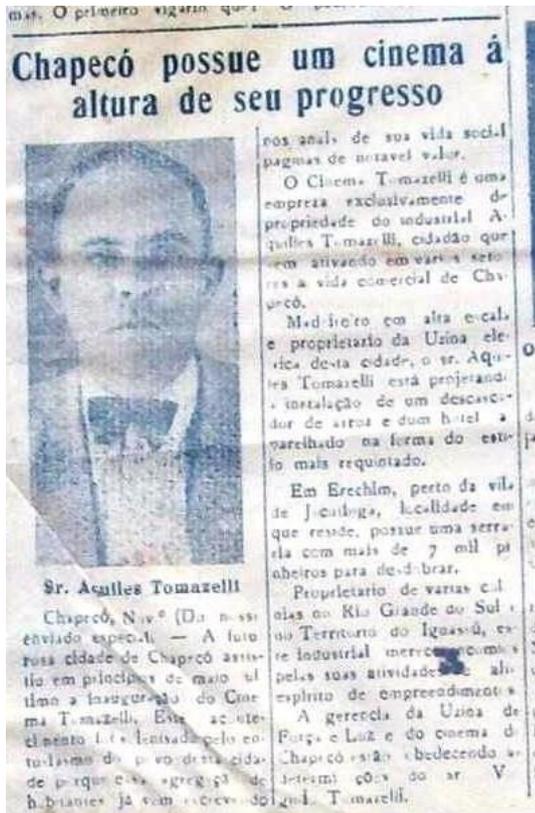
Fonte: Enor L. Tomazelli. Na fotografia a) Construção do primeiro cinema, Cine Ideal, na esquina da Avenida Getúlio Vargas com a Rua Barão do Rio Branco. Na fotografia b) Vista lateral do Cine Ideal já construído.

Figura 16 - Jornal O Nacional.



Fonte: O Nacional, 30 dez. 1944 (Acervo da família Tomazelli).

Figura 17 – “Chapecó possui um cinema a altura de seu progresso”



Fonte: Própria (2024).

O jornal mostra que a sala do cine Ideal foi inaugurada em maio. Boa parte do texto se refere ao proprietário que é um industrial da cidade de Chapecó e que está projetando um hotel (o Hotel Ideal, que veremos nas imagens a seguir). O texto destaca Virgínio Tomazelli, o responsável pelo cinema e pela Usina de Força e Luz.

Em 1 de abril de 2010, Douglas Frigeri e Michéli Zordam tiveram a oportunidade de entrevistar Vergínio e suas filhas Noeli Tomazelli Spindola e Mara Tomazelli de Castro para um Trabalho de Conclusão de Curso em Publicidade e Propaganda, da Unochapecó.

Figura 18 - Jornal Folha D'Oeste. Programação do cinema. Cine Ideal e Astral.



Fonte: Acervo Douglas Frigeri. Vergínio (foto a) e suas duas filhas Noeli Tomazelli Spindola (foto b) e Mara Tomazelli de Castro (foto c).

Tive acesso aos vídeos dessa entrevista e em um dado momento Vergílio e as filhas lembram que, na inauguração do cinema, o tempo estava bom e que, em certa altura do filme, a cena era de chuva. Parte do público que assistia ao filme saiu da sala para cobrir os cavalos. Ressalto essa passagem das memórias para falar do efeito que o cinema exerce, mesmo deslocado no tempo, sobre o público.

### **2.3.2 Hotel Ideal e a segunda sala de cinema de Chapecó**

Somente no final da década de 1950 em Chapecó, é construída então a primeira sala com esse perfil de cinema “moderno” para época. A nova sala também com o nome de “Cine Ideal” foi inaugurada em 1957 e ficava ao lado do hotel ideal. Na foto a seguir, também do fotógrafo Luiz Palma vemos o Hotel Ideal sendo construído em janeiro de 1945 pela empresa de Antônio e Ari Tessari. Pela posição da imagem, vemos a esquina a partir da rua Marechal Bormann (a esquerda) com a Avenida Getúlio Vargas (a direita).

Figura 19 – Construção Hotel Ideal.



Fonte: Palma (2006, p. 29).

Figura 20 – Achylles e a esposa, Rosalba, no Hotel Ideal.



Fonte: Família Tomazelli.

Figura 21 – Fachada do Hotel Ideal em 2017.



Fonte: própria (2017).

Observa-se a indicação A. Tomazelli. Era um aspecto de identificação bem comum nas primeiras construções em alvenaria, onde o nome do proprietário era escrito na fachada dos edifícios.

Figura 22 – Cine Ideal (segunda sala de cinema).



Fonte: Memória de Chapecó, dez. de 2017.

Figura 23 – Cine Ideal (segunda sala de cinema).



Fonte: própria, 2017.

Figura 24 – Cine Ideal (edifício em construção, 1957).



Fonte: Memória de Chapecó, dez. de 2017.

O cinema era uma das grandes atividades sociais dessa época, como reforça o depoimento de Enor Tomazelli:

Com a televisão muito sem força, sem sinal, o pessoal optava por ir mesmo no cinema. Era grande atração. Como eu falei, fazia filas enormes. Às vezes, você tinha que fazer duas sessões ou uma terceira sessão no domingo de tanta gente que tinha. Era uma coisa assim, extraordinária.

Segundo depoimentos de Tomazelli, a sala do cine Ideal era mais precária, com uma tecnologia antiga e a sala do Astral já era muito mais moderna. E não tinham “profissionais”

para a função de projetista. O responsável pela projeção ensinava para o aprendiz e assim sucessivamente. Enor Tomazelli enfatiza: “naquele tempo não tinha muita gente que passava filme. Tem que ser formado na medida que ia praticando.”

Nessa época os filmes vinham de Porto Alegre e quando chegavam, cabia ao projetista revisá-los pois eram cópias que rodavam várias cidades e retornavam para Porto Alegre. Os cinemas podiam escolher os filmes que estavam num catálogo e, às vezes, vinham filmes que já tinham rodado muito:

E tinha que fazer a revisão do filme. A revisão, o que que é? Vê se não tinha emenda, vê se a fita não estava quebrada. Então, esse senhor (aqui ele se refere a um senhor que trabalhava na função antes dele, mas que ele não lembra o nome), ele passava a tarde inteira revisando o filme que ia passar a noite, fazia a emenda, onde tinha que fazer algum corte. E à noite, ele fazia a projeção.

Quando o Cine Astral foi inaugurado, Enor Tomazelli projetava os filmes no Cine Ideal. Ele sempre gostou de cinema e se ofereceu para aprender a passar os filmes. Segundo ele, não era difícil: Não tinha muito serviço, era só ligar o equipamento, ligar as luzes, ligar o ventilador, cuidar da máquina”. Esse “cuidar da máquina” explica no relato a seguir:

Além do ruído do filme, pra ver se não tinha emenda, e se podia quebrar, tinha que cuidar do carvão. O que era o carvão? Era uma vareta de... não sei qual era o material, o nome certo, de carvão, que ia se aproximando de uma outra ponta elétrica. E nesse instante ele fazia uma claridade, tipo um curto. E ele dava uma claridade muito grande. E através dos espelhos da máquina, a claridade, a luminosidade ia para a tela. Então tinha que, a cada cinco minutos, ver se o carvão não estava atrasado, ou se não estava muito próximo, né? Porque ele avançava automaticamente, conforme as regulagens. Então, cuidado, todo... durante o filme, observar o filme, o ruído da fita, e se o carvão não estava muito longe, que ia ficar uma claridade muito fraca, o pessoal lá na plateia começava a... reclamar, né?

### **2.3.3 A Terceira sala de cinema – Cine astral**

Em 1973, a antiga casa de madeira onde ficava o primeiro cinema foi substituída por uma construção em alvenaria, que passou a abrigar o Cine Astral, também de propriedade da família Tomazelli.

Figura 25 – Lançamento da nova sala de cinema em Chapecó.



Fonte: Jornal NOME, 7 mar. 1973. Acervo: Família Tomazelli.

Figura 26 – Prédio do Cine Astral.



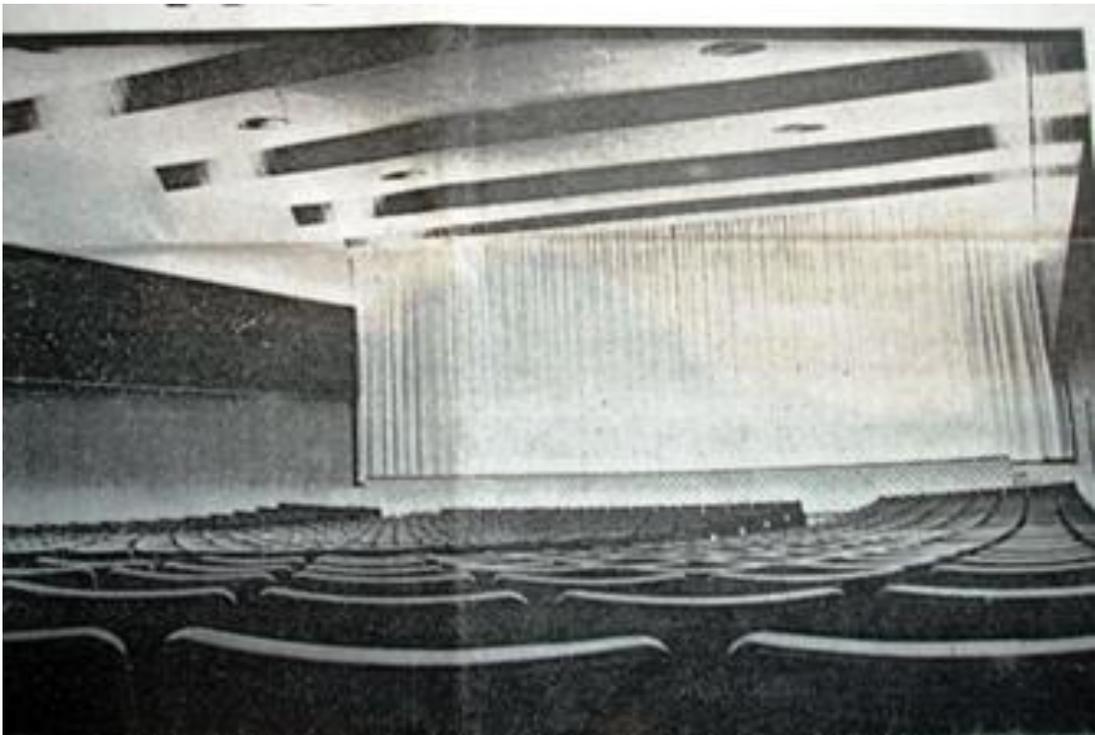
Fonte: Memória de Chapecó, dez. 2017. Prédio do Cine Astral, sendo construído (foto a), em 1973. Na foto b, percebe-se logo atrás da árvore o painel onde ficavam os cartazes e frames dos filmes e a bilheteria.

Figura 27 – Cine Ideal (segunda sala de cinema).



Fonte: própria (2017). Prédio onde funcionava o Cine Astral, fotografado em 2017.

Figura 28 – A sala do Cine Astral.



Fonte: Memória de Chapecó, dez. 2017.

Nessa imagem é possível ver a sala de cinema por dentro. Tirada num ângulo baixo, vemos na imagem o encosto das poltronas e ao fundo a cortina que ficava em frente a tela de cinema. Sempre ao início das seções a cortina era acionada por um sistema automático que se abria mostrando a tela. Esse momento sempre era interessante e repleto de ansiedade e emoção porque era o primeiro sinal de que o filme se iniciaria.

O Cine Astral tinha capacidade para 900 pessoas muito bem acomodadas em poltronas estofadas, a sala era bem ventilada e tinha exaustão mecânicas. Foi considerado na época, um dos cinemas mais modernos de Santa Catarina. Percebe-se na manchete abaixo de um jornal da época que destacava a importância cultural do cinema.

Figura 29 – Cine Ideal (segunda sala de cinema).



Fonte: Memória de Chapecó, dez. 2017.

Na imagem, também de um jornal, vemos o contra plano da imagem anterior, onde conseguimos ter uma dimensão da extensão da sala dividida em três fileiras, duas laterais e uma fileira central, maior. No alto vemos a cabine de projeção e, logo abaixo, percebemos duas

portas de acesso no início das fileiras. Na parte de trás das madeiras centrais na imagem ao fundo, logo abaixo da cabine de projeção, ficava a bombonière.

Figura 30 – Amarildo Gasperin, projetista.



Fonte: própria (2024).

Vemos Amarildo Gasperin na sala de projeção do Cine Astral. Ele começou no Cine Ideal sendo treinado como projetista por Enor Tomazelli: “Eu ensinei um outro menino a passar filme, o Amarildo Gasperin, que hoje é alfaiate. Ensinei tudo o que sabia para o Amarildo e ele aprendeu bem, gostava também. E daí eu fui lá para o Astral.”

Os dois cinemas funcionavam em paralelo e no início a programação do Cine Astral não passava filme todos os dias: “O Ideal (tinha uma programação) diária e o Astral começou na quarta-feira e depois no final de semana”, e o equipamento era muito melhor, como reforça Tomazelli:

A máquina lá era muito mais moderna. Você chegava lá (...) apertava o botão, tinha uma lâmpada que dava uma claridade excepcional. Eram duas máquinas e foi uma outra vida, tranquila a gente assistia o filme no camarote a máquina não incomodava [...] no Ideal, o rolo era desse tamanho (fazendo um movimento com a mão para demonstrar o tamanho do filme), lá no Astral eles compilavam dois ou três rolos pequenos num rolo grande. Então dava muito pouco serviço, né? Praticamente não quebrava o filme, só tinha que cuidar o quadro às vezes.

Importante ressaltar que o Cine Astral foi cenário cultural durante 23 anos, fechando em 1995. Ênfase essas questões ligadas aos aspectos culturais em cidades do interior, porque em determinadas épocas, o cinema era um dos poucos espaços que as pessoas tinham em termos de lazer. Esses encontros em frente ao cinema eram bem comuns na época, seja pela falta de opção ou porque o cinema era realmente algo atrativo, os jovens adotavam espaços que se

tornavam pontos de encontro. Nesse caso, o cinema era um local onde as pessoas, em sua maioria jovens, se reuniam no fim do dia de domingo, antes do início das sessões.<sup>6</sup>

Em Chapecó o Cine Astral foi um desses pontos de encontro na década de 1980. Esse cenário ficou registrado em 1987 no videoclipe da banda chapecoense Nexus,<sup>7</sup> na música “Sai a Noite”, que representava um olhar jovem sobre a cultura local. A música foi gravada em São Paulo e foi produzida pelo Nasi e André Young, da banda Ira!

Figura 31 – Banda Nexus.



Fonte: Acervo de Gustavo Antônio de Nadal.

Na foto, um dos integrantes da banda, Gustavo De Nadal, na primeira foto tirada em São Paulo na parte de fora do estúdio. Ao fundo de verde um outro integrante da banda, Marcelo Perboni, e de amarelo o produtor da música e integrante da banda Ira!, André Young. Nas duas fotos seguintes (em PB), duas fotografias usadas na gravação do vídeo clipe. O Videoclipe foi produzido pela RBS TV local para um programa que veiculava no sul do Brasil (Sul em Canto). Cada uma das filiais da RBS escolhia uma banda local e produzia um videoclipe que seria veiculado num domingo de manhã. Nos frames a seguir, extraídos do videoclipe da banda Nexus é possível ver alguns desses pontos de encontro da cidade.

<sup>6</sup> Ao lado, na esquina onde hoje existe uma filial do Boticário, funcionava um barzinho chamado “Koxixo’s”. Era bem comum esse tipo de encontro em frente ao cinema onde uns entravam para assistir a sessão e os outros continuavam ao lado de fora bebendo, conversando, namorando... etc.

<sup>7</sup> Importante relacionar que o nome Nexus é extraído do filme Blade Runner (o Caçador de Andróides – subtítulo do filme em português), dirigido pelo Ridley Scott e lançado em 26 de julho de 1982. Nexus na trama é um modelo de “Replicante” (o equivalente a andróides, segundo o escritor Philip K. Dick, autor do livro ao qual o filme é inspirado). Interessante aqui é entender que os filmes nunca foram lançados ao mesmo tempo no Brasil inteiro. O sistema de distribuição priorizava as redes de cinema em capitais e na medida que o filme ia perdendo o interesse é que ele era mandado para o interior. Em Chapecó alguns filmes demoravam, às vezes, um ano até serem lançados aqui.

Figura 32 – Frame do videoclipe da banda Nexus.



Fonte: Acervo de Gustavo Antônio De Nadal.

Figura 33 – Frames do videoclipe da banda Nexus.

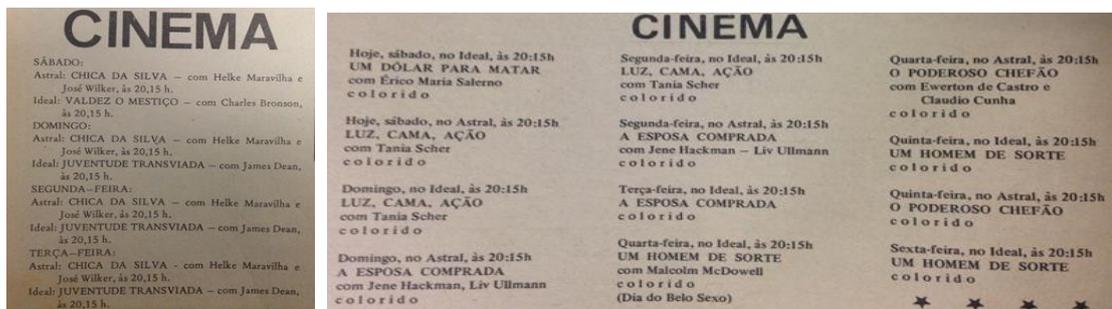


Fonte: Acervo de Gustavo Antônio De Nadal. Frame A (calçadão) e frame B (entrada do Cinema).

Nas imagens acima, destaquei dois frames extraídos do videoclipe (resgatado do acervo em VHS de um dos integrantes da banda, Gustavo Antônio De Nadal). É possível, através deles, identificar alguns pontos culturais da cidade na época. Um deles é o Calçadão, destaque do primeiro frame, que ficava na rua Benjamin Constant e compreendia as duas transversais que

faziam divisa com a avenida Getúlio Vargas.<sup>8</sup> O outro ponto cultural destacado no segundo frame, é justamente o cinema. Na imagem, é possível identificar o hall externo do cinema, com as portas de acesso no centro da imagem. Ao lado direito, é possível identificar os painéis com os pôsteres dos filmes e frames de divulgação (que vinham através das distribuidoras juntamente com as latas de filmes). Um recurso publicitário padrão da época, já que os trailers só eram possíveis de serem assistidos nas próprias sessões, ou em alguns casos de grandes blockbusters norte-americanos onde se passavam chamadas na televisão. Esse procedimento era padrão, as distribuidoras de filmes mandavam frames impressos com cenas dos filmes que ficam expostos ao lado da bilheteria, junto ao pôster e em alguns casos com a sinopse e horário das sessões que os filmes seriam exibidos.

Figura 34 – Programação (Cine Astra e Cine Idea) em recortes de jornal.



Fonte: Memórias de Chapecó.

No arquivo 1, temos na mesma grade de exibição um filme brasileiro, Chica da Silva, lançado em 1976 e logo abaixo o filme Juventude Transviada, de 1955. No arquivo 2 temos os filmes “Um Dólar Para Matar” um western de 1967, “Luz, Cama, Ação” filme brasileiro de 1976, “Uma esposa Comprada”, de 1974 outro filme de western, “Um Homem de Sorte” de 1973, uma comédia musical e “O Poderoso Chefão” de 1972, um filme de crime e drama. Com esse recorte é interessante entender que o cinema tinha em seu escopo uma programação variada

<sup>8</sup> O Calçadão era o ponto de encontro dos jovens na década de 1980 e foi citada em uma música da Banda Repolho que leva o nome da cidade “Chapecó”, escrita no ano de 1987 e que aborda de forma irônica e provocativa algumas questões culturais da cidade citando alguns pontos. A música em questão possui 4 registros feitos pela banda. O primeiro é uma gravação demo que foi feita em sistema caseiro num aparelho de som com entrada para karaokê e um toca-disco de vinil servido de base eletrônica no ano de 1990. A música foi veiculada na Rádio Oeste Capital num programa onde os ouvintes se candidatavam e faziam a programação sempre nos sábados à noite das 19 às 20 horas. Uma segunda e terceira gravação executada no formato analógico (baixo, guitarra e bateria e vocal) presente na primeira demo tape da banda de 1993, intitulada “Chapô a Galeria” e a segunda em 1994 da segunda demo intitulada “Repolho e a Horta da Alegria”. Tem um quarto registro que é considerado pela banda como registro oficial, e que mistura instrumentos analógicos (baixo, guitarra e bateria) com bateria eletrônica e que está presente no primeiro disco oficial da banda Repolho, lançado em formato Compact Disc (CD) no ano de 1997, intitulado Repolho - Vol 1.

e com filmes lançados em épocas distintas. Esse fator é importante para entender os aspectos comportamentais do cinema de uma determinada época que ao meu entender é nos anos 1970 – até porque a maioria de filmes exibidos é dessa época ou então de épocas anteriores (em alguns casos).

Esse comportamento de passar filmes antigos (ou fora da grade de programação de lançamentos), tem a ver com os princípios do cineclubismo. Faço aqui esse comparativo, mas certo e com o entendimento claro de que o princípio de cineclubismo não existia enquanto comportamento das salas de cinema em Chapecó ou então em outras formas de projeção. Essa diversidade de filmes em estilos e épocas diferentes acontecia porque era difícil ao acesso dos rolos de filmes de lançamento. Soube em conversa informal com um dos filhos de Victorino B. Zolet, Airton Zolet, que ainda na década de 1970 o pai costumava transformar a parede na lateral da garagem da loja de fotografias, que sempre esteve localizada no mesmo lugar, na avenida Getúlio Vargas logo abaixo da praça matriz até o fechamento da loja na década de 2010, numa grande tela de cinema ao ar livre. E que esses dias de exibição aberta e gratuita acontecia sempre depois da missa das sete no domingo.

Ele começava as exposições quando as pessoas estavam saindo da missa e ao descer a avenida se deparavam com as projeções de imagens de filme Super-8 ou então 16 mm. Era uma espécie de “propaganda”, já que os aparelhos utilizados na projeção, estavam à venda na loja. Mas muito mais do que isso, a ação colocava os moradores da cidade de Chapecó com imagens de filmes de cidades como Paris, Nova York ou então algum desenho animado ou filmes do Chaplin. Como eu falei, esse sistema de projeção também não se encaixa com a ideia de cineclubismo. O mesmo ocorre com o evento a seguir que lembra muito os primórdios do cinema, onde as caravanas paravam nas pequenas comunidades e exibiam filmes, além de outros tipos de diversão.

Ao longo da década de 1980, Claudério Augusto e Plínio Ritter resolvem começar a ser exibidores ambulantes de cinema. A ideia era simples: entravam em contato com os distribuidores dos filmes (os mesmos que alugavam filmes para o cinema) e os alugavam para exibir nas cidades vizinhas de Chapecó, onde não existia cinema:

O Plínio e eu, em 83, 84, por aí, nós fizemos uma sociedade. Começamos a passar filmes no interior. O Plínio tinha um Chevette... Nós íamos, vamos supor, na Cachoeira. Durante o dia, nós fazíamos propaganda de alto-falante na Cachoeira, dizendo que à noite, às oito horas, nós íamos projetar o filme tal, tal, tal. Daí era Teixeira, José Mendes... Filmes assim, nacionais, pras comunidades. (Claudério Augusto, ano).

Plínio Ritter comenta também sobre esse projeto que desenvolveu com Claudério, mas não se recordava muito dos detalhes. Um ponto em comum, nas falas deles é que passam filmes do Teixeirinha:

Essa aí, são aqueles filmes que eram exibidos em (pequenos) municípios. E eu peguei essa fluência aí com Porto Alegre, acho que foi. E pegava o filme, alugava o filme pra exibir, por exemplo lá em Seara... Já ia lá na prefeitura, "Me arruma as caixas de som que eu vou botar... Bah, vai botar o cinema!" "Vou botar o cinema lá com Teixeirinha. Que beleza!

Claudério explica que eles tinham um projetor em 16 mm e que o filme vinha em dois ou três rolos de uma distribuidora de Porto Alegre, e que eles estendiam um lençol que era usado como tela. Perguntei onde eles tinham adquirido o projetor ele comentou que tinha comprado na loja do Victorino B. Zolet, que era a loja referência para esse tipo de equipamento que também vendia os filmes em 16 mm para que se usasse em produção locais. Plínio comentou na sua entrevista que chegou usar esses equipamentos em 16mm e Super 8, mas sempre de forma amadora. Até perguntei se ele chegou a gravar algum comercial ou algo do tipo, já que ele trabalhava com propaganda na década de 1980, mas ele comentou que não se lembrava mais. Claudério esclarece como conseguiam os filmes: “Eu fiz um cadastro com Zaniratti em Porto Alegre, que era uma distribuidora de filmes 16mm, e daí alugava o filme. Eles mandavam pelo ônibus, eu ficava uma semana ou duas com o filme, depois devolvia para eles.” Contatavam as prefeituras, realizavam um evento que envolvia as famílias da comunidade com futebol à tarde e, à noite, geralmente no pavilhão comunitário ou ginásio de esportes, exibiam os filmes. Claudério lembra que:

Nós passamos Teixeirinha, passamos José Mendes, passamos... (e as pessoas da comunidade) ...nunca tinham visto filme, cinema, nada. E a gente fazia, eu e o Plínio, nós fazíamos jogos de futsal nas comunidades. Eu e o Plínio fazia um timinho e jogávamos contra comunidades, mais velhos, barrigudo, da comunidade, para chamar atenção. O futebol também chamava atenção. E depois ia todo mundo para o cinema assistir o filme. E a gente cobrava ingresso, mas era ingresso... (Claudério Augusto)

Plinio contou uma história de um dia que eles foram exibir o filme em Seara e que o anúncio da rádio dava o nome de um outro filme. Ele imita a locução da rádio: "Não percam! Tem filme do Teixeirinha espetacular, neste sábado, você não pode perder!" (esse anúncio) estava rodando pela cidade. Eu disse: não é esse filme que nós trouxemos!". Ele conta que tiveram que voltar e ir de novo e que esse trajeto que hoje se faz em pouco tempo, na época era muito mais difícil porque as situações das estradas não eram boas: “Quando nós chegamos na volta, no ginásio, que estava lotado, já estava definido. Só que... botamos o filme no ar, rapaz, e ficou um espetáculo”.

Perguntei se nessas exibições tinha algum filme gravado por eles, mas Claudério disse que não, que os filmes eram todos dessa produtora de Porto Alegre. Também disse que essa atividade durou cerca de seis a oito meses porque em sua visão a proposta não deu certo, que o público não era muito grande e que não era uma atividade rentável.

Considero importante citar essa atividade para mostrar adaptações, improvisações e alternativas criativas e itinerantes do cinema acontecendo, também, nas pequenas comunidades. Mesmo que não promovessem debates sobre os filmes exibidos, e o interesse era muito mais voltado ao entretenimento ou então a curiosidade pelo cinema, muitas pessoas tiveram contato com o cinema nessas oportunidades. Chamam atenção essas distribuidoras alternativas que não necessariamente tinham os lançamentos, mas um acervo de filmes disponíveis para aluguel. Esse momento se conecta com os depoimentos da turma que começa a fazer cinema em Porto Alegre, a exemplo do filme *Deu Pra Ti Anos 70*, onde as exibições aconteciam de forma muito parecida.

Chapecó sincroniza o calendário de lançamentos de filmes em relação aos grandes centros na década de 1990, quando foi inaugurada a quarta sala de cinema, no Shopping Itajoara. Chama atenção o horário da última sessão, 20h15. Na entrevista com o Claudério Augusto, o mesmo lembra de uma história ligada à cidade de Planalto/RS na década de 1960, onde a iluminação pública era cortada pela companhia elétrica em um dado horário todas as noites. Os filmes, por vezes, terminavam depois do horário de apagar as luzes. Então o dono do cinema combinava com o pai de Claudério Augusto, funcionário da elétrica, para apagar as luzes após o horário que término dos filmes. Em troca, como gentileza, o cinema dava ingressos para o pai do Claudério, que diz ter se tornado um cinéfilo em função disso:

Tinha um gerador de que gerava energia elétrica pra cidade de Planalto. Daí o pai cuidava do gerador, a mãe também ligava o gerador, sabia ligar e desligar, tudo nos procedimentos que eram para ser tomados. Seis horas o pai ligava o gerador, ligava a luz em todos os pontos da cidade, que eram ligados à prefeitura, no caso, a prefeitura que controlava, e a prefeitura que pagava o salário do pai. Então, era um gerador municipal. E como na quarta, no sábado e domingo, tinha filme, cinema, o pai segurava o motor, o gerador, até terminar o filme. Daí, ele esperava o pessoal, ele via que o pessoal saía do cinema, ia pra casa, dava mais 15 minutos e dava um sinal, abaixava o gerador, diminuía a luz, daí aumentava de novo, deixava mais 15 minutos para o pessoal se preparar e deitar e dormir e daí ele desligava a luz.

Com a vinda do cinema ao Shopping Itajoara no ano de 1990, a procura pelo Cine Astral caiu. Isso porque o novo cinema era de uma rede de cinemas (a Arco-Íris) e conseguia fazer com que os lançamentos chegassem simultaneamente com os grandes centros. Isso fez com que as pessoas procurassem o novo cinema. Como no Cine Astral os filmes acabavam sendo

exibidos com certo atraso, a concorrência se tornou impraticável e os proprietários se obrigaram a implementar novas formas de lucrar com a sala.

Nos últimos anos (ou meses) de atividade do cinema Cine Astral, antes ser transformado na Central do Vestuário e atualmente Galeria Avenida Shopping, o espaço do cinema era alugado como auditório para apresentações teatrais ou sessões de teatro erótico ou de sexo explícito. A quarta sala de cinema no Shopping Itajoara, foi construída pela Construtora Markise, na época com a ideia de ser um grande complexo (o “maior e mais moderno”) comercial da cidade. O projeto inicial era para que se chamasse de CCI - Centro Comercial Itajoara, mas aos poucos as próprias pessoas, população em geral passaram a se referir ao espaço como um “shopping”.

A administração do shopping entendeu que isso facilitaria e, assim, o Shopping Itajoara foi inaugurado em 1990 usando o nome “shopping”. A rede Arco-íris Cinemas veio para a cidade de Chapecó 5 de novembro de 1991, quando as salas começaram a operar. Desde então ela se manteve na cidade (posteriormente nos outros dois locais com cinema) até final de 2022, quando encerrou atividades, sendo substituída pelo Grupo Cine.

O primeiro filme exibido pela rede Arco-íris no Cine Itajoara foi *Ghost, O Outro Lado da Vida*. As maiores bilheteiras foram: *Gladiador, Exterminador do Futuro, Parque dos Dinossauros e Titanic*, que chegou a ter quatro sessões diárias (Frigeri; Zordam). A sala do Cine Itajoara era menor, com capacidade para cerca de 250 pessoas (comparada com o Cine Astral que tinha 900 lugares).

Figura 35 – Cine Itajoara.



Fonte: Própria (2017).

Apesar de anunciadas como salas melhores, era muito curioso o fato de que elas não tinham uma bomboniere estruturada; o que se via era um pequeno balcão com alguns doces. Também não tinha uma máquina de pipoca e o gerente do local tinha um ou dois micro ondas e acabava vendendo pipoca de micro ondas, o que demorava mais para estourar e acabava formando filas, atrasando o início da seção ou pior, pipocas entregues aos clientes em suas poltronas.<sup>9</sup>

Em 23 de setembro de 2003, a rede Arco-íris inaugurou duas novas salas, com seu padrão de qualidade conhecido como Arcoplex Stadium. A quinta sala de cinema (e sexta, se entendermos que tínhamos duas salas no mesmo espaço) estava situada num espaço comercial, Shopping Mercocentro. Durante o período de um ano, a sala do Itajoara ainda operava mesmo com as duas novas salas no shopping Mercocentro. Com o tempo, foi desativada pela falta de público, já que as pessoas preferiam ir às salas novas, mais modernas e confortáveis, no Mercocentro. A capacidade das duas salas são as seguintes: Sala I, 155 lugares e Sala II, 104 lugares. Muito mais compactas se comparadas ao cine Itajoara e, infinitamente menor comparada a sala do Cine Astral.

O primeiro filme exibido foi *Tratamento de Choque*, dirigido por Peter Segal, uma comédia, no ano de 2003. As maiores bilheterias do Itajoara foram *Procurando Nemo*, *A era do Gelo 3*, *Piratas do Caribe 3* e *Avatar* (Frigeri; Zordam, ano).

Com a inauguração do shopping Pátio Chapecó a rede Arcoplex fechou as salas do shopping Mercocentro, abrindo 4 novas salas no novo local situado na Av. Fernando Machado, bairro Líder. Como marco evolutivo, temos então 4 salas. A exibição de filmes em 3D, Cadeiras numeradas e em 2017 acontece a transposição do velho formato analógico para o digital.

---

<sup>9</sup> O banheiro ficava ao lado da tela. Ou seja, quando as pessoas, durante a exibição, precisavam fazer uso do mesmo, acabavam interferindo na exibição. Ao abrir a porta e acender a luz, a luz tomava conta do canto direito da tela, interferindo na exibição. Isso quando não dava para ouvir a descarga em momentos mais silenciosos da exibição. A sala durou até o surgimento das duas salas do Mercocentro.

### 3 ANOS 1970, FOTOGRAFIA, TELEVISÃO E FRONTEIRAS

Nesta seção desenvolvo outros caminhos importantes na construção cultural voltada ao olhar de um pensamento audiovisual. Abordo a fotografia como ferramenta, mas também enquanto desenvolvimento tecnológico, entendendo que o foco do meu trabalho é identificar as primeiras produções audiovisuais em Chapecó a partir de um acultramento audiovisual. Essas primeiras produções acontecem com o acesso a uma nova tecnologia chamada super-8 que eram comercializados em lojas de fotografias ou pequenos estúdios fotográficos. Também pretendo abordar alguns contextos do surgimento da Televisão e também algumas questões relacionadas às fronteiras. Não do ponto de vista amplo e abrangente do termo, mas enfatizando principalmente as fronteiras que o cinema acaba delimitando onde o acesso é restrito e balizado por questões financeiras.

#### 3.1 A FOTOGRAFIA E AS LOJAS QUE VENDEM UTENSÍLIOS FOTOGRÁFICOS

Diante de uma câmera sempre somos outros: a objetiva nos transforma em arquitetos e administradores de nossa própria aparência. Roland Barthes anuncia essa inevitável mutação: “Quando me sinto observado pela objetiva, tudo se transforma: eu passo a posar, fabrico instantaneamente outro corpo, me transformo a priori em imagem. (Fontcuberta, 2012, posição 237).

É difícil definir um marco do surgimento da fotografia, assim como acontece com o cinema, já que foram inúmeros os experimentos e estudos voltados a diversas áreas que acabaram culminando na ideia de captar imagens num primeiro momento e posteriormente dar movimentos a elas. Aqui destaco a fotografia com o intuito de entender a década de 1970, principalmente na relação direta que a fotografia tem com o formato Super-8. Entendo que os estúdios de fotografia passaram a ser pontos de venda de apetrechos, câmeras e filmes fotográficos, bem como passaram a vender as primeiras câmeras Super-8 e projetores em formatos caseiros onde as imagens capturadas poderiam ser assistidas.

Lembro, então, que o cinematógrafo havia sido inventado em 1895 pelos Irmãos Lumière, franceses e filhos de fotógrafos. Durante muito tempo eles foram tidos como os inventores do cinema. O cinematógrafo, aparelho desenvolvido por eles, tinha uma dupla função: a de filmar e a de projetar os filmes para que, de forma coletiva, as pessoas pudessem assistir a imagens em movimento. Depois de muito pouco tempo, o cinematógrafo é identificado por George Meliés como uma ferramenta útil em apresentações de mágica e ele passa a se apropriar da ferramenta entendendo os princípios narrativos para contar pequenas histórias, diferente dos formatos narrativos anteriores que, por mais simples, já eram

identificados nas primeiras produções. Nessa primeira fase, os filmes eram todos em formatos de curtas (cerca de um minuto). Olhando por esse viés não é possível designar uma autoria do cinema visto que a ideia de colocar a fotografia em movimento é de interesse de inúmeros pesquisadores e cientistas que buscava a partir de experimentos ópticos a ideia de fazer ilusão do movimento acontecer a partir das imagens e são inúmeros os exemplos dessas tentativas. Ismail Xavier (p. 20) aponta o seguinte:

No século XIX, um conjunto de invenções técnicas alimentou a pesquisa em torno da reprodução da imagem em movimento. A partir da obtenção do processo fotográfico e de seu desenvolvimento, entre 1826 e 1895, uma quantidade razoável de trabalhos, todos dedicados à invenção de mecanismos para dar movimento à imagem fotográfica, foi apresentada na Europa e nos Estados Unidos. Um grande número de aparelhos com diferentes denominações, nem sempre correspondentes a diferenças significativas no seu processo básico, foi patenteado na segunda metade do século. Tinham todos como objetivo a produção de uma ilusão: uma série de imagens fixas, fotografias ou desenhos, em placa, papel ou tela, daria a impressão de estar em movimento, composta numa sucessão aparentemente contínua ou, pelo menos, como um salto entre duas posições de repouso.

Para os historiadores, os Lumière são reconhecidos como criadores do cinema. Mas se entendermos em outras perspectivas e desdobramentos principalmente do início desse século XXI, muitos conceitos se desdobraram. Os filmes hoje não são mais filmes no sentido da película; são formatos digitais e desde a televisão às salas de cinema já não são os únicos meios de se assistir a eles. Se partirmos do princípio que hoje podemos ver filmes em tablets ou celulares, Thomas Edison, que inventou o Cinetoscópio, um aparelho de projeção de filmes, onde um espectador por vez poderia ver o filme, poderia ser reconhecido como o criador do cinema. Uma especulação para deixar claro que tudo o que se afirmar nesse sentido, quando dessa pesquisa, poderão ser revistos quando outros, com outros olhares atribuírem suas percepções e leituras sobre o mesmo tema.

Mundialmente o cinema apresenta em sua história comportamentos em estudos a possibilidade de identificação dessas etapas de modificação que o cinema sofreu desde os primeiros experimentos óticos até o surgimento das primeiras câmeras de filmagens, princípios de exibição etc.

Essa ideia de uma associação da fotografia com o cinema é inevitável e acontece de diversas formas. O Cinema surge da fotografia e no início tudo o que se faziam eram experimentos óticos e tentativas de animar as fotografias, ou seja, os primeiros movimentos de imagem eram chamados de “fotografias em movimento”. Temos o fato de que os irmãos Lumière eram fotógrafos, mas também e principalmente pelo fato de que as duas coisas sempre

estiveram associadas conceitualmente e comercialmente. Já que os primeiros apetrechos de filmagem eram comercializados em lojas especializadas em fotografia.

Quando o cinematógrafo veio para o Brasil, veio através de fotógrafos que passavam a operar aquelas novas câmeras, mas em vez de fotos faziam pequenos filmes. As duas coisas estão relacionadas a um setor comercial. E isso perdura porque quando surgem os primeiros formatos caseiros ainda na década de 1920, é através de lojas de fotografia que os aparelhos, sejam para captar a imagem como projetar, eram vendidos.

Em Chapecó temos o registro de um primeiro fotógrafo que é Luiz Palma. Proveniente do Rio Grande Do Sul, de Guaporé, Luiz Palma era um pequeno comerciante que andava pelos três estados do sul fazendo frete com seus cavalos, comercializando alguns produtos (milho, feijão e outros produtos agrícolas), e carregava um equipamento de fotografia, selecionando lugares a fotografar. Em *Chapecó na lente de Luiz Palma*, Júlio Cesar Farias (2006, p. 3) pontua que “nas andanças, Palma conheceu a técnica de fotografia, a qual passou a utilizar como fonte de sustento. Carregava no lombo do seu cavalo o material de trabalho e ao longo do caminho parava para registrar casamentos, festas, construções e famílias.”

Chapecó era uma cidade ainda em início de formação quando Palma foi avisado por um de seus irmãos, Victor, da necessidade de um profissional na região e foi então que Luiz se mudou para lá, provavelmente no início dos anos 1940. Anita, uma das filhas de Palma, explica que:

Ele colocava na máquina um cartucho, o qual escondia uma lâmina de vidro com uma face transparente e outra com uma película que era o negativo. Com o material em ordem e as pessoas em seus devidos lugares, Palma abria tampa da lente e com o entrar da luminosidade a imagem era fixada no negativo e a foto estava tirada.

Chama atenção a descrição de como a fotografia era tirada e a organização do fotógrafo em sua atividade, o que é reforçado por Cilla Zandavalli (2006, p. 3): “Ele colocava todo mundo no seu lugar. Separava os parentes, arrumava o cenário e queria manter a ordem”.

O livro ainda enfatiza que Palma trabalhou em Chapecó durante 11 anos, fotografando desde eventos sociais, festas, casamentos, processos sagrados, momentos políticos, registros de construções que demonstrando o crescimento e modificação da cidade.

Uma das primeiras lojas de fotografia foi aberta em 17 de dezembro de 1956, por Victorino B. Zolet. Franciéli Roos (2009), ao entrevista-lo, registra o seguinte:

Outras pessoas trabalharam no ramo fotográfico em Chapecó, na década de 1940-1950, eu não o conheci, mas tenho conhecimento, Sr. Luiz Palma, fotografava, tanto é que um neto dele editou alguns livros com trabalhos fonográficos dele, e quando eu aqui cheguei tinha o Foto Estúdio Hollywood, que era do seu Assis e do Fernando

Comin, eram os que estavam na cidade, depois de um meio ano, pouco mais, eles mudaram, venderam e foram embora daqui, mas sempre teve outros fotógrafos também na cidade. O que comprou o foto-estúdio Hollywood continuou expandindo. Instalaram outras fotos e sempre houve mais fotos.

Considero as falas do Victorino B. Zolet importantes para entender esse momento em Chapecó e o fato de conseguir esse áudio na íntegra, para além da sua transcrição (presente no projeto da Francielli anexo) me dão uma leitura maior das percepções que ele tinha. Nesse depoimento, ganha destaque esse cunho comercial, mas também é possível entender um pouco desse contexto da fotografia na década de 1950 em Chapecó:

Era uma loja estrivada no ramo da fotografia, nós tínhamos então vários objetivos, um deles era vender materiais fotográficos, para os fotógrafos profissionais, e também para fotógrafos amadores, porque havia uma distinção muito grande entre fotógrafo amador e fotógrafo profissional, naquela época os serviços profissionais, só os profissionais faziam, amador não fazia, não tinha máquinas para amador como tem hoje, então o tipo de loja, ela focava a revenda de materiais, máquinas, equipamentos, álbuns, porta retrato, quadros e também fazia os serviços de estudo, fotografar famílias, fotos de documentos, toda linha de fotografia, então tinha loja, estúdio, e tinha o laboratório fotográfico, que revelava as fotografias que nós fazíamos e também as fotografias para outros, para amadores e alguns fotógrafos que só captavam as imagens e mandavam revelar os filmes (Zolet; Roos, 2009).

Era uma cultura iniciante em Chapecó, mas graças ao olhar dessas pessoas que viabilizaram a fotografia, é que muito disso acabou sendo registrado também pelo tipo de serviço que se oferecia apresentando à comunidade o acesso à tecnologia vigente. Victorino relata que chegou em Chapecó em 3 de dezembro de 1956 e que, no dia seguinte, já pegou sua câmera fotográfica e saiu pela cidade registrando alguns pontos importantes, como a igreja ou a prefeitura:

Eu cheguei dia 3 de dezembro de 1956; dia 4 de dezembro, saquei da mala uma "Rolleiflex", coloquei o filme e fui fotografar a igreja, fotografei de frente, lado, fotografei a prefeitura, o departamento de estrada e rodagem, o banco Inco, a rádio Chapecó (Zolet; Roos, 2009).

Ao se estabelecer na comunidade, a Zolet Fotografias passou a ser referência não somente com o estúdio que fotografava desde fotos 3X4, fotos de crianças, famílias ou casais, mas também como uma loja que vendia e revelava filmes, vendia câmeras fotográficas e trazia as grandes novidades do ramo para Chapecó: “Nós desenvolvemos tecnologia, e trouxemos pra cá e aplicamos tecnologia fotográfica de primeiro mundo todo esse tempo. A minha loja desde a instalação, nós trouxemos para Chapecó, tecnologia fotográfica avançada, para a época era o que havia de melhor” (Zolet; Roos, 2009).

Em 2006 foi feito um trabalho de organização do acervo de Victorino B. Zolet por Alvirio Silvestrin e um livro foi publicado com o título de *Victorino B. Zolet - 50 anos*

*fotografando Chapecó*. O livro conta um pouco a história da família Zolet e apresenta uma coletânea de mais de 500 fotos das mais diversas em diversos momentos em períodos de tempo diferente da cidade. A obra passa por vários momentos da cidade e está subdividida em duas partes: a primeira dedicada a contar um pouco da história da família Zolet e a segunda onde se organizam de forma temática o "álbum de fotografias", todas com legendas, datas e nomes de pessoas. Muito do foco do livro está no entendimento que o desenvolvimento passa pelo fator econômico, mas também destaca momentos voltados à fé e à religião, além de alguns pontos que chamam atenção ligados à cultura e ao esporte.

O que me chamou a atenção no livro são partes como o capítulo "A Beleza da Mulher". Inclusive com a inserção de uma fotografia da minha mãe, Ilaine Maria Poletto, em sua época de solteira, quando foi eleita a rainha do cinquentenário de Chapecó (25 de agosto de 1967). O livro abre espaço para algumas fotografias que destacam concursos de beleza, mas curiosamente não faz nenhuma referência ao cinema.

### 3.2 A TELEVISAO E SUA EXPANSÃO NO INTERIOR DO BRASIL

Um fator interessante de entender desse contexto cultural e delimitação de fronteiras que a tecnologia estabelece na década de 1960 tem a ver com a expansão e popularização da televisão como aparelho e como um sistema de emissoras. Os dados a seguir enfatizam em números esse crescimento e popularização:

Nos anos 1960, cresce o número de aparelhos de TV em todos os estados. Basta dizer que, em toda a década de 1950, tínhamos um total de 434 mil aparelhos, e somente em 1966 foram vendidos 408 mil televisores, somando um total de 2,4 milhões de aparelhos em uso naquele ano. Isso representou uma taxa de crescimento de 401%. Na década, vamos ter ainda a expansão das emissoras de TV. O espaço atingido pelos transmissores se amplia sensivelmente. Com a chegada do videoteipe, em 1962, muitos programas ganharam uma circulação mais ampla. A televisão começa a se implantar como veículo de massa (Brandão, 1997, p. 54).

O surgimento da televisão, mas principalmente sua popularização como veículo de massa se acentua ao final da década de 1960. Os dados a seguir nos dão um panorama para entender esse aumento significativo, tanto de aparelhos como de emissoras:

O aumento crescente no número de aparelhos nos dá uma ideia da popularização da TV: 3,5 mil aparelhos em 1951; 141 mil em 1955; 434 mil em 1959; 1,66 milhão em 1964. Em 1958, a televisão absorvia apenas 8% das verbas destinadas à publicidade, ante 22% do rádio e 44% dos jornais. Em 1962, reconhecendo a crescente penetração do veículo, as agências de publicidade lhe destinaram 24% de suas verbas. Já em 1964 existiam 34 estações de TV, cobrindo uma parte significativa do território do país (Napolitano, 1997, p. 73-4).

São dados voltados a um cenário nacional, mas podemos projetar e entender que o interior ainda era pouco impactado por essa nova forma de pensar a imagem em movimento, mas foi na década de 1960 que essa expansão começou a acontecer de maneira mais intensa. E aos poucos foi mudando os padrões de audiência e de consumo de certos produtos televisivos conforme segue:

Essa mudança nos padrões de audiência e o surgimento de novas fórmulas de programas foram acompanhados por um salto nos números de aparelhos de TV durante 1967. Entre janeiro de 1966 e janeiro de 1967, o número de unidades familiares com TV em São Paulo aumentou de 633.156 para 698.065,27, registrando 10% de acréscimo. Entre janeiro de 1967 e janeiro de 1968, o aumento foi de quase 35%, totalizando 959.221 unidades familiares. Além disso, o acesso das classes mais pobres ao aparelho cresceu no montante geral, com o aumento mais significativo na classe D (cerca de 4%). Mas foi em 1968 que a TV se tornou não só mais disseminada na sociedade, mas também sensivelmente mais orientada por uma grade de programas “populares”. Outra estatística esclarecedora demonstra que, entre 1965 e 1967, a média anual de vendas de aparelhos de TV oscilou entre 10% e 15%. Somente de 1967 para 1968, as vendas aumentaram 45% (Boletim de Assistência de TV).

Aqui relacionamos mais uma vez a questão do “atraso cultural”, de uma demora para que as novidades, tinham para chegar às cidades do interior, principalmente relacionadas à tecnologia. Mas é claro que esse interior é visto como foco de expansão e o *Jornal Nacional*, por exemplo, surge como uma ferramenta de comunicação para atingir esses objetivos e fazer frente ao costume de ouvir rádio. Um dos resultados de uma necessidade de expandir e popularizar ainda mais a televisão. E nesse sentido a televisão começa a usar certos termos que enfatizam e determinam o comportamento do público.

Destaco um comportamento interessante de entender, por que na medida que a sociedade se estabelece em necessidades culturais que estavam se modificando, voltado para esse lado urbano de circular nas cidades, dos jovens conhecendo outras formas de entretenimento. e tudo isso ligado aos movimentos de contracultura, onde os jovens são vistos como potenciais consumidores. Belchior se refere à década de 1970 como “estados de condição mutante do jovem na era da comunicação” (Apenas um Coração Selvagem, 2023). Esse entretenimento se ramifica e cria uma “disputa” entre gerações entre camadas sociais e entre o que se fazia como entretenimento em casa e aquilo que se fazia na rua. Na época, assim como aconteceu em outras épocas quando grandes invenções surgiram, acontecia em paralelo essa especulação de que uma nova tecnologia substituiria a outra. E nessa época tinha a ideia de que a televisão, por exemplo, iria substituir o cinema. Por mais que fossem mídias “parecidas” em seus produtos finais, que é o áudio e vídeo, tem-se uma diferenciação relacionada à linguagem

e comportamento. E isso fica claro em depoimentos de envolvidos: que se criava uma fronteira intelectual entre uma coisa e outra.

A competição entre uma forma e outra de consumir acontece como possibilidade de entender esses tipos de consumo de entretenimento. Porque a televisão, assim como acontecia em rivalidade com o rádio, posteriormente a evolução das televisões por assinatura, surgimento das locadoras (primeiro de VHS, depois de DVD e Blu-ray), videogame e serviços de *streaming* mais recentes competem entre si, pois são um tipo de entretenimento para se fazer em casa. O cinema e outras atividades noturnas, como frequentar eventos, shows, festas e restaurantes são parte de um entretenimento que acontece fora de casa.

É importante mencionar que desde os primeiros anos a televisão foi considerada um tipo de cultura inferior, e cito aqui em referência a ideia presente no livro de ficção científica escrito por Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*. Nele é clara a crítica à TV como ferramenta de manipulação. Bradbury sugere de forma irônica que quando as pessoas assistem televisão estacionam num nível cultural uniforme e muito diferente das pessoas que leem livros onde se desdobram níveis culturais diferenciados. Na obra os livros são banidos e queimados e as pessoas que guardam livros são punidas por desobediência. A contrapartida era a televisão que uniformiza o pensamento criando uma igualdade social.

Em Chapecó, praticamente todos os entrevistados citam o fato de que a televisão ainda era uma nova e cara tecnologia e que não era de acesso a todos. As transmissões eram de baixa qualidade e com isso o cinema acabava sendo a alternativa para que se pudesse assistir filmes. Tinha também o fator de que na década de 1970 não haviam as retransmissoras locais e isso vai acontecer somente.

### 3.3 AS FRONTEIRAS

O conceito de fronteira é abrangente. Podemos entender desde as dimensões geográficas, como ponto de divisão, mas também relacionados aos limites espaciais ou temporais. O conceito de fronteira se torna muito mais amplo quando entendemos que não é estático e se desenvolve em novos olhares, construções e redefinições. Quando se trata de discussões políticas, étnicas ou ideológicas, essa percepção se amplifica ainda mais, pois podemos promover as discussões como ponto de identificação ou até mesmo como ponto de contestação.

Esse olhar de forma um pouco mais ampla, entendendo um limite entre a História e a Etnografia que pretendo ampliar aqui, advém das percepções de Lilia K. M. Schwarcz, a partir

do artigo *História e Etnologia. Lévi-Strauss e os embates em região de fronteira*. Um texto que discute a importância entre a união de forças entre dois pontos de vista diferentes que é a História e a Antropologia. Entendendo que quando se tornam complementares estabelecem vínculos mais fortes de aprofundamento e percepções. Num segundo momento pretendo relacionar Josep Fontana, a partir do livro *A Europa Diante do Espelho* com minha percepção, já que o mesmo trabalha com “fronteira identitária” para estabelecer a ligação entre as mais variadas possibilidades identitárias que o cinema apresenta.

Aqui utilizo em amplitude o olhar da história como busca de registros, restos ou sobras (como diria Benjamin), mas também esse olhar da antropologia que entende e relaciona os comportamentos sociais, econômicos e políticos, deixando claro que o entendimento de fronteira, nesse caso, tem a ver com classe social e poder aquisitivo, mas também algumas relações com a ideia de fronteira tecnológica. E a fronteira ocorre por esse distanciamento que o cinema determina em seus primeiros anos de atividade, por se tratar de uma novidade, uma nova tecnologia de entretenimento voltado a um nicho, conseqüentemente com valor mais agregado. Conseqüentemente quando o mercado lança novas tecnologias (sejam elas das mais variadas, mas geralmente em estados de novidade) elas vêm com um valor agregado e isso também determina esse distanciamento que certas classes sociais acabam tendo. O mesmo acontece quando da popularização dos formatos, como acontece com o super-8 que o torna acessível, mas ainda assim restrito a uma camada da população com poder aquisitivo muito maior.

No texto "História e Etnologia. Lévi-Strauss e os embates na região de fronteira", Schwarcz dialoga entre dois posicionamentos do mesmo autor, Claude Lévi-Strauss. Os dois textos foram publicados pelo autor em dois momentos distintos. Claude Lévi-Strauss é um antropólogo que trava esses diálogos com a história através do texto *Antropologia Estrutural*, o primeiro a ser publicado no ano de 1958 e também o mais conhecido. O foco da sua abordagem é centrado na relação cultura-natureza e sociedade-espço. Observa-se que o método estrutural desenvolvido por Claude Lévi-Strauss nos permite associar o espaço exterior ao espaço interior do homem, tratando de forma imanente o sensível e o inteligível (que se tem completa compreensão). O segundo artigo de mesmo nome (publicado na revista *Annales* 1983) é resultado de uma palestra de Lévi-Strauss na Sorbone. Chama atenção alguns fatores aqui. Primeiramente o fato dos dois textos apresentarem o mesmo título, também o tempo de distância entre as duas publicações bem como o contexto. Enquanto no primeiro texto temos um livro publicado a partir das suas percepções abordagens de escrita, o segundo vem de uma palestra apresentada pelo autor num centro de antropologia. Lógico que podemos pensar

algumas especulações a esse respeito, mas pretendo me ater na maneira com que ele apresenta a antropologia e história como disciplinas complementares. Entendendo que as duas podem e devem atuar em conjunto, também entendendo esse desdobramento de um mesmo assunto quando entendido em períodos históricos diferentes.

Em conclusão, se tem o entendimento que o limite do termo fronteiras, em se tratando de História e Antropologia não precisa existir, o mais importante é a partir de uma complementaridade gerar essa perspectiva interdisciplinar. Não limitando o olhar a somente uma área do conhecimento, mas entendendo que essa possibilidade de interação entre as partes amplifica e estabelece o olhar de um ponto de vista muito mais amplo.

A fronteira como elemento de integração, em se tratando do cinema, vem desses espaços que se modificam com o tempo, sejam eles pelos aspectos econômicos, bem como sociais ou tecnológicos. E acredito que vão se modificar ainda mais. Principalmente quando temos claro que o cinema, são várias coisas ao mesmo tempo. O cinema é o conceito, mas é a sala de cinema (que também já foi a sala de casa entendendo a transmissão de filmes pela Televisão ou então o videocassete), mas também são os filmes e as narrativas e tudo isso delimita um território de observações amplas.

De acordo com Migotto (p. 184):

Construir fronteiras é uma prática de controle social. Não apenas as fronteiras entre países, mas também os muros para proteger cidades, as cercas para preservar propriedades privadas e todo tipo de “limite” que possa existir entre algo ou alguém que está de um lado e outro de uma linha, seja ela imaginária ou não. Na busca pelo controle e manutenção do espaço, sempre há uma boa razão para se erguer obstáculos a fim de evitar o movimento de pessoas, mercadorias e, sobretudo, de ideias.

O cinema é uma construção de limites, e já foi utilizado de várias formas. Desde um mero entretenimento, mas também como ferramenta de discurso político, mas aqui me refiro muito mais na lógica de uma construção de limites que podem ser financeiros entendendo que o fazer cinema depende desse recurso, mesmo que projetado de forma amadora e caseira, mas também do ponto de vista das ideias do que se propaga como mensagem. Assuntos que pretendo abordar de maneira um pouco mais aprofundada no próximo capítulo onde falo especificamente da popularização do Super-8 e de como ele se desenvolve como ferramenta narrativa que vai para além dos registros ocasionais.

## 4 SUPER-8: A CULTURA AUDIOVISUAL SE TORNA POPULAR

Nesta seção o foco é sobre o contexto e as produções de filmes em Super-8. Depois, entender como as pessoas se identificam com filmagem caseira e, em um segundo momento, no exercício de entender possibilidades narrativas.

### 4.1 O SUPER-8 E AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS

Considero ser necessário pensar o Super-8 a partir de uma perspectiva transcultural que permite considerar as múltiplas dimensões, contextos e temporalidades que emergem de sua apropriação. O olhar do pertencimento e apropriação do protagonismo no uso do super-8 abra-se para entendê-lo não apenas no âmbito do capitalismo, mas como um campo de possibilidades culturais que se relacionam com a popularização do cinema, da TV, do cineclubismo e que veio construindo o desejo de usar essas ferramentas como expressão artística. O cantor e compositor Belchior descreve, de um ponto de vista de uma canção, parte dessa dimensão: “Uma arte que seja uma arma na mão do homem/para conquista de si mesmo, para conquista do universo/para conquista dos espaços desconhecidos” (*Apenas um Coração Selvagem*, 58’47”).

Mesmo com essas “dificuldades” o olhar artístico se reinventa o tempo todo e ao criar algo, muitas vezes tem a ver com esse momento em que se deslocam esses objetos atribuindo novas percepções e significados. E sim, esses outros significados foram sendo construídos ao longo da história do cinema e muitas vezes ligados a transformação e acesso a tecnologia. Exemplifico usando o Marcel Duchamp, que em sua obra “a fonte”, mais conhecida como a “obra do mictório”, desloca um objeto, fruto de um meio capitalista industrial e o transforma, atribuindo outros sentidos e questionamentos muito mais amplos em percepções ilimitadas. A “conquista de si mesmo”, se dá por esse envolvimento que se cria, mas que pode ser interpretado de forma ampla porque tudo depende do que se torna nossas obsessões e que em consequência representam esse “si mesmo”. E são essas obsessões que nos movem em direção aquilo que acreditamos. A exemplo dessa frase do Belchior, bem como outras interpretações quando esse “si mesmo” vai além do olhar do capital. Até porque muito do que Belchior escrevia enquanto letras de músicas se relacionava de forma ampla com os conceitos ligados à filosofia por exemplo, mas sempre enfatizando esse pensamento livre e que acabam refletindo nesses aspectos culturais.

No filme polonês *Amator* (1979), dirigido por Krzysztof Kieslowski, destaco o desenvolvimento artístico na forma como o diretor dá voz a um operário no momento em que

ele adquire uma câmera de Super-8. Filip Mosz, o operário, que até então poderia ser considerado dentro das hierarquias sociais alguém invisível, passa a ser requisitado a fazer registros e pequenos filmes com sua nova câmera. Esse fazer artístico se transforma em um mecanismo do poder que o filme (o ato em si) enfatiza ao se apropriar de uma situação ordinária e a transformar em algo extraordinário, reforçando a ideia do “homem com a câmera”, que se desdobra para além do poder da mídia e das artes. O lado intuitivo que desperta o lado empírico de quem se propõe a fazer algo mesmo sem conhecimento aprofundado ou acadêmico, sendo que a obra terminada será apropriada de diferentes maneiras.

Cito, como exemplo, uma cena do filme em questão quando o operário chega em casa depois de ter sido convidado na empresa para registrar um evento e a esposa pergunta meio sem entender o porquê do convite: - “Por que você?”, a qual Mosz responde: “sou o único com uma câmera”:

Chefe - Você tem uma câmera?

Filip Mosz – Sim

Chefe - Pode fazer filmes com ela?

Filip Mosz - É o que o livro de instruções diz.

O olhar ingênuo de Filip Mosz se relaciona com a arte de fazer cinema. Narrativamente o filme tem essa característica de humor em situações que evidenciam a irônica e o sarcasmo. Assim é que Kieslowski deixa subentendido que, para um cineasta, basta ter o dinheiro para comprar uma câmera., independente do estudo, talento ou dedicação.

Ao mesmo tempo, entendo que o filme apresenta essa resposta com as produções feitas pelo personagem Filip Mosz. Ele tem uma câmera, leu o manual de instruções e agora faz filmes. Dentro desse olhar do que se considera “amador”, consegue exercer um olhar poético sobre as mais diferentes situações.

Esse olhar intuitivo construiu uma forma de fazer cinema amador para além daquilo que se convencionou chamar de cinema caseiro. Clóvis Molinari Jr. tece essa diferenciação, considerando sua atuação como curador de uma série sobre o Super-8 pelo Canal Brasil, intitulada *Super-8 – Tamanho Também é Documento*. A série é dividida em 13 programas, sendo que no primeiro o tema é o surgimento do Super-8. Para Molinari Jr.:

Eles (os jovens) descobriram que cinema de verdade era o que podia ser feito. Perceberam que o Super-8 também poderia ser um tipo de cinema com chances de inventar estilos e movimentar os amigos. Se o filme caseiro é óbvio, procura aquilo

que está claro diante dos olhos, o amador tem a tendência de procurar coisas raras e originais.

Com interesse em entender essas coisas “raras e originais” cito outros momentos do filme *Amador* de Kieslowski. Num deles, Filip Mosz está filmando uma cena pela janela e alguém o questiona: “- O que você está filmando?” Ele responde: “Tudo o que se move.” Depois, quando conseguiu realizar um curta metragem e as pessoas passam a enxergar algo de belo no que captou, alguém pergunta: “- Como você filmou aqueles pombos?” Mais uma vez uma resposta ingênua: “- Eles já estavam lá.” E o personagem que perguntou completa: “- Que grande ideia.”

Quando destaco o filme *Amador* (1979) é com o interesse de citar um exemplo que evidencia um pensamento da época. Da descoberta desse fazer artístico voltado ao lado “amador”, no sentido de estabelecer algumas possibilidades com as ferramentas que eram naquele momento disponíveis. Há uma relação direta com o slogan “Uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”, de Glauber Rocha, do movimento brasileiro “Cinema Novo”.<sup>10</sup>

O fazer cinema que se manifesta pelo uso do filme ou bitola Super-8 tem vários momentos e “Tudo indica que o filme Super-8 veio ao mundo por mero interesse comercial com o objetivo de criar uma forma de filmar em casa uma espécie de eletrodoméstico ao alcance da classe média cheia de sonhos de consumo” (Molinari Jr., filme *Super-8 – Tamanho Também é Documento*). Os desdobramentos acabam acontecendo de forma espontânea, não como algo pensado e programado para que isso acontecesse. Reforço que a reação da indústria foi implacável porque entendeu que essa movimentação cultural e artística aumentaria as vendas:

Aconteceu algo muito especial que parece, brotou de dentro para fora começaram a aparecer filmes em Super-8 que não eram simples registros domésticos. A indústria achou excelente que o Super-8 tivesse ultrapassado o ambiente caseiro e caído nas graças dos artistas amadores ou não aumentou o consumo e logicamente também os lucros de venda de equipamentos e serviços de revelação. Durante a metade dos anos de 1960 e mais ainda nos anos 70 as câmeras adquiridas pelas famílias apaixonadas pelo mais nobre e chique hobby mudariam de mãos (Molinari Jr., *Super-8 – Tamanho Também é Documento*).

---

<sup>10</sup> O Cinema Novo se inspirou no movimento francês Nouvelle Vague que consequentemente se inspirou no Neorealismo Italiano e assim por diante entendendo que essa era essência do cinema russo percebido e enfatizado nos filmes de Dziga Vertov, que em dois filmes em específico reforça essa ideia. No filme “Um Homem Com Uma Câmera” (1929) fica mais evidente a relação pelo uso de um cinema documental, mas também no filme “Câmera-olho” (1924) que foi lançado como e com um manifesto. Se olharmos nesse retrospecto, temos uma essência do fazer cinema que se perpetua para além das grandes produções e das grandes verbas. Uma essência mais focada e desenvolvida por esse olhar independente que as tecnologias acabaram responsáveis quando se tornam mais acessíveis.

É interessante perceber essa movimentação cultural. E aqui temos uma equação clara, porque as famílias adquiriam as câmeras e filmavam os filhos desde a infância e esses filhos, acostumados com a ideia de serem filmados, desenvolvem uma relação cultural com o equipamento ou com esse hábito. Isso sem falar da relação indireta com a cultura cinematográfica, numa época em que assistir a filmes já se tornara algo muito mais acessível, pelas popularizações das salas de cinema, pela disseminação da televisão como um eletrodoméstico em lugar de destaque. São justamente esses jovens que posteriormente descobrem nos armários das famílias os registros e equipamentos e passam a eles mesmo produzirem filmes. E eis que esses filmes passam a acontecer para além dos registros de família, porque começava a se pensar num cinema narrativo em pequenas produções em formato de curta metragens. Conforme Molinari Jr.:

Não demorou muito para que as máquinas fossem saqueadas pelos filhos na fase da juventude quando a cabeça começa a ficar atenta nas coisas do mundo para além da ingenuidade visível da família. As câmeras foram saqueadas no bom sentido como se pega escondido o carro e bicicleta dos pais. Com ideias revolucionárias, próprias da época, inspiradas sobretudo pelo pensamento libertado de Glauber Rocha que dizia aos quatro cantos que cinema não tinha bitola.

Lógico que essa fala é proferida mais de 40 anos depois, num documentário para a TV e o olhar sobre a linguagem, do que é ou não cinema, se desdobrou para muito além das ferramentas ou mídias. Naquele momento, na década de 1970, o Super-8 ainda era visto com preconceito e desdém por parte de quem fazia cinema, como destaca Carlos Gerbase, um realizador audiovisual, que tem em seu início de carreira como diretor o uso do Super-8 e que no livro *Diálogo sobre o Cinema* escrito com o colega de realizações audiovisuais Nelson Nadotti, observou que “Na época, diziam que não fazíamos cinema, e sim “Super-8”, um primo pobre e quase desprezível.”

Os capítulos seguintes da série de Clóvis Molinari Jr. enfatizam o início das produções e podemos ver ao longo dos 12 episódios vários filmes caseiros, experimentais (ou amadores) mas também, pequenos documentários, de ficção, ou até mesmo com enfoque político.

A “captura da realidade por pessoas que não pretendiam imitar coisa alguma, nem transformar suas imagens em produtos de mercado” forma os filmes que encontrei em posse dos entrevistados que relacionei. Mas em outro momento, desse mesmo depoimento por e-mail, ele destaca esse olhar de uma certa resistência nesse tipo de produções:

Ninguém mais resiste a um bom cheque, a um excelente contrato com quem quer que seja o patrão, crente ou pagão. Poetas se transformaram em biógrafos, saboreiam convites para obras de encomenda. Todo mundo quer entrar para o centro, ser o centro das atenções. Chamar para si a picada da mosca do sucesso. Veja como a história é

dinâmica (salve-se quem puder!): jamais poderia passar pela cabeça dos superoitistas que um dia fariam parte de um programa de televisão (uma heresia para a época) (Molinari Jr., blog / e-mail).

Destaco que o cinema predominante era de guerrilha e tinha essa característica que estava bem à margem de uma perspectiva nacional de cinema da época, das quais posso destacar até mesmo os filmes dos Trapalhões, as Pornochanchadas, Cinema Novo e o Cinema Marginal. Lembro que esse momento da popularização do Super-8 era no auge da pornochanchada e que isso era o que movimentava uma grande parte da roda dessa indústria do cinema. Já outra parte era movimentada pelos filmes produzidos pelo grupo de comédia Os Trapalhões já muito populares no final da década de 1970, sempre com muito interesse por parte dos expectadores de uma certa camada da população que via seus programas no horário nobre da televisão.

Fora desse circuito do eixo, tinha no Rio Grande do Sul os filmes do Teixeira fazendo sucesso em mercados regionais bem como um tempo antes existiam os filmes do Mazzaropi (também com essas características regionais). Não pretendo me aprofundar, mas entendi que era importante citar esse contexto para voltar a falar do super-8 como esse tipo de produção que ficava a margem da margem. Independentemente de onde essa margem se localizava. Mas esse era o pensamento de certos grupos que realmente queriam fazer algo de forma diferente, e isso não se referia somente às produções, em si, mas também na tentativa de criar espaços alternativos de exibição. E um exemplo disso vem do filme documentário sobre o Torquato Neto, que se chama “Torquato Neto - Todas as Horas do Fim”, um artista, poeta que também se utilizava das mais diferentes formas de mídia como manifestação do pensamento. Sejam elas a própria poesia escrita, mas também musicada, encenada ou então em instalações ou performances. Torquato Neto usa os filmes super-8 em suas realizações poéticas. Em certo momento do filme, lido por um ator, possivelmente um trecho extraído de um de seus diários, porque é lido em primeira pessoa, ele dá a seguinte declaração:

Super-8 é moda? É! E é também cinema. Tem gente que já está nessa, firme! E não está exatamente só brincando. Tá fazendo o possível, quando é possível. As aventuras de super-8, herói sem som. E se quiser falar também tem. Super-8 pode ser o fino, se você é o fino. E pode ser grosso. Eu gosto de Super-8 porque tá na moda. Eu gosto do barulhinho que a câmera faz. Super-8 não tem jeito, use e abuse. Se eu compreendi direito, nada melhor que curtir Super-8 vampiresco, fresco, mudo. Cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente é filmar.

O que me chama a atenção é que se trata de uma declaração informal, até mesmo pela reprodução, no filme o texto é lido pelo ator Jesuíta Barbosa. E ele mantém as gírias da época e expressões de fala. Também pela ironia “Eu gosto de super-8 porque tá na moda.”. Mas ele faz afirmações e questiona o fato de as pessoas (possivelmente os cineastas da época)

considerarem que super-8 era uma brincadeira ou algo inferior, demonstrando esse preconceito em relação ao formato. Mas Torquato termina provocando quando diz “Cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato.” Lógico que essa fala dele é muito mais provocativa do que “real”, até porque conforme afirma logo em seguida no mesmo documentário, Paulo José Cunha (escritor e jornalista), Torquato era muito fã do cinema de um modo geral, do Cinema Novo em especial dos filmes do Glauber e de repente se torna um crítico do cinema da concepção do que era o cinema e não necessariamente das pessoas que faziam cinema. Termina dizendo que o Super-8 radicaliza, mesmo num momento em que o cinema marginal de Júlio Bressane e Sganzerla que já tinha uma característica radical de fazer cinema e de certa forma em formatos de guerrilha. Mas segundo Paulo José Cunha, Torquato “...radicaliza em cima do radicalismo e vai pro outro lado, vai pegar uma bitola que ninguém dava a menor bola pra ela, que era o super-8, que era digamos assim, a bitola das coisinhas de família.” Molinari Jr., lembra que:

A exibição de filmes super-8 dentro de casa tinha um aspecto de obra teatral. Ou seja, a exibição nunca se repetia. Cada apresentação, uma nova experiência. Era preciso ser criativo na captura das imagens e também no instante da projeção! Colocávamos um disco de vinil na vitrola e uma onda aparecia a cada sessão.” Clóvis Molinari Jr. (e-mail blog acessado em 2022).

Carlos Gerbase chama essa memória que se tem do Super-8 de romantismo, mas que em essência se conecta com a frase, slogan do movimento punk em ascensão no final da década de 1970 e que dizia, “do it yourself” (“faça você mesmo”), frase que ganha destaque no trailer da série “diálogos sobre o cinema” que surge do livro de mesmo nome, onde o diretor, e estudioso do cinema conversa com Nelson Nadotti, outro realizador, roteirista e diretor gaúcho, sobre o cinema:

E o nosso romantismo, lá em 1978, quando começamos a fazer Super-8, assumindo a condição de produtores-distribuidores-exibidores, era resultado de uma constatação absolutamente realista: ou nós fazíamos daquele jeito, ou os filmes jamais teriam público. Assim, é claro que as centenas de exibições de “Deu Para Ti, Anos 70 (1981), “Coisa na Roda” (1982) e “Inverno” (1983) foram essenciais e fazem parte da história do cinema brasileiro (Gerbase, 2016, p. 197).

Aqui ele destaca 3 filmes que falarei mais adiante, mas reforça esse espírito do “faça você mesmo” acontecendo de forma plena, no que diz respeito às produções, mas também criando, até mesmo alternativas em espaços de exibição. Por isso mesmo que se olha de forma romântica pela lembrança do que foi feito, mas que na realidade era um trabalho árduo: Com dois projetores, um amplificador, duas caixas de som, dois lençóis emendados e montes de fios,

inventamos muitas salas de cinema em auditórios de colégios, salões paroquiais e clubes de baile” (Gerbase, 2016, p. 198).

Esse olhar raro e original que o jovem da década de 1970, tinha em relação à ideia de ver cinema, mas também de produzir, se desdobrou nos anos seguintes. Pelo contexto acima citado me parece que o jovem nessa época era muito mais antenado no sentido da leitura. Se formos usar os exemplos presentes nos dois filmes citados, “Deu Pra Ti Anos 70” e “Inverno”, é possível identificar um sem número de citações e referências nos diálogos, mas também da presença dos livros como objetos cênicos. E se formos pensar que o século XXI se iniciou com uma explosão tecnológica e que os mecanismos de filmagens e divulgação se tornaram cada vez mais acessíveis. Podemos dizer que esse jovem já nasce dentro de um olhar audiovisual onde o acesso é evidente, mas que nesse momento das produções em super-8, me parece um marco dessa transformação cultural. Também por se tratar de um momento onde o jovem ganhava destaque e virava alvo da indústria cultural e se tornava cada vez mais ativo no consumo de livros, filmes e discos, ou seja, tendo cada vez mais acesso às informações que vinham de diversos lugares. Ou, como bem identificou Belchior com a seguinte frase, “o reflexo dessa condição mutante do jovem na era da comunicação” num momento em que as coisas realmente se tornam acessíveis. O jovem em resposta a isso tudo passa a usar esses novos recursos para pensar e se posicionar como artistas, pensando essa cultura artística das mais diferentes formas e lógico também como um ato político e transgressor. Lembrando que aquele (década de 1970) ainda era um momento de ditadura no Brasil e que um dos principais alvos do AI-5 eram os artistas.

#### 4.2 SUPER-8: UM POUCO DA HISTÓRIA DO FORMATO CASEIRO

Importante entender que o Super-8 não foi a primeira possibilidade amadora (ou mais acessível) de se fazer cinema, mas com certeza foi uma das bitolas mais populares. O Super-8 foi lançado comercialmente em 1965 pela Kodak, mas antes mesmo existiram outros formatos. Em 1922 mais de 20 anos depois da invenção e lançamento do cinematógrafo pelos Irmãos Lumière, que utilizava filmes de 35mm e captava imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo, é que surgiu no mercado, lançado pela Pathé Frères, a bitola de 9,5 mm tornando a produção audiovisual mais acessível. Para Antônio Leão da Silva Neto (2017, p. 11): “uma das películas mais curiosas que inventaram, pois, a perfuração era no meio do filme. com baixo custo, o 9,5mm iniciava a ideia do cinema amador, feito em casa, com uma câmera na mão filmando festas, casamentos, viagens etc.”

Foi um grande lançamento que já naquela época tornava o acesso ao registro das imagens em movimento algo mais popular e apresentava um slogan de venda do aparelho bastante claro em suas intenções: “Le Cinéma Chez Soi” (o cinema em casa), conforme Leão da Silva Neto. Pelo anúncio da ferramenta a ideia clara de que aquela possibilidade agora estava ao alcance das famílias. Mesmo com a ideia de que esse cinema era pra ser feito por “famílias” em formato caseiro, as pessoas também olham para esse formato e entendem que ele pode se desdobrar em algo narrativo. Leão da Silva Neto cita como exemplo o cineasta brasileiro Humberto Mauro, porque começou sua carreira utilizando esse formato e cita a parceria feita com Pedro Comello no filme “Valadão e o Cratera” de 1925, um filme em formato de curta metragem, considerado perdido. A bitola semiprofissional de 16 mm foi lançada pela Kodak em 1923. Ela acabou sendo bastante utilizada em documentários, filmes experimentais e também pela televisão, mas ainda eram produções com o custo mais elevado, exigindo uma estrutura diferente.

Destaco esse fator interessante de um padrão que se diversifica com o passar do tempo. Sempre que uma nova tecnologia é lançada tem uma finalidade específica, mas que acaba se desdobrando em diversas intenções de uso. Nesse sentido, destaco o olhar do pensamento narrativo e artístico que acaba se apoderando dessas diferentes ferramentas.

Na década de 2000 com o lançamento de câmeras fotográficas digitais que filmam, se observa o mesmo padrão. As pessoas percebem que aquele equipamento poderia funcionar em desdobramentos narrativos e aí o próprio mercado também se desdobra oferecendo novas ferramentas muito mais voltadas à área de filmagens do que de fotografia, como suportes, tripé e apetrechos de filmagem dos mais variados como acontece também com os equipamentos voltados as filmagens com o celular.

É importante lembrar que Super-8 não deve ser confundido com o formato de 8mm. O “mm” (milímetro) tem a ver com a largura do filme, a exemplo do 9,5 mm, 16 mm e assim por diante. No caso da largura do 8mm, temos duas opções: o 8mm e posteriormente o Super-8mm. As diferenças têm a ver com o ano de lançamento. Já que o 8mm foi lançado em 1932 e o Super-8mm em 1965. Também se diferem algumas características técnicas, já que o filme 8mm vinha num cartucho e se filmava nos dois lados e num laboratório de revelação o filme era cortado ao meio e montado. O filme 8mm foi lançado com a intenção de criar um padrão doméstico mais acessível do que o filme de 16mm. Leão da Silva Neto (2017) aponta que o filme Super-8 ficou conhecido visto como um formato aperfeiçoado: “o Super-8 chega como um aperfeiçoamento do seu antecessor 8mm. As suas perfurações são menores, permitindo um aumento na área de exposição da película, e portanto mais qualidade de imagem.”

No início, os filmes em Super-8 eram mudos, mas esse formato se aperfeiçoou e na década de 1970 é lançado um formato que registrava o áudio através de uma pista magnética no lado oposto das perfurações, permitindo a sincronia da imagem e do som: “Em 1973 a Kodak lançou o Super-8 sonoro, com uma fina tira de óxido de ferro magnetizada que permitia, enquanto rodava, gravar o som na própria película (som direto).” (Modesto, 2017, p. 13).

Para Modesto (2017, p. 13):

O super-8 modificou de imediato o hábito dos antigos cinéfilos e atraiu novos neófitos ao mundo do cinema, proporcionando pela facilidade da nova tecnologia de câmeras mais práticas em leveza e facilidade de uso, principalmente pela película da “Kodak” ser inserida num cartucho facilitando a sua introdução dentro da filmadora.

Outro fator interessante citado por Carlos Modesto (2017) diz respeito ao aumento da dimensão do fotograma em relação ao 8mm. Segundo ele: “Permitiu uma projeção aceitável nos clubes de cinema promovendo a criação de muitas associações Brasil afora”.

Nos anos 1970, três livros de referência falavam do Super-8: *A prática do Super 8* (1976) de P. Dargy e N. Bau; *Realização em Super 8* (1976), de James Piper, e *Cinetrucagens*, de Pierre Monier (também publicado em 1976).

Os livros são constituídos de aspectos técnicos. Muito mais do que trazer informações do ponto de vista histórico do uso do Super-8, eles se concentram em características de cunho técnico, mostrando os mais diferentes tipos de câmeras, enfatizando a diferença dos modelos de filmes, das facilidades e de alguns aperfeiçoamentos que as câmeras vinham tendo no mercado através de dispositivos de foco automático, timer entre outros. São praticamente manuais de uso extremamente aprofundados e completos sobre o uso e aspectos técnicos do Super-8.

O que desperta atenção, contudo, é que, embora esses livros discutam principalmente aspectos técnicos, não deixam de falar de linguagem, planos e ângulos, que não são aspectos específicos do formato Super-8 e sim do cinema como um todo. Também abordam a montagem, como fazer efeitos e trucagens e até mesmo como criar títulos nos filmes. Propõe-se que os estilos de filmagem sejam separados como “caseiros” ou “amadores”. Em tese, a grande maioria das pessoas que comprava equipamentos fazia o básico: filmavam algo, mandavam revelar e depois reproduziam em projetores. É interessante destacar esses aspectos, porque os livros propõem que mesmo num cenário amador se tenha essa perspectiva de se aprofundar na arte e técnica de fazer filmes apresentando conceitos gerais sobre o cinema como um todo.

Em seguida se reforça a ideia de que “o aparecimento do super-8, cercado dos mais diversos recursos técnicos, próximos aos do cineasta profissional, começa automaticamente a

mudar a imagem do cineasta que trabalhava com esta bitola.”, e reforça que o Brasil também embarcava nessa nova possibilidade. “Como em outros países, também no Brasil, ele viu surgirem diante de si as mais amplas perspectivas de uso do cinema” (A Prática do Super-8, 1976, p. 7). Ressalta-se que: “O puro amadorismo não foi abandonado (afinal, família, festas e viagens continuam existindo). Mas nasceu a pesquisa, o documentário, o registro de fatos imediatos e até a ficção. Com espírito profissional.” (idem).

Por mais que o meu foco não sejam esses aspectos técnicos, acho importante deixar claro que os livros possibilitaram às pessoas “comuns”, que não trabalhavam com cinema, audiovisual ou fotografia, o acesso de aspectos técnicos, detalhes e informações sobre a perspectiva de fazer filmes. E me parece lógico entender que se tinham publicações nesse sentido, é porque existia interesse das pessoas em se aprofundar e de certa forma se especializar no ofício do Super-8. Não somente nas escolas de cinema ou universidades, mas também nesse dia a dia amador. Não vou entrar em aspectos técnicos, mas por se tratar de filmes em película, tinha toda uma especificidade quando a utilização dos tipos de filmes, tipos de iluminação, velocidade de gravação e por aí vai. Mas os livros proporcionam além desses aspectos mais técnicos, o acesso ainda que superficial, à linguagem do cinema, falando de planos, ângulos e até de movimentos de câmera.

Reforço que tudo isso acontece pelo viés do capital, do que dava retorno financeiro. Porque se fosse só pelo ponto de vista da transformação cultural, isso certamente aconteceria de outra forma. Em muitos momentos me concentro nesse entendimento da cultura artística, nessa ideia de que as coisas surgem de um jeito e se proliferam por essa necessidade de consumo, mas acabam inevitavelmente se desdobrando percepções culturais diferenciadas. Mas aqui destaco um outro fator que ajuda a entender algumas possibilidades que surgiram. E destaco mais uma vez o fato de que esses livros são extremamente completos e poderia dizer que são pequenos manuais como se fossem “curso de cinema”, pela maneira técnica com que aborda diversas frentes do cinema como um todo e mais do que isso colocando ao acesso das pessoas. E que possivelmente esse fosse o intuito das publicações quando realizadas em outros países. Lógico que esse tipo de comparação só fazia com que se aumentasse o interesse das pessoas e lógico que isso estava diretamente relacionado à venda dos produtos que nesse momento (metade da década de 1970) já havia se expandido de forma incrível. O cinema amador ganha vida e se expande muito com a intenção de vender mais filmes, câmeras, projetores, revelações dos filmes etc. Mas um outro fator interessante de entender vem dos cursos de cinema em universidades. Ressaltando então a popularização dessa possibilidade de

se fazer cinema de forma amadora, mas também a explosão de cursos de cinema que utilizavam o super-8 como plataforma para fazer filmes de conclusão de curso, por exemplo.

Piper (1987, p. 9) aponta parte do livro “aos Professores”. Ou seja, algo bem direcionado para o profissional de ensino, incentivando professores a adotar o super-8 como prática, tanto em universidades como em colégios, alegando a facilidade com que as produções podiam acontecer.

Com esse capítulo, percorri alguns caminhos voltados a demarcação histórica e percepções sobre o Super-8, mas no próximo capítulo pretendo desdobrar a forma como o super-8 se populariza no Brasil e como começam a acontecer as primeiras produções narrativas.

#### 4.3 “DO IT YOURSELF”: O BRASIL TAMBÉM FAZ FILMES EM SUPER-8

No final da década de 1970, início da década de 1980 no interior de Cleveland, nos EUA, dois jovens desconhecidos se apropriaram das câmeras super-8 da família para fazer pequenos filmes narrativos. J.J. Abrams e Matt Reeves hoje são consagrados e reconhecidos diretores, mas naquela época estavam ainda sonhando com a possibilidade de viver de cinema, ao realizar pequenos filmes caseiros. No mini-doc “The Dream Behind Super 8” (o Sonho por detrás do Super 8) é possível ver cenas de alguns filmes feitos por eles em Super-8 quando adolescentes. São eles mesmos que contam essa história, nos extras da edição em Blu-ray do filme de nome “Super 8” lançado em 2011 e dirigido por J.J. Abrams e com a produção executiva de Steven Spielberg. *Super 8*, o filme lançado em 2011, tem em seu enredo um grupo de crianças que se reúnem em torno de uma câmera de Super-8 para fazer um pequeno filme amador. E a inspiração para esse cenário, ambientado na década de 70 é reflexo da própria história de J.J. Abrams e Matt Reeves (ambos roteiristas e diretores atualmente) mas também do diretor de fotografia Larry Fong, que acompanha J.J. Abrams em diversas produções até os dias atuais. Nesse mini-doc presente os extras do Blu-ray do filme, ainda é possível conferir um depoimento de Steven Spielberg relatando que conheceu eles por causa dos filmes amadores em super-8. Spielberg lembra que: “Eu encontrei J.J. quando ele tinha 14 anos porque ele editou todos os meus filmes caseiros de oito milímetros. Esse foi o seu primeiro emprego, ele e Matt Reeves.”

Interessante dessa história é entender que se nos Estados Unidos essa ferramenta estava nas mãos de jovens adolescentes realizando pequenos filmes caseiros de ficção científica, no Brasil o formato já fazia sucesso entre as pessoas que sonhavam com o cinema de maneira a

usar o formato Super-8 não somente como um experimento, ou como realização amadora, mas também como um formato possível e acessível para que o cinema fosse realizado.

Essa movimentação também acontece em Porto Alegre na década de 1970, com a diferença que os cineastas gaúchos até então em seu início de atividades no meio cinematográfico, se encontravam na faculdade e viam no formato Super-8, a real possibilidade de fazer cinema. Tanto que um dos principais filmes em formato longa-metragem, “Deu Pra Ti anos 70”, foi filmado em Super-8. Muitos integrantes dessa equipe que realiza o filme, pertenciam ao movimento de cinema gaúcho que se estendeu pela década de 1980 com o surgimento da Casa de Cinema de Porto Alegre, se tornando uma importante produtora gaúcha. A Casa de Cinema de Porto Alegre foi “criada em dezembro de 1987, por um grupo de cineastas gaúchos que já trabalhavam em conjunto desde o início dos anos 80” (Casa de Cinema, 2022).

O filme *Deu Para Ti Anos 70*, produzido e rodado em Porto Alegre no início da década de 1980 é um dos verbetes presentes no livro “Super 8 no Brasil - Um Sonho de Cinema” (Leão da Silva Neto, 2017, p. 129). O filme dirigido por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, foi lançado em 24 de março de 1981 no Festival de Gramado. É um filme longa-metragem de quase duas horas de duração. Na Casa de Cinema, produtora que detém os direitos do filme, recortei o seguinte trecho de Hugo Sukman (1999):

Talvez seja um fato único na história do cinema mundial. Um filme em super-8 - bitola mais comum em casamentos e batizados do que em grandes obras cinematográficas - representou, para toda uma geração de cineastas gaúchos surgida nos anos 80, o que 'Roma, cidade aberta' foi para os neorealistas, 'Acossado' para a Nouvelle Vague, 'Rio 40 graus' para o Cinema Novo. Com o explícito título DEU PRA TI ANOS 70 e uma história que flagrava com muita criatividade e olho jornalístico o cotidiano da juventude de Porto Alegre na virada dos 70 para os 80.

Muito mais do que isso, o filme apresenta diversas pessoas envolvidas na realização que anos mais tarde se consolidaram nas mais diferentes frentes de atuação. Caso dos músicos presentes no filme, Júlio Renny, Wander Wildner, Carlos Gerbase, Nei Lisboa e Augusto Licks entre outros. Os já citados Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti que se destacaram no cinema, mas também atores gaúchos que já tinham o seu trabalho no teatro e também conquistaram espaço nacional, como é o caso de Werner Schünemann.

O filme é parte do acervo da Casa de Cinema, mas não pode ser lançado comercialmente porque em sua trilha sonora está presente desde músicas de artistas internacionais como por exemplo, Genesis, George Harrison, passando por John Lennon, mas também no repertório de música brasileira com músicas de artistas como Raul Seixas, Fagner, A Cor do Som, Elis Regina, Chico Buarque e também de Nei Lisboa, que influencia e motiva o filme com o título

do seu espetáculo “Deu pra Ti anos 70”. Como eles não têm autorização para uso dessas trilhas e seriam muito caro tanto na época como hoje em dia para liberar os direitos de usos desses fonogramas, eles optaram em distribuir o filme de forma gratuita, muito mais com o intuito de divulgar e fazer as pessoas terem acesso ao filme como esse documento histórico que reflete muito bem esse período da história. É possível encontrar o filme em formato digital (no Vimeo por exemplo) ou em cineclubes.

O filme é um retrato de uma época de um momento de transição e se tornou um marco do cinema gaúcho. Acho importante aqui retomar o slogan do movimento punk, “Do It Yourself”, em tradução mais comum como: “faça você mesmo”, porque tem tudo a ver com o espírito de realização presente no filme. Eles usam o Super-8 como mídia, forma e linguagem. Mas também porque era o jeito que se tinha de fazer algo, e nesse sentido o filme é gravado e lançado no período da ditadura no Brasil, e mesmo assim tem uma abordagem radical no uso de linguajar em gírias e expressões, ao se referir às artes de uma forma geral citando nomes vistos na época como subversivos no meio artístico mundial e também nos comportamentos sexuais ou ligados à contracultura, do uso de drogas, e de como isso estava presente como auto referência no cinema e poesia.

Dois dos envolvidos com o filme, Carlos Gerbase e Wander Wildner posteriormente, no ano de 1983, montaram a banda de punk rock "Os Replicantes" em atividade até os dias atuais, mas sem a presença dos dois integrantes citados. Em conversas com o Wander, certa vez em que gravamos aqui em Chapecó na década de 2010, o clipe rodado em Super-8, intitulado “Colonos em Chamas” (lançado no ano de 2016), foi inevitável que algumas dessas histórias viessem à tona. E uma delas que me chamou a atenção foi o fato de que tudo o que foi feito na época do “Deu Para Ti Anos 70” tinha a ver com esse espírito de guerrilha, e uma história relatada por Wander, exemplifica que para o filme ser exibido eles iam de localidade em localidade na grande Porto Alegre mas também em cidades do interior do Rio Grande do Sul, com um projetor de Super-8 e um lençol onde o filme era projetado. As projeções aconteciam nos locais mais inusitados, e que estavam disponíveis nas respectivas cidades. E que a ânsia do público em conhecer coisas novas deslocava diversas pessoas com interesse no filme ou nesse tipo de proposta.

Um fator importante de colocar aqui é que mesmo o Super-8 sendo um novo formato, muito mais prático e acessível que os formatos anteriores, o Super-8 ainda era um formato bem limitado em algumas situações. Por mais que se crie essa necessidade de um resgate das produções é importante deixar claro as “deficiências” que o formato possui. Por exemplo, o Super-8 não tinha um padrão de cor, luz ou textura. Tudo variava, de acordo com a iluminação

proposta em momentos mais escuros ou mais claros, mais nítidos ou desfocados, mesmo que se utilizassem as mesmas especificações de filme. No “Deu Para Ti Anos 70” é perceptível dentro de uma mesma cena ver esses contrastes gritantes de cores ou luzes diferentes ou até mesmo de sujeira em ruídos ou “defeitos” próprios do formato. Mas o que diferencia aqui não é a atenção a esses detalhes, mas sim a proposta de história e mensagem que se cria, entendendo que tudo isso que foi citado como possível “falha” também é entendido como estética do formato.

Interessante aqui citar outro filme dessa época que não ganhou o mesmo destaque e visibilidade, mas que identifica um padrão nessas produções dessa turma de cinema em Porto Alegre no início da década de 1980, o filme “Inverno” dirigido por Carlos Gerbase. Um outro longa filmado em Super-8 no ano de 1982 e lançado no ano de 1983. É o primeiro longa do Gerbase como diretor que já tinha participado em “Deu Pra Ti Anos 70”, e que em seguida com o auxílio desse mesmo núcleo realiza o filme “Verdes Anos”, em 35 mm. Ou seja, o Super-8 serviu de plataforma, mas também como possibilidade de se criar um núcleo que poderia alçar voos mais altos sem abandonar formato Super-8, porque eles continuaram produzindo curtas-metragens em super-8 como uma alternativa mais barata. “Inverno” tem características muito parecidas com “Deu Pra Ti Anos 70”, porque fala da juventude, evidência aspectos culturais, referências a cinema, música e literatura em contexto de jovens ansiosos pelos novos tempos, com discussões políticas e com foco nesse lado cultural como uma grande necessidade de consumo. Resgatando aqui, mais uma vez a expressão proferida por Belchior e que tem a ver com esse cenário que é o “reflexo dessa condição mutante do jovem na era da comunicação”.

No caso da trilha sonora, mais uma vez o filme recorre em a inúmeros nomes reconhecidos mundialmente no cenário musical. O que ajudava a criar um contexto, esse cenário de canções da época que eram importantes para esses jovens, mas a exemplo de *Deu Pra Ti Anos 70* também não pode ser comercializado devido a questões de direitos autorais.

#### 4.4 EXISTEM FILMES SUPER-8 EM CHAPECÓ?

A busca pelas primeiras produções audiovisuais em Chapecó gera poucos indícios porque tinham o intuito de registrar os momentos mais importantes às vezes de um cotidiano familiar, às vezes em acontecimentos que se julgavam importantes para a cidade. A grande maioria das fotografias destacavam aspectos comerciais, que demonstravam a pujança do município.

As primeiras filmagens da região enfatizam também isso. Chapecó já tinha exemplos de fotografia, mas no início os filmes assim como acontecia com os fotógrafos, eram profissionais

que circulavam pelo estado, pelo interior e vendiam os serviços com o intuito de registrar, esse impacto comercial entendendo que era quem tinha dinheiro para pagar pelo serviço ou então fotografar famílias. No caso do cinema, esse tipo de movimentação é chamado de “cinema de cavação” e acontecia de forma muito parecida, ou seja, esses profissionais circulavam pelos interiores e ofereciam os seus serviços.

Um dos primeiros registros e o mais difundido pelo seu contexto histórico são imagens filmadas em super-8 que retratam balseiros em atividade no Rio Uruguai. As imagens foram feitas por Norberto Schwantes, segundo o que consta no filme do final da década de 1960 e que foi editado sem data. Em se tratando de filmes super-8, lançados em 1965, confere a informação e possivelmente esses filmes são dos últimos anos da década de 1960 conforme o registro. Os registros que hoje temos acesso estão inseridos num documentário, curta metragem de cerca de 20:47, acessados em 2022 e disponível no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=EWp1L1QCFK4>). O documentário foi editado/montado posteriormente atribuindo um aspecto narrativo a partir da construção de texto de Paul F. Ramminger e roteiro de Wan Bertolo. A montagem é de Martin Schwantes sob a orientação de Norberto Schwantes.

O filme tem início com o título *Balsas do Rio Uruguai* numa animação em ondulação que sugere o movimento das águas. Em seguida, um *lettering* determina o período em que as cenas foram feitas. Destaco então o seguinte texto: “Este filme foi feito durante uma das últimas descidas de balsas do Rio Uruguai, no final da década de 60”. Em seguida aparece mais uma tela com os créditos das imagens e das trilhas: “Filmado em super 8mm por Norberto Schwantes, e canções de Noel Guarany”. Ao fundo dessa pequena introdução de créditos, podemos ver em tom azulado as imagens em super-8, que posteriormente ganham destaque durante o filme.

O filme continua ainda destacando em *lettering* o estado de Santa Catarina e agora de fundo um mapa do estado e da região. Aos poucos se inserem na narrativa fotografias diversas (que aparecem em fusão) que demonstram essa atividade dos balseiros. O filme não dá créditos para quem fez as fotografias e também não aparece créditos mais específicos sobre a edição do filme, ano de realização, local onde foi editado, e muito menos como foram feitas as telecinagem do super-8 ou o formato final desta edição. Pelo tipo de textura e defeitos que aparecem na imagem a impressão que eu tenho é que a cópia final desse filme foi feita em VHS e posteriormente digitalizado. Em alguns momentos nesse mesmo contraste de fusão entre fotografias parecem algumas imagens de um mapa e a ponta de um objeto utilizado por professores em sala de aula, com o objetivo de apontar o foco para onde o aluno deveria olhar.

Ainda no momento que aparecem as fotografias, entra uma locução em off (aprox. aos 2'21") de Sanderson Melo falando sobre os aspectos da região e criando um pequeno contexto explicativo do que o filme trata.

Aos 4' em fade-off das fotografias e fade-in das imagens em movimento é que aparecem, pela primeira vez, as imagens em super-8. Apesar de apresentarem características monocromáticas em tons azulado / arroxeadado, o filme utilizado para fazer as imagens eram filmes coloridos. Possivelmente o tipo de telecinagem tenha ajudado a acentuar esses tons, mas dependendo do tipo de filme utilizado, esse "efeito" natural de cor variava de acordo com o tipo de filmagem e luz utilizada. Pelo tipo de edição, *letterings* etc utilizado no filme como um todo é possível deduzir que a montagem tenha ocorrido na metade da década de 1990 (aprox.). É uma dedução, não tenho como comprovar isso, como não tem informações suficientes no filme, somente tentando entrar em contato com os realizadores. Mas, pelo tipo de edição, *lettering* e edição, lembra muito esse tipo de resgate e de movimentação tecnológica que era possível na década de 1990. Nesse período o super-8, já estava em baixa e muito pouco se encontrava no Brasil em termos de ferramentas, estúdios de telecinagem e afins. É bem provável que esses filmes tenham sido telecinados ao serem projetados (com um projetor de super-8) em alguma superfície e filmado da projeção. Recurso bastante utilizado pelos realizadores nesse período, justamente por ser mais acessível e barato.

Nas imagens em super-8 é possível perceber que os filmes originais estavam deteriorados, porque se observam na imagem ruídos, sujeira e manchas, bem características de quando os filmes eram bastante utilizados ou então armazenados por muito tempo sem um cuidado específico. Em se tratando de um formato analógico esse tipo de deterioração era bem comum na época e ainda é até os dias de hoje. Mesmo nos cinemas onde a película era de 35 mm era possível perceber que quando o filme vinha para os cinemas do interior (sempre como atraso), depois de ter passado muito tempo de exibição como era comum os filmes que vinham para Chapecó por exemplo, eles já vinham com essa característica bem deteriorada. Porque o mesmo filme já tinha rodado diversas vezes e em se tratando de película em formato analógico esse desgaste era comum. Também era comum em determinados momentos a película arrebentar ou a luz queimar literalmente a película (que é um tipo de plástico) ou então criar esse tipo de ruídos ou falhas. Quando acontecia do filme arrebentar o projetor cortava aquele trecho danificado e emendava. Ao assistir o filme em muitos momentos era possível perceber esses cortes bruscos que o filme às vezes dava. Se isso acontecia em projeções mais profissionais, nesse meio caseiro (ou amador) era bem comum esse desgaste técnico da película.

Mas voltando a identificação e leitura das imagens do filme “Balsas do Rio Uruguai”, a partir do momento em que as cenas em super-8 aparecem no filme, vão até o final do filme de forma ininterrupta sem o recurso de outro tipo de inserção de imagens. Apenas os cortes possivelmente feitos no próprio filme quando da filmagem. Percebe-se a inserção de *lettering* de identificação dos nomes de algumas pessoas e trilha sonora. Deduzo que ali tenha no mínimo uns cinco ou seis rolos de filme super-8, entendendo que a partir do momento que o super-8 entra no filme até o final temos cerca de 16 minutos de imagem e cada rolinho de filme super-8 tem aproximadamente três minutos de duração. Enfatizo também o fato de que a edição não utiliza o recurso de repetição das cenas, as cenas seguem originais sem repetir até o final do filme seguindo uma sequência de narrativa linear conforme foi filmado.

O tipo de gravação nesses primeiros momentos acontece com a câmera na mão que era um recurso mais comum e determina de certa forma o uso amador do equipamento. Isso porque os equipamentos mais modernos, já dispunham de acessórios como o tripé que ajudaria a estabilizar as imagens. Outro fator é que possivelmente esses filmes super-8 não tinham áudio original, no filme editado disponível, isso não é utilizado nem mesmo como recurso narrativo de *foley* (ruídos e sons característicos nos filmes e que reproduzem o barulho, nesse caso de água, passos, vento etc.), por exemplo. Utiliza-se somente a locução em off e em determinados momentos a trilha que aí sim permanece repetitiva e incessante.

As imagens como um todo, tem essas características de uso da câmera na mão e em determinados momentos se utiliza o recurso do zoom-in ou zoom-out para aproximar ou afastar algumas cenas, dando ênfase a algum tipo de informação. Em determinados momentos Norberto Schwantes, faz um passeio horizontal com a câmera demonstrando um tipo de ação e contextualização, como por exemplo, dois homens remando em seguida, gira a câmera na horizontal para mostrar o cenário em volta onde a ação acontece. Quando ele filma em zoom-in é possível ver alguns planos detalhes, mas geralmente o filme se apresenta nesse formato mais livre de movimentos espontâneos de quem não tinha muita experiência no manejo do equipamento. As cenas iniciais demonstram um certo amadorismo por não fixar por muito tempo imagem na cena que se pretende, ou dar tempo para a cena acontecer. Os movimentos geralmente são feitos de forma muito "acelerada", demonstrando essa falta de conhecimento no uso do equipamento. Em certos momentos essas cenas mais contemplativas aparecem, mas é difícil de saber se foram desaceleradas na montagem ou se foram feitas dessa forma. Independentemente de como isso foi feito, percebe-se um certo olhar intuitivo no uso das ferramentas, pela diversidade das cenas, enquadramentos e movimentos.

Em certos momentos entram legendas descritivas ou com o nome do lugar onde foram feitas as cenas ou com o nome dos personagens (pessoas que aparecem em cena). O recurso utilizado é mais simples do ponto de vista estético e remete bem ao tipo de equipamento que foi usado para edição, onde esse tipo de recurso só era possível dessa forma. Os *lettering* sempre aparecem com um fundo escuro, como se fosse uma mancha, para gerar contraste e leitura.

Em termos de enredo, o filme por si só (me refiro às imagens brutas em super-8), sem esse recurso narrativo proposto na edição, seriam possíveis de serem lidos ou identificados por pessoas que dominam o assunto. Acredito que pesquisadores e historiadores que analisam o conteúdo das imagens filmadas consigam perceber esses detalhes no jeito de fazer, de conduzir os processos que pessoas leigas não conseguiriam perceber. Mas na medida que o filme avança percebe-se uma evolução no jeito de filmar. O filme por si só é um grande registro de um tempo e apresenta-se como um documento, mas observando bem percebe-se esse olhar narrativo e sequencial por parte de quem fez as imagens. Pelo uso dos recursos acima citados e pela percepção no uso do zoom, por exemplo enfatizando um plano detalhe de algo que não seria possível ver com clareza se filmado em plano aberto.

Um fator interessante de perceber é que em determinados momentos, para além do que seria um registro de pujança onde se destacam os processos e a força do trabalho, aparecem também momentos onde acontece o preparo do alimento (aos 7.16”) reforçando um costume culinário. Uma locução reforça o que citei acima, que somente pela imagem não seria possível de entender de forma precisa ou dedutiva, mas reforça a ideia de que um dos trabalhadores era o cozinheiro e que o prato que está sendo preparado é frango. Num determinado momento aparece uma pessoa num plano detalhe tomando chimarrão ou então servido vinho de garrafão enfatizando também esses costumes locais.

Assistindo nessa sequência percebe-se uma melhoria do jeito de gravar em relação às imagens iniciais e aqui acho importante destacar duas coisas. Uma delas relacionada a pessoa que se propôs a filmar creditadas a Norberto Schwantes. Percebe-se que ela foi com a intenção de registrar o processo como um todo, porque num primeiro momento ela acompanha o início da preparação das toras e percebe-se que a filmagem é feita da terra firme em direção a movimentação que acontece na beira do rio. E nessa sequência citada acima, percebe-se que as cenas são feitas de cima das balsas, ou seja, quem filmou acompanhou o processo todo e foi com essa intenção, de um olhar narrativo sequencial. Não era só um registro ocasional, mas é difícil de entender, pela falta de registro, se era trabalho de uma produtora ou de um fotógrafo (mais comum na época), ou se era somente “um homem que tinha uma câmera”, a exemplo do filme *Amator*. Outro fator é que a partir de um determinado momento as imagens se modificam.

Poderia até dizer que existem mais do que uma pessoa filmando. Porque num determinado momento percebe-se que a câmera foi apoiada perto de uma panela de ferro e ali se cria um enquadramento mais poético.

Figura 36 – Frames de Balsas do Rio Uruguai.



Fonte: própria (2024).

Um ângulo baixo, filmado de dentro para fora do espaço coberto na balsa, onde se fazia a comida. Ao fundo desfocados, os peões se movem e observam o rio possivelmente enquanto conversam. Dá até para perceber ou deduzir que nesse enquadramento tem uma direção dos personagens, para que eles ficassem em determinado ponto da filmagem para aparecer como são filmados no filme. Dá para perceber que a câmera foi apoiada em alguma mesa ou algo do tipo, e não num tripé por exemplo, porque a cena acontece no ritmo do rio com ondulações que levam a imagem para cima ou para baixo. Também porque o uso de um tripé em cima de uma balsa seria algo difícil de utilizar. Sempre lembrando que a filmagem do Super-8 é feita a partir de um disparo de um “gatilho” e que ela só filma quando esse gatilho está apertado. Assim que se tira o dedo, a filmagem cessa imediatamente.

Ainda falando desse momento enquanto imagem e percepção de filmagem, é interessante porque intercalam-se cortes da panela suspensa em contra planos de plano detalhes da comida que estava sendo preparada.

Figura 37 – Frame de Balsas do Rio Uruguai.



Fonte: própria (2024).

Esses cortes podem ter sido feitos na edição do filme anos depois, mas acredito que isso já tenha sido pensado e realizado no momento que a cena estava sendo gravada. Em alguns momentos a oscilação do rio é muito intensa e aparecem as painéis balançando de forma intensa. Percebe-se ali esse interesse poético do movimento na cena e registra-se esse momento de movimento dos objetos um exemplo através do movimento excessivo, um desafio enfrentado ao descer o rio. Porque conforme falei anteriormente, o super-8 é feito através de um disparo constante ao apertar o gatilho, ou seja, a cena não tinha como ser gravada de forma ocasional.

As cenas com as balsas em movimento são muito bonitas, e representam bem essa estética presente nos filmes super-8 que consegue captar e destacar a atividade de forma muito intensa. Nas cenas a partir dos 8' fica mais evidente as cores e os contrastes onde predominam tons mais esverdeados do mato nas laterais das barrancas do Rio Uruguai e também o destaque do marrom das madeiras da balsa. Aqui nesse ponto do filme como destaquei anteriormente, fica mais evidente perceber que as imagens feitas de dentro da balsa parecem mais elaboradas do que as imagens iniciais. Chama a atenção a intenção de quem fez as imagens, porque a pessoa responsável por fazer essa filmagem tinha uma intenção e um olhar narrativo de registrar vários momentos do processo como um todo, conforme falei anteriormente. Nos créditos do filme, as imagens em super-8 são creditadas ao Norberto Schwantes, mas em determinado momento, ele aparece em cena, sugerindo que deveria ter outra pessoa filmando conforme deduzi num momento anterior. Possivelmente sob a sua orientação.

Um outro exemplo desse olhar mais apurado em relação aos aspectos narrativos acontece aos 9'55", e chama a atenção justamente por ser um plano inusitado. Quem filma simula um plano *plongée* onde a câmera apontada para baixo, filma os pés. Parece que ele está sobre a água, e aos poucos os pés são levemente cobertos pela água e percebe-se que ele está em pé sobre umas toras de madeira. Quando ele movimentava a câmera em direção ao horizonte percebe-se todo o esquema de entrelaçamento das madeiras que eram feitas para conduzir as toras.

Figura 38 – Frame de Balsas do Rio Uruguai (1).



Fonte: própria (2024).

Num certo momento aos 11'59", me chamou a atenção porque aparece uma locução em off perdida e pela metade, como se o vídeo tivesse sido cortado no meio da fala, dando a entender que esse vídeo não está completo. Fiquei em dúvida, e achei importante deixar registrada essa dúvida, porque o corte é brusco e parece que realmente acontece não de forma intencional. Mas como não tenho acesso a quem fez o filme, fica difícil entender o que aconteceu ali e se a minha percepção está correta ou não.

Retomo aqui uma outra percepção narrativa que acontece a partir dos 12' onde percebe-se pelo movimento da balsa e nas cenas uma intensidade do ritmo acelerado e forte do rio. Parece um momento tenso da viagem onde as coisas parecem querer sair do controle. É visível na ondulação, pela força da água que algo pode sair errado naquele momento. Esse momento, independente da trilha ou do corte proposto pela edição, acaba criando um certo clima tenso

entre os peões que se movimentam em cima da balsa, como se estivessem preocupados ou tomando alguma providência para conter esse excesso. Planos de detalhe com a água batendo nas toras intensificam esse perigo. Deixando claro a quão perigosa era essa atividade porque a qualquer momento alguém poderia cair na água ou ser imprensado entre as toras.

Figura 39 – Frame de Balsas do Rio Uruguai (2).



Fonte: Própria (2024).

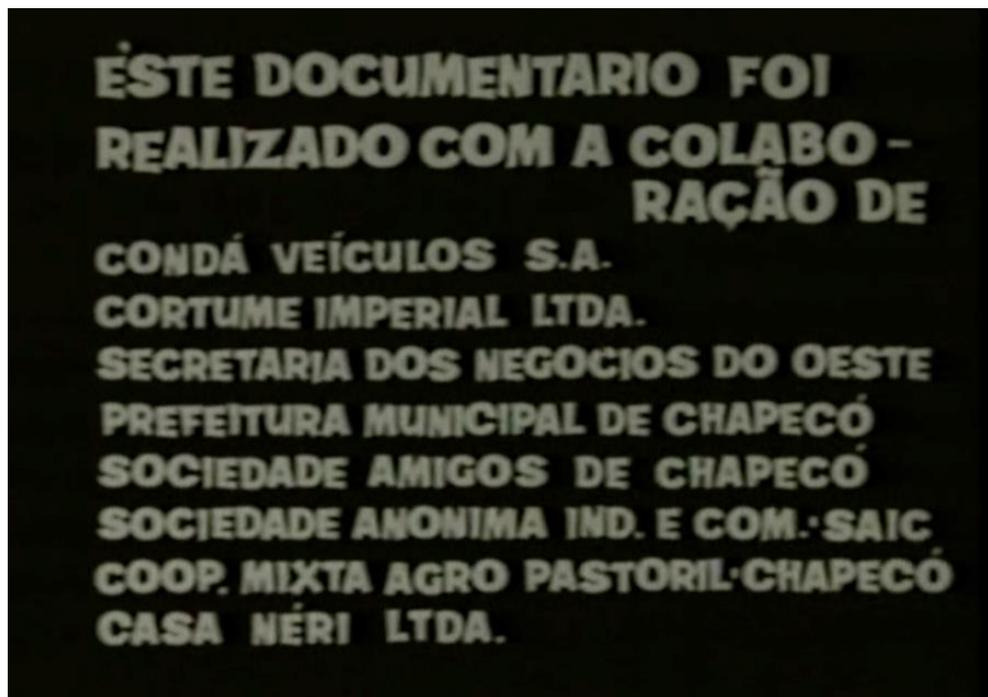
Depois desse momento mais intenso o filme se encaminha para o seu final. Aos 16'54" vemos a vista do alto que acredito ser do alto do Goio-En e no morro vemos um jipe quase que num momento de despedida. Depois disso o filme volta para beirada do rio e apresenta os créditos com um dos peões fechando um palheiro (cigarro de tabaco enrolado em palha de milho).

Fiz essa análise utilizando como base esse que é considerado um dos primeiros filmes de registro no Oeste, que se tem notícia. Ressalto também que existem outros registros que aos poucos foram sendo disponibilizados no youtube, mas é difícil entender se são anteriores ou posteriores a esses registros do filme. Tenho como base o lançamento do formato super-8 como forma de entender o período de filmagem, entendendo que se tem algum filme feito anteriormente a essas datas que remetem ao final da década de 1960, possivelmente tenham sido feitas em outros formatos.

#### 4.4.1 Registro Número 02 – Um filme com característica comercial.

Há um outro registro em vídeo da década de 1970 intitulado *O Oeste Catarinense em Desenvolvimento* que enfatiza o lado comercial e industrial da região. Em determinado momento, pela necessidade, acaba abordando algumas questões culturais, mostrando a cidade e destacando características regionais, mas tudo dentro de um contexto. Quando se assiste pela primeira vez, parece uma reportagem jornalística falando da cidade, mas o vídeo, por uma citação que aparece na locução pode ser identificado como feito no ano de 1971. Nesse momento um canal de televisão (que poderia ser um veículo de mídia para esse tipo de material) ainda não existia. A primeira emissora e retransmissora de TV local surgiu no início da década de 1980. O material além dessa tela com o título citado acima, tem uma outra tela onde aparecem agradecimentos aos possíveis patrocinadores. Fora isso, o vídeo não apresenta créditos, de quem fez, objetivo, onde poderia ser veiculado e muito menos o ano.

Figura 40 – Frame documentário.



Fonte: própria (2024).

Depois de assistir algumas vezes ao vídeo, percebe-se que se trata de um material com fins publicitários. O conteúdo enfatiza os aspectos comerciais e industriais da cidade, mostrando alguns pontos turísticos e coisas que enfocam o progresso de Chapecó. Nesse vídeo, em relação ao “Balsas do Rio Uruguai”, percebe-se uma abordagem mais profissional. Desde o formato,

estilo, ângulos e enquadramentos, todos feitos com tripé e escolhidos para que narrativamente ilustram o texto. Na locução percebemos off típico de locutor de rádio AM da década de 1970. Uma Voz mais imponente, com sotaque regional bem acentuado e pronúncia clara. Resolvi trazer ele para análise, entendendo que não se trata de um filme feito em super-8, mas justamente por ser uma dos únicos desse período e também para justificar em contraponto algumas percepções.

Chama atenção o fato de não ter o título no início do vídeo, mas sim aos 7'04" aproximadamente. Logo após esses “créditos” o filme fica sem som e o que se sucede são cenas aleatórias da cidade mostrando o movimento nas ruas, carros e locais mais reconhecíveis como por exemplo a igreja matriz e o prédio do seminário, ou até mesmo o prédio do Clube Recreativo Chapecoense, clube social da cidade.

Figura 41 – Frames do filme Inverno.



Fonte: própria (2024).

Em determinado momento aparece um cartaz com o anúncio da primeira EFAPI:

Figura 42 – Frame sobre a Efapi (Inverno).



Fonte: própria (2024).

Em relação às pessoas presentes no filme, aparecem diversos momentos de registro de solenidades, jantares ou eventos formais. Se fosse fazer um exercício de identificação mais aprofundado certamente daria para reconhecer diversas dessas pessoas e personalidades, porque se tratam em sua maioria de autoridades, políticos e empresários da região e do estado.

Figura 43 – Frames do filme Inverno (1).



Fonte: própria (2024).

Em termos de atividades culturais, artísticas ou recreativas aparece muito pouca coisa. O que aparece é um parque de diversão no momento que enfoca a parte externa do espaço onde

ficam os pavilhões da EFAPI (local onde se realiza o evento agropecuário de mesmo nome), também umas pessoas saltando de paraquedas e nas imagens mais ao final aparece as pessoas jogando boliche, que era um dos pontos de recreação do Oeste.

Figura 44 – Frames do filme Inverno (2).



Fonte: Própria (2024).

O texto da locução em off aborda o progresso, a paisagem urbana, e com trechos que enfatizam ideias mais publicitárias em várias expressões em superlativos como por exemplo: “o magnífico acontecimento” ou então termos como “trabalhando para o amanhã” que mais parece um slogan publicitário. Um outro momento interessante é quando mostra as rosas presentes nos canteiros centrais da cidade e reforça a alcunha que durante muito tempo foi utilizado para falar da cidade, “Chapecó, a Cidade das Rosas”. Que também pode (e deve) ser lido como um slogan publicitário porque essa era uma estratégia de marketing da época com o intuito de valorizar e atrair investimentos para Chapecó.

O vídeo tem 9’21” e dá destaque para organização da cidade através de ruas planejadas e enfatiza a atuação do prefeito João Destri. Mas o foco é a segunda Exposição Feira Agropecuária de Chapecó, popularmente conhecida como EFAPI. Uma feira típica de cidade do interior com o objetivo de atrair os olhares das pessoas para as produções locais. Fala das pessoas importantes da cidade através de uma associação “Amigos de Chapecó” sob a

presidência de Walmor Lunardi, um reconhecido médico local. O vídeo mostra a abertura da feira com a presença do vice-governador Atílio Fontana e destaca o secretário do oeste Plínio Arlindo De Nes, fundador do Frigorífico Chapecó. Destaca o comércio local e a indústria através de 44 expositores, que vão desde dos frigoríficos e cooperativas, indústria de couro, pecuária através da exposição de animais. Aparecem também aquelas solenidades típicas de inauguração da indústria com a presença de autoridades, a fita sendo cortada e o padre benzendo. O vídeo enfatiza a presença de cerca de 65 mil pessoas que frequentaram o evento e já anuncia a terceira edição do evento devido ao sucesso dessa edição.

Em determinado momento tem-se um destaque para o Clube Recreativo Chapecoense, local bastante utilizado para eventos tido como importantes da sociedade da época em Chapecó. Esse momento destaca um evento social de escolha da Rainha da EFAPI, onde aparece a então eleita Mara Lucia Sander que recebe a faixa de Ilaine Maria Poletto Panarotto, a rainha do cinquentenário da cidade de Chapecó e Rainha da Primeira EFAPI (que aconteceu em 1967).

Figura 45 – Detalhe de Inverno.



Fonte: própria (2024).

O vídeo dá destaque para um desfile de moda de uma popular loja da cidade conhecida como Casas Néri. Nesse momento onde a locução anuncia o evento, no caso o lançamento da coleção Néri Verão 71, é que conseguimos entender o ano de produção do vídeo.

Figura 46 – Detalhe de Inverno (1).



Fonte: própria (2024).

O texto da locução em off, ainda destaca a presença feminina em beleza e estilo que deixa Chapecó mais bela. A seguir, esse momento extraído da locução off do filme, porque através desse texto é fácil associar o tom a anúncios comerciais. Quando o texto é lido aparecem imagens do desfile com manequins de biquíni. Ao meu ver, conforme citado anteriormente, reforçando a ideia de que se trata de material publicitário:

Saindo de seu meio, as senhoritas que com elegância apresentaram-se exemplarmente tal como as manequins profissionais. O pessoal vibrou a valer com a moda e a graça das manecas. O lançamento revestiu-se de grande interesse esperando-se para o verão uma Chapecó muito mais bela.

Plínio Ritter um dos entrevistados, destaca o fato de que as Casas Néri na década de 1980 ter se transformado numa grande potência comercial da cidade de Chapecó. Plínio na época tinha uma agencia que se chamava OMP Propaganda e através dela elaborava comerciais para televisão: “eu tinha um cliente, talvez o maior cliente do estado de Santa Catarina, que era a Casa Néri. O Joaquim (Néri, dono das casas Néri) ligava, "Vamos fazer alguma coisa". E era feito por exemplo, uma vez por mês, dez comerciais de vídeo.”

Esses dois momentos onde o audiovisual acontece em Chapecó, entendendo que são as primeiras produções. Uma mais focada num aspecto publicitário e a outra feita através do filme em super-8 dentro dos meus objetivos de pesquisa e resgate. Entendo e hoje fica mais fácil

afirmar que esse filme em super-8 também tenha um viés publicitário porque se trata de uma narrativa documental voltada a destacar um dos momentos das atividades comerciais da região. No próximo capítulo converso com as pessoas que fizeram filmes em super-8 na década de 1970 em Chapecó.

#### 4.5 FILMES SUPER-8 NA DÉCADA DE 1970: CHAPECÓ E REGIÃO

Ao me deparar com esse universo de produções locais em super-8, determino alguns parâmetros de análise desses filmes e para isso recorro a origem do cinema onde os primeiros filmes não eram percebidos com o devido valor.

Faço aqui, essa analogia, levando em conta esse desdobramento do tempo, mas entendendo que alguns princípios são muito semelhantes, evocando o filósofo Gilles Deleuze que usa o termo “diferença e repetição”, conceito presente no livro de mesmo nome, para descrever esses desdobramentos que acontecem no tempo e que se assemelham em costumes ou essência, mas que se desdobram de acordo com as características do seu respectivo tempo, mas de forma diferente.

Também destaco que esses filmes produzidos nos primeiros anos do cinema só passam a ser reconhecidos devido aos seus conteúdos e a sua importância muito tempo depois de terem sido realizados quando já se tinha um desenvolvimento tecnológico, de linguagem, crítica ou conceito, onde o cenário era muito mais amplo possibilitando aos historiadores essa revisão. E isso acontece na década de 1970, período em que esse cinema feito no final do século XIX, até meados da década de 1920, passou a ser revisitado e os conceitos foram mudando em pontos de vista diferentes. E aquilo que se considerava básico e muitas vezes sem importância, para além dos experimentos passou a ser visto de outra forma:

Nos anos 1970, uma série de pesquisadores começou a questionar os juízos pejorativos e teleológicos sobre o primeiro cinema, procurando entendê-lo como uma forma não necessariamente “primitiva”, mas diferente do cinema posterior. Muito do questionamento do trabalho dos historiadores tradicionais foi inspirado pelas críticas teóricas de Jean-Louis Comolli à concepção linear de história que eles traziam. Comolli propunha a construção de uma história materialista do cinema, que fosse baseada mais nas discontinuidades e rupturas do que num esquema evolutivo (Comolli 1971).

Relaciono esse ímpeto de perceber através de uma mídia vigente uma possibilidade narrativa, que me acontece no final da década de 2000, justamente por entender que o pensamento que ocorre com o Meliés quando entende que o cinematógrafo poderia contar histórias ou então com as pessoas que olharam para o Super-8 e entenderam que poderiam contar histórias, como algo recorrente na história do cinema. Uma constatação de que quando

as mídias se tornam acessíveis esse pensamento de que posso me apropriar dele para pensar algo narrativo é recorrente.

Esse rompimento de barreiras, deslocando as fronteiras acontece o tempo todo em diversos momentos da história. Cito esses três momentos em específico por se tratar de algo mais claro e perceptível com essa construção que fui desenvolvendo. É impressionante entender como essas mídias se desenvolveram e se tornaram acessíveis. Se no início esse recurso de gravação estava ao alcance das pessoas que tinham uma condição financeira e muito do que se vê são vídeos caseiros. Um tempo depois esses vídeos se tornam narrativos nas mãos artísticas de quem se proporcionou esse olhar. Se antes existiam as fronteiras sociais, do acesso financeiro, atualmente o fazer filmes se tornou totalmente democrático e completamente acessível.

Nunca na história do cinema se fez valer a máxima proferida por Glauber de que tendo a câmera na mão o cinema é ideia. Hoje esse acesso é visível na elite, mas também nas periferias, nos movimentos sociais só para citar dois exemplos. E vemos esses desdobramentos acontecendo sob os mais diversos dos olhares. Ainda é uma certa ostentação, mas se torna plural na mão de quem percebe ali uma ferramenta poderosa de narrativa. De reconstruir, relatar ou criar narrativas poderosas de identificação.

Assim, me aproprio dessa premissa para entender as primeiras produções e ensembles audiovisuais realizados em Chapecó ainda na década de 1970. Entendo que esses filmes produzidos a partir desse primeiro equipamento de formato caseiro mais acessível, não tinham essa perspectiva clara de seus realizadores. Isso porque o super-8 se tratava na época de uma novidade tecnológica que tornava acessível aos cidadãos comuns realizar pequenos vídeos (cerca de 3 minutos, que era o tempo de duração do filme) em formato de película. O que me chama a atenção é que os princípios se assemelham muito com esse início do cinema e do surgimento do cinematógrafo. Entendo que não é a mesma coisa, mas identifico semelhanças na forma de entender o objeto e pensar as narrativas.

Por isso mesmo, resgato aqui enquanto classificação e terminologia de identificação do dos tipos de filmes em Super-8, com base no texto de Clóvis Molinari Jr., os conceitos de “Filme Caseiro” e “Filme Amador”. Também incluo nessa leitura de identificação a ideia de “Filme Ficcional” como uma terceira via de classificação.

Entendo que existia na época essa polêmica do que era considerado cinema ou não, conforme relatei anteriormente de que filme feito em Super-8 não tinham a mesma consideração de filmes rodados em película de 36mm, por exemplo. E também citei exemplo de artistas como é o caso do Torquato Neto que não só via o valor nesses formatos como, fazia a suas produções

e quando possível defendia. Esse debate aconteceu também com as filmagens feitas de maneira ficcional em VHS, que não era reconhecido como cinema etc. Mas esses conceitos, com a modificação das mídias, se desdobram e aos poucos foram atingindo outros significados e interpretações com o passar do tempo. Sempre acreditei que o cinema é ideia, e como você coloca a narrativa dentro da ideia, na intenção de contar algo, a tecnologia a ser usada, portanto, é uma consequência da estética que se pretende usar para registrar o filme. Olhando essa discussão nos dias atuais, parece até irrelevante, principalmente com a evolução dos meios de filmagens digitais, que daí sim se desdobraram para um universo infinito de possibilidades, meio e plataformas de exibição.

Como analiso esses filmes com o olhar do hoje para esse passado, entendo que é possível trazer esse outro elemento classificatório para distinguir os dois primeiros tipos de filmes destacados pelo Clóvis Molinari Jr., mas inserindo esse outro aspecto. Fica então definido como parâmetro de análise para os filmes em super-8 que o “Filme Caseiro” apresenta a ideia de um tipo de filme informal e despretensioso que eram feitos de forma a registrar aspectos do dia a dia das famílias.

O “Filme Amador” remonta a ideia de um filme que utilizava a mesma essência, às vezes de forma muito parecida, mas com uma outra intenção de identificar coisas raras e originais e com um pensamento mais narrativo, ainda que de forma mais espontânea. Enquanto que o “filme caseiro” se caracterizava por registros do cotidiano doméstico de uma determinada família, às vezes especiais como aniversário ou algum registro de viagem, e com valores afetivos para as pessoas que aparecem retratadas. O filme Amador já tinha essa intenção de registrar algum tipo de acontecimento, como é o caso de algum evento ou momento tidos como históricos do ponto de vista social, político e cultural com interesse maior da sociedade como um todo.

Ainda nessa mesma visão e entendimento destaco aqui uma terceira via dessas produções que tem a ver com a ideia de utilizar o Super-8 como ferramenta narrativa de ficção. Considerando esse desdobramento que o equipamento passou a ter, quando as pessoas entenderam que se tinha uma necessidade de criar algo ficcional e que o super-8 poderia ser essa ferramenta mais barata e acessível. Geralmente atribuído aos jovens, filhos dessas famílias que descobriram, anos mais tarde, as câmeras nos armários de casa e resolveram criar algo com essa intenção narrativa de contar pequenas histórias.

Temos, então, três vieses de identificações que são o Filme Caseiro, Filme Amador e o Filme Ficção. E são essas três designações serão utilizadas para identificar as produções locais.

Os entrevistados selecionados foram identificados por serem pessoas com algum envolvimento cultural com o modelo de filmagem em super-8, mas também com a cidade de Chapecó, buscando pessoas específicas do meio das comunicações (como é o Caso do Plínio Ritter e Claudério Augusto) também pessoas com ligação com a fotografia como é o caso do Sr. Valdir Fachin e Alexandre Fachin. O super-8 não era uma ferramenta profissional e se deduz que as pessoas envolvidas com mídia ou trabalhavam em meios de comunicação pudesse despertar maior interesse, mas no meio caseiro isso também aconteceu e nesse sentido destaco dois entrevistados (A Sra. Marisa Alma e o Dr. Irio Grolli), pessoas que ocasionalmente registravam o dia a dia através da ferramenta super-8.

Os dois primeiros, Claudério Augusto e Plínio Ritter foram importante para o entendimento do capítulo relacionado as salas de cinema. Por se tratarem de pessoas ligadas a rádio e televisão, seus depoimentos foram úteis com informações que reforçam e confirmam situações, comportamento etc. Perguntei durante as entrevistas se eles tiveram contato com o Super-8, e as respostas do Plínio foram pouco evasivas. Auxiliado pela sua esposa Rosane que acompanhou a entrevista e acabou contando que eles haviam ganho uma câmera Super-8 num concurso no início da década de 1980 e que o Plinio tinha feito alguns filmes nesse formato. Puxando pela minha memória, lembro que, ainda na década de 1990, um amigo que era vizinho do Plínio Ritter, que certa vez pegou filmes e um projetor de Super-8 emprestados dele e fez algumas sessões na casa dele. Como ele sabia que eu tinha esse interesse me convidou para ver o projetor e os filmes. Lembro de ter estado na casa dele e visto esses filmes, que eram desenhos animados, mas tinha alguns filmes caseiros também. Os filmes comprados eram desenhos animados (Disney, ou Tom e Jerry ou pequenos curtas metragem do Chaplin, por exemplo). Me lembro de ver os rolinhos de filmes (já revelados) e me lembro que ter vários desses filmes com filmagens caseiras, mas não me recordo do que se tratava. A esposa do Plinio nessa mesma conversa para entrevista do projeto afirmou se tratarem de filmagens caseiras dos filhos recém-nascidos. Um tempo depois vi esses filmes de posse de um dos filhos do Plinio, o Richard, que foi meu aluno no curso de Publicidade e Propaganda da Unochapecó e na ocasião cheguei a conversar com ele sobre. Mas como ele não tinha projetor de super-8, também não sabia do que se tratava os conteúdos filmados. Não sei que fim deu esse material, e pelos relatos do Plínio e da Esposa, os filmes acabaram se extraviando. Como em seu depoimento para esta pesquisa, Plinio Ritter não se lembrava com clareza desses filmes ou conteúdos acabei descartando-o como referência de análise e cito aqui somente como registro.

Claudério Augusto foi enfático dizendo que nunca teve ou trabalhou com esse formato. Claudério falou que não utilizava esse tipo de filmadora e que quando começou a fazer

pequenos registros já eram na época do VHS. Uma câmera que ele afirmou que tem até os dias de hoje e os registros seguem essa mesma linha de filmagem com a família, passeios, viagens etc. Comentou também que chegou a usar a sua filmadora para algum registro específico para televisão, mas não foi muito pontual no seu comentário.

Também perguntei se o cinema ou o hábito de ver filmes exerceu algum tipo de influência na carreira que ele acabou desenvolvendo enquanto profissional da rádio e televisão. Em minha linha de raciocínio essa influência seria muito clara, porque na conversa Claudério evidencia que tinha o hábito de ir no cinema desde os 12 ou 13 anos de idade isso foi ainda na década de 1960. Claudério tem atualmente 66 anos e o primeiro contato com esse meio audiovisual veio muito cedo através do cinema e posteriormente da televisão, mas mesmo entendendo que a televisão aqui em nossa região ainda era muito fraca na década de 1970. Ele conta que chegou a ver o filme “Doutor Jivago”, mais de sete ou oito vezes no cinema, que via também muitos filmes de faroeste, filmes italianos ou nacionais. Mas em relação a pergunta se isso o influenciou, a sua resposta foi muito objetiva. “Não tem ligação nenhuma” – Claudério Augusto.

Insisti no assunto, porque ele acabou se tornando referência nos quadros jornalísticos policiais da cidade e região. E queria entender de onde veio o aprendizado para uso dos equipamentos. Ele comentou falou quando veio a primeira retransmissora para região no início da década de 1980, eles tiveram treinamentos no uso dos equipamentos. E que era bem comum no início dos trabalhos na televisão na década de 1980, ele, mesmo sendo repórter, ter que filmar, entrevistar e depois ainda editar as reportagens que iam ao ar.

Enor Tomazelli, largou a função de projetorista de cinema ainda na década de 1970 e depois disso nunca mais se interessou por esses universos relacionadas a filmagem ou produção. Continuou com o hábito de ver filmes, e também não via (e não vê) essa relação do hábito de ver filme, trabalhar em cinema com a vontade de produzir algo. Tanto que profissionalmente acabou se dedicando para outras áreas. Os outros quatro entrevistados estão diretamente relacionados a esse capítulo da pesquisa. São eles Valdir Faccin (Pai), Alexandre Fachin(filho), Irio Grolli e Mariza Alma.

Mariza Alma é professora no colégio Marista e foi uma das minhas primeiras entrevistadas. Possui um projetor de super-8 bem como um acervo em fotografias, slides, projetor de slide e máquina fotográfica, mas o projetor de super-8 não está funcionando. Dos outros 3 entrevistados, nenhum deles possui projetor de super-8 funcionando, o que dificultou o acesso aos conteúdos filmados. No caso da conversa com a Mariza Alma e Valdir e Alexandre Fachin, vi os rolinhos de filmes, tive a oportunidade de pegar em mão e constatar que o acervo

existe e está em excelente estado de conservação, mas não consegui um equipamento funcionando para que pudéssemos fazer sessões com os respectivos filmes.

Figura 47 – Projetor de filmes Super-8.



Fonte: própria (2024). Em primeiro plano o projetor de filmes Super-8 de Mariza Alma e ao fundo as embalagens dos rolinhos (amarelos e um azul) em Super-8, revelados.

Figura 48 – Equipamentos vinculados ao Super-8, de Mariza Alma.



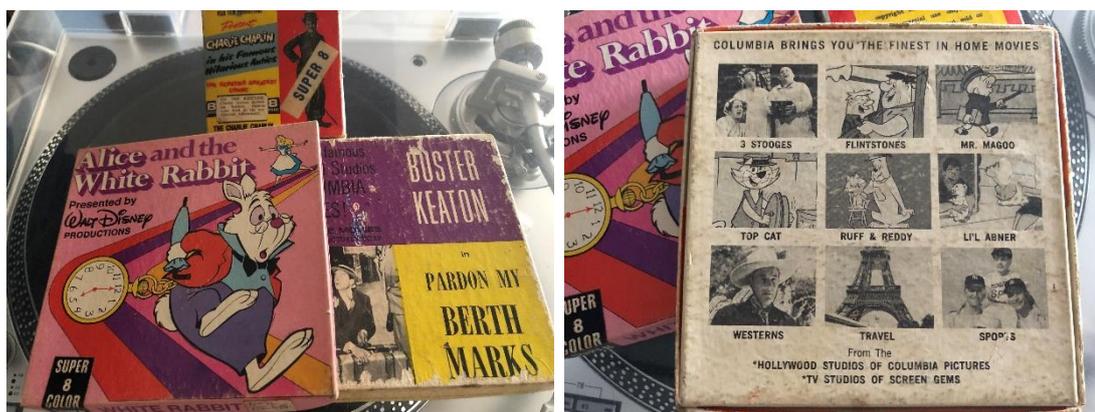
Fonte: própria (2024).

Mariza Alma foi uma das primeiras entrevistadas para essa pesquisa e comentou que era o seu marido que fazia os filmes ainda na década de 1970. Eles naquela época não moravam em Chapecó, vieram para cidade na década de 1990 e desde então ela e os filhos residem na cidade. O marido faleceu no início da década de 1990 e ela guarda esses materiais como uma grande recordação. Comentou que nunca mais teve acesso ou interesse em ver o que tem nos filmes, até porque as filmagens envolvem um aspecto trágico da sua história, que é perda de um filho ainda quando criança. Assistir a esse material causaria uma emoção muito grande. Tentamos fazer o projetor funcionar, o que não foi possível, apesar de o aparelho estar em perfeitas condições, com exceção da lâmpada que impede a projeção.

Quem filmava em Super-8 era o marido e os filmes são do início da década de 1970 até início da década de 1980. Eles eram um casal novo quando adquiriam a filmadora e isso vinha muito do interesse que o marido tinha pelas tecnologias e do objetivo de registrar os filhos. Nenhum dos dois trabalhava com cinema, produção, fotografia ou qualquer coisa do gênero. Simplesmente se interessaram e compraram os equipamentos.

Os filmes estão muito bem cuidados. Cada rolo de super-8 tem cerca de 3 minutos de gravação e juntos somam 81 minutos de cenas. Como o super-8 tinha essa função de ver filmes em casa (como aconteceu de forma muito mais intensão com o VHS), era um entretenimento familiar, mas também havia desenhos animados de grandes estúdios que eram comercializados nesse formato.

Figura 49 – Super-8 de estúdios.



Fonte: própria (2024).

No acervo da Dona Mariza, não tem nenhum filme desse tipo, todos os filmes foram filmados pelo marido e pelo que ela se lembra, eles não tinham o hábito de ver filmes nessa linha.

Figura 50 – Rolos de filmes de Mariza Alma, com anotações.



Fonte: própria (2024).

O que chama atenção nas anotações feitas à mão, escritos sobre as embalagens dos filmes é que, em muitos deles, além do conteúdo, indicam os anos que foram gravados e em alguns casos com algum outro tipo de informação complementar, como por exemplo, “natal” ou com o nome de algum dos filhos, ou então de uma viagem como por exemplo da vez que fizeram uma viagem para Água de Lindóia ou então de um almoço em família.

Pelos filmes que aparecem inscrições, dá para entender que o primeiro registro é de 1974 e os últimos são de 1985. Alguns rolinhos não têm anotação alguma. Interessante entender que o interesse de começar a gravar vem dessa possibilidade de registros familiares. Perguntei como surgiu esse interesse pelo super-8, e ela contou uma história de que quando eram crianças eles (tanto ela, quanto o marido) não tinham muitos registros em fotografia, e o marido Luiz Carlos sempre falava que queria registrar tudo que fosse relacionado aos filhos:

E aí nessa época era difícil ter foto de quando era pequeno. Sim, eu era pequena, mas tem até algumas fotografias... ele praticamente não tinha nada de foto, então por isso que ele sempre falava "Quando eu tiver meus filhos, eu quero tirar fotografias desde a tua gravidez". E foi o que aconteceu.

Eles tiveram 3 filhos, Fábio nascido em 1975, Alexandre em 1977 e Alessandra em 1983. Todas as filmagens em super-8 são dessa época, começou em 1975 (ano que o primeiro

filho nasceu) passando pelo nascimento do segundo filho em 1977. Em 1982 aconteceu uma tragédia familiar e o segundo filho morreu num acidente na rua onde eles moravam. E depois disso Luiz Carlos perdeu o interesse pelas filmagens, voltando a fazer no nascimento do terceiro filho no caso uma menina: “O Fábio nasceu foi em 75, daí o Alexandre em 77. Então, nesse período, até a morte do Alexandre em 82, é o que nós temos aqui. Tudo que tem aqui de filmagem é desse período.”

Os filmes eram filmados e reproduzidos em ocasiões especiais quando se reuniam em família. A Dona Mariza lembra de uma dessas ocasiões:

Sim, porque era uma maneira que “ele tinha” também de... “que nós” tínhamos de rever e de mostrar para eles, para as crianças. Ele filmava e daí a gente... por exemplo, nós morávamos em Curitiba, daí quando a gente ia pra Porto União, lá na minha mãe, nós levávamos todo o aparato e a minha mãe tinha uma tela, ela tinha uma e nós outra. E aí a gente assistia.” A gente levava tudo, e aí lá na casa dela era bem grandona, então, cabia todo mundo numa sala, era praticamente um cinema.

Perguntei que tipo de filmagem era feita, além dos registros do nascimento do primeiro filho e ela respondeu que filmou a neve em Curitiba, filmava alguma festa e também em filmagens ocasionais. Perguntei se era sempre com algum motivo especial e ela respondeu que não. E que o marido decidia de uma hora para outra, “ah, agora as crianças estão brincando, eu vou filmar”. E as filmagens são desses momentos caseiros e de acompanhamento do crescimento dos filhos. Perguntei como era decidido. E ela reforçou que era tudo muito ocasional, não tinha uma regra e nem planejamento de como essas filmagens iriam acontecer: “Ah, assim, ó, (um dos filhos) começou a engatinhar, começou a andar, começou a falar, sabe? Então tem muito disso, principalmente do Fábio e do Alexandre, depois a Ale já não tem tanto.”

A conversa com a Dona Mariza, como comentei anteriormente foi de um impacto grande do ponto de vista emocional, porque ela lembrou de momentos importantes e significativos que ela teve na sua história e alguns deles revividos por esses objetos, essas sobras, ruínas do passado que envolvem e materializam em lembranças de um passado distante, de momentos bons e outros trágicos como a morte do filho e do marido ambos em acidentes de carro. Acredito que se tivéssemos a oportunidade de ver esses filmes teríamos uma clareza muito maior do que os filmes contêm e como esses filmes eram gravados. Mas já pelos depoimentos fica claro perceber que são filmes voltados ao âmbito doméstico e que não se tinha um interesse para além desses registros.

Outro entrevistado é o Dr. Irio Groli, juiz de direito aposentado, mas que continua exercendo a profissão de advogado em seu escritório. Local que ele me recebeu para uma conversa e para falar sobre hábito de ver filmes, seja através do cinema ou então na televisão e

também, principalmente com o foco em filmes feitos por ele em Super-8. Tinha essa informação quando selecionei seu nome para que fosse um dos entrevistados e as falas dele foram muito semelhantes as falas feitas pela Dona Mariza Alma. Porque o interesse do Dr. Irio se deu em função de ser uma tecnologia nova que possibilitava com que se fizessem registros caseiros e foi isso que aconteceu. Sua história com o super-8 ou interesse pelas tecnologias de fotografia também não acontece em Chapecó, mas em Palmitos uma cidade que fica a 54 km de Chapecó. Ele comprou a filmadora e os filmes em Chapecó no Victorino B. Zolet e sempre que vinha para a cidade, trazia os filmes para serem revelados: “Em 1977 eu comprei uma máquina super-8, ali no Zolet (Zolet Fotografias). Aí eu fazia filmagem... Acho que durava cinco... três minutos. E daí eu mandava revelar, revelava esses filmes, e daí eu rodava num projetor, essas filmagens... que fazia”. Ele comentou que devido as diversas mudanças que teve durante a sua carreira, acabou perdendo esse material. Portanto não tive acesso aos filmes para entender a quantidade que existiu e que foram feitos. “Eu procurei, né, eu revirei lá em casa, mas não achei, porque fiz muita mudança durante a minha carreira, e as coisas acabem se perdendo”.

Um tempo depois de ter feito a entrevista, ele me mandou uma mensagem em áudio dizendo que tinha localizados os filmes. Fiquei com o “compromisso”, assim como assumi com os outros entrevistados, de que quando conseguisse um projetor de super-8 funcionando realizaríamos algumas sessões para identificar o que foi gravado. Mas não consegui fazer isso antes do término desse projeto. Primeiro porque nenhum dos entrevistados tem projetores funcionando. Também porque é uma tecnologia de nicho, de difícil acesso e muito cara. Andei consultando sites na internet e uma lâmpada de projetor, que identifiquei como problema nos projetores que tive acesso, custa aproximadamente R\$600,00. Independente disso, mesmo que bem no início da pesquisa tive a pretensão de ver esses filmes e esse era um dos interesses da pesquisa, acredito isso acabou não interferindo no resultado. Porque independente do que eu poderia assistir e lógico que se isso acontecesse poderia fazer leituras mais precisas do que foi filmado, me utilizei muito dos depoimentos das pessoas que pelas lembranças falaram sobre o conteúdo que era filmado. Como determinei no início desse capítulo, um princípio claro de identificação dos tipos de filmagem, ficou mais fácil perceber o nível de atuação das pessoas entrevistadas.

No caso do Dr. Irio, a conversa transcorreu normalmente como aconteceu com os outros entrevistados, mas como não pude acessar os filmes para pelo menos identificar alguma característica, anotações e quantidade, ele me contou que se tratavam de filmagens caseiras sempre envolvendo a família. Também contou que chegou a comprar livros que ensinavam

como filmar em super-8, demonstrando um interesse técnico pelo produto: “Aí eu comprei dois livros para filmar em Super-8, e aí descobri um monte de segredos que eu fazia no Super-8.”

Ele também comentou que fotografava batente, que tinha uma máquina fotográfica Olympus e que fazia bastante fotografia que transferia para slides, um formato em positivo do filme de fotografia que permitia projeção na parede via projetor. Ele comentou que tinha o projetor de slides e que fazia sessões onde as fotografias eram projetadas na parede. Depois do super-8 ele também se interessou pelo VHS, comprou uma filmadora e disse que tem um monte de registros em fitas VHS gravadas. “Depois eu comprei uma filmadora VHS. E fiz bastante filmagem que eu tenho até hoje” Dr. Irio. Perguntei sobre os conteúdos, porque independente de ver ou não a minha classificação é clara enquanto identificação do tipo de filmes que foram feitos e as premissas servem também para identificar as filmagens feitas em VHS entendendo que o VHS veio para “substituir” o Super-8 por se tratar de uma ferramenta mais fácil de usar e também não necessitar da revelação em filme como acontecia com o super-8 ou os slides. A resposta dele foi parecida, comentou que comprou para filmar a família e os filhos assim como aconteceu com o super-8: “O que eu filmava era a família, né? Minha família, meus filhos... Eu casei em 74, mas o meu primeiro filho nasceu em 78, e eu comprei a máquina super-8 em 77. Eu sinto ter perdido... não sei de que foi parar aqueles filmes.”

Perguntei a quantidade de filmes que tinha e ele sinalizou que tinha bastante e que filmava muitas coisas. “Filmava natal, Páscoa, nascimento dos filhos, brincadeira das Crianças, essas coisinhas... brincadeiras no pátio da casa, jogando futebol...” Ele comentou que também tinha como hábito se reunir com amigos nos finais de semana para prática da pesca. E que essas pescarias eventualmente eram filmadas como registro. Até perguntei se ele chegou a filmar algum tipo de evento ou acontecimento, mas ele falou que não. Perguntei também sobre o interesse em filmes com algum tipo de narrativa, porque em certo momento da conversa ele diz que fazia alguma trucagem com as imagens se referindo a um livro técnico que comprou e que ensinava truques de filmagens e fotografia que ele comprou para estudar como fazer isso de um jeito diferente.

Eu lembro que dava para colocar uma pessoa dentro de uma flor. Eu filmava a flor, voltava para trás e filmava o rosto e daí ficava o rosto no meio de uma rosa, essas coisas né... esses tipos de truques. Era um livro de truques, então hoje eu assisto os filmes e vejo os truques porque eu estudei esses truques, foi pelos livros que eu comprei na época, mas depois às vezes faziam os testes, né? Botava uma árvore na frente, aí voltava pra trás, colocava as crianças no meio, essas coisas. Era um hobby, né?

Quando ele fala sobre esse tipo de possibilidade de trucagens etc, acredito que ele esteja se referindo mais a fotografia do que ao super-8 em si, porque até onde eu sei, as filmadoras de super-8 que eram muito mais limitadas, não tinham essa possibilidade de manipulação da imagem do jeito que foi contado por ele. Como ele teve acesso a diversos tipos de equipamentos destinados ao mesmo fim, mas como possibilidades diferentes, é possível que tenha acontecido algum tipo de mistura nas lembranças. O que é bem comum, porque se trata da memória e a nossa memória é falha quando da reconstrução desses fatos do passado e que nesse caso aconteceram há mais de 40 anos. Também perguntei se ele tinha o hábito de ir no cinema e ele falou que isso acontecia muito mais na juventude. Perguntei também, se o interesse dele em gravar os filmes ou fazer esses registros fotográfico vinham dessa relação a com o cinema e ele comentou que:

Não, não. Eu fui descobrindo aos poucos, casei e fazia isso para registrar a família. Eu tinha a máquina fotográfica, gostava de tirar fotografia. Casei, fiz slide, daí eu descobri que tinha a super-8, eu vim aqui no Zolet (Zolet Fotografias) e comprei, aí fui estudando, fui fazendo o meu cinema da família, essas coisas, né? Assim como aconteceu com a VHS, né? Eu filmava assim, aniversário, filmava o Natal, família, com o meu sogro...

Aqui é interessante porque mesmo que ele não veja um tipo de relação entre o ver cinema com o fazer cinema, no depoimento ele se refere as filmagens que fazia como “cinema da família”, ou seja, sempre se interessou, buscava informações, livros e estudar o assunto, muito mais para manter um hobby e que no caso, pelas falas dele, totalmente voltados a família. E isso se desdobrou com o surgimento do VHS conforme ele comentou. Perguntei em que ano ele comprou o VHS e ele respondeu que comprou quando saiu e que era mais fácil usar o VHS do que o super-8: “Não lembro, só quando saiu, já comprei. Mas era grandona, botava nas costas. Porque aí o VHS era mais acessível, mais simples, né? Tu já podia filmar e passar na televisão, né?”

Também perguntei se ele tinha comprado o VHS no Zolet Fotografias e ele disse que tinha grande possibilidade de ser isso mesmo. “Sim, e possivelmente foi no Zolet também. Não posso te afirmar com certeza, mas sim eu era cliente deles, aí sempre comprava ali.” Dr. Irio. Ele comentou que tinha que vir pra Chapecó porque em Palmitos não tinha loja que vendia esse tipo de aparelhos.

Fica claro perceber que dos três estilos de filmagens, o Dr. Irio acabou ficando somente nos “Filmes Caseiros”, não tendo usado o equipamento para outro tipo de registro Amador ou de Ficção. E pelo caminho que venho descrevendo, talvez os filhos, tanto da dona Mariza com do Dr. Irio, poderiam ter se interessado em fazer algum tipo de produção com essa pegada

narrativa, mas isso não aconteceu. Talvez pelo fato de trabalharem em profissões que não tinham relações correlatas com a ideia de filmar ou fotografar, esse tipo de relacionamento cultural artístico não tenha se desenvolvido nos filhos. Não que isso fosse preciso ou necessário, porque muitos dos exemplos que descrevi acima, os filhos se interessaram, mas os pais exerciam outras profissões. Isso de uma herança cultural e profissional passando de pai para filho acontece no exemplo a seguir com os últimos dois entrevistados.

No início a minha ideia era conversar somente com o Sr. Valdir Fachin, mas o Alexandre, filho do meio que agendou a conversa, que é fotógrafo e que desde a década de 1990 é proprietário de uma produtora de vídeo chamada Casa na Árvore, acabou se interessando e acompanhou a entrevista. Naturalmente ele foi se envolvendo e participando, sendo muito útil na conexão entre os assuntos. Por isso mesmo considero a entrevista com os dois personagens. Destaco o fato de que Alexandre em suas contribuições, foi fundamental para essa reconstrução, porque em alguns momentos se travaram verdadeiros diálogos entre pai e filho, para muito além do que eu, como entrevistado pudesse ajudar a solucionar. Um ajudava a puxar pela memória do outro em relação ao contexto, lembrando de fatos, ou situações que compunham essas memórias.

A entrevista começou com o Sr. Valdir Fachin mostrando os filmes, apetrechos e equipamentos que ele ainda tem em relação ao Super-8. Não tem mais a filmadora em Super-8 e também não tem mais o projetor, impossibilitando a gente de ver os filmes, mas conserva os filmes em super-8 muito bem cuidados e também alguns aparelhos utilizados na montagem de filme Super-8.

Figura 51 – Aparelho e montagem de filmes Super-8.



Fonte: própria (2024).

Como fica claro nas imagens acima o Sr. Valdir Fachin tem alguns equipamentos e filmes muito bem guardados. Reproduzo na imagem abaixo uma fotografia do encarte do equipamento que mostra, um exemplo de como os filmes eram montados. Por ser um manual de instruções com imagens ilustrativas de como o equipamento funciona, entendi que isso ajudaria na visualidade até porque elas acabam explicando de forma didática como utilizar os equipamentos.

Figura 52 – Caixa do aparelho com instruções.



Fonte: própria (2024).

O Sr. Fachin, mesmo trabalhando com fotografia, teve um interesse pelos aspectos da tecnologia, por ser uma nova ferramenta de filmagens assim como aconteceu com os outros entrevistados: “fiz bastante Super-8 na minha vida, né, Mas não era uma coisa muito comum... mais por iniciativa minha... Porque comercialmente havia necessidade do cliente ter um... um projetor, lâmpada, essas coisas. Então, era complicado.”

Em vários momentos do seu depoimento, fica claro perceber que o Sr. Fachin era um entusiasta das tecnologias. Lógico que muito desse universo tinha relação direta com a profissão que havia escolhido, mas muitas das falas dele remetem a uma curiosidade natural de conhecer e descobrir novas formas de proceder em relação à fotografia e filmagens:

Porque depois do Super-8, eu até na época me lembro que eu sonhava com uma Bollier francesa. Uma câmera Bollier. A Bollier fabricava câmara 16mm também. E eu pensava numa 16mm, sabe? A 16mm já apresentava características mais próximas do

cinema de verdade, né? E com 16mm dá pra fazer cinema. Mas eu fiz uma espécie de cinema também com Super-8, né?

Na última frase acima, chama a atenção o fato de que o Sr. Fachin entendia o ato de fazer filmes em Super-8 como algo próximo ao cinema. Mas mais adiante eu retomo esses assuntos. O Sr. Fachin contou que chegou em São Miguel do Oeste em 1971, ainda jovem, com vinte e poucos anos. Ele já era casado com a dona Oraides e já exercia a profissão de fotógrafo. Conta que de início montou um pequeno estúdio de fotos e que foi em São Miguel que aprendeu de verdade o ofício da fotografia, fotografando. Fala que foi aos poucos descobrindo como fazer e por interesse próprio foi se profissionalizando. Era auxiliado pela esposa Dona Oraides, que o ajudava nas produções e que aos poucos foi aprendendo a fotografar também. No início era só um estúdio, não vendia equipamentos de fotografia só prestava o serviço de fotógrafo. Conforme afirma no depoimento a seguir: “Era um serviço social do modo geral” e que fotografava “casamentos, aniversários, batizados, fotos 3x4, documentação, retrato, que são retratos, fotos de estúdio.”

Sr. Fachin contou que demorou um pouco para aprender a essência do que é ser fotógrafo, de fazer retrato de pessoas posadas, saber capturar o melhor ângulo e as melhores expressões da pessoa. Também comentou que mesmo morando em São Miguel ia até São Paulo uma ou duas vezes por ano para fazer cursos ou então assistir alguma palestra e também ficar por dentro dos lançamentos de equipamentos. O Sr. Fachin teve 3 filhos, Sandra Fachin, Alexandre Fachin e Claudius Augustus Fachin. O Claudius chegou a auxiliar uma época, mas era o Alexandre, filho do meio, que sempre o acompanhava nessas viagens. E que mesmo sem ele perceber, o Alexandre foi demonstrando interesse e aprendendo a fotografar: “Então, esse trânsito em São Paulo com o Alexandre, fez despertar nele o que ele é hoje. Acho que todo o processo, né? A convivência, o dia a dia... Porque era uma coisa assim, ele ia junto pra ir junto, né? mas que no fim, tudo aquilo ali, ele prestou atenção, né? E despertou nele algo que estava inserido na cabeça dele já, né?”

Essa citação acima é importante porque reforça o que entendemos por hábitos, segundo a proposta da pesquisa porque era uma época onde os filhos ajudar em casa ou nas atividades profissionais da família era algo muito comum. Isso poderia despertar o interesse dos filhos ou não. Claudius por exemplo acabou se mostrando interessado em outras coisas, mas o Alexandre mergulhou nesse aprendizado e sempre se mostrou interessado nessas coisas ligadas a fotografia ou tecnologia. E isso com certeza vem desses olhares que a possibilidade da profissão do pai e mãe proporcionaram a ele. Somente na década de 1990 é que eles vieram morar em Chapecó e abriram um estúdio com loja de fotografia:

No início vendia alguma coisa porque era remanescente de São Miguel, mas em São Miguel do Oeste, no estúdio a gente vendia... então a gente recebia os filmes fotográficos das pessoas, a gente vendia Polaroid, a gente vendia todo o material que envolvia fotografia daquele fluxo comercial da fotografia, além de fotografar, de toda parte, de vender filme, de vender câmeras, de fazer a revelação dos filmes de ampliar só... As (fotos) coloridas, a gente mandava pra fora e as preto e branco eram feitas no estúdio.

Interessante entender que quando vieram para Chapecó, já trouxeram as estruturas como um todo, mas antes mesmo em São Miguel do Oeste passaram naturalmente a transformar o estúdio em uma pequena loja que vendia os equipamentos de fotografia. Esse era um fluxo natural de quem abria estúdios de fotografia, porque aquele universo como um todo despertava interesse das pessoas em geral:

Foi início dos 80, já vendiam equipamentos, que era meio normal, quem fotografava tinha um estúdio, começava a abrir uma loja para atender as demandas, daí naturalmente vende o álbum, a revelação, a fotografia, as câmeras. A gente vivia uma fase onde a fotografia tinha variações, tinha formatos e as marcas iam dentro desses formatos. Tu lembra? (se referindo ao Sr. Fachin) Então, tu tinha filme 135mm, então filme 35, aí tu tinha o filme 110mm, que era ligado num cartuchinho pequenininho, bem estreitinho, que ele é muito semelhante ao Super-8.

É na década de 1970, que o Sr. Fachin se interessa pelos equipamentos de filmagem da época, bem como outros equipamentos de áudio. O Alexandre nasceu em 1974 e desde antes disso, existem rolinhos de filme (pelas inscrições em cima dos filmes que eu tive acesso) com filmagens feitos pelo Sr. Valdir Fachin. E o depoimento a seguir exemplifica esse interesse que ele tinha não somente por equipamentos de fotografia, mas também de áudio e vídeo:

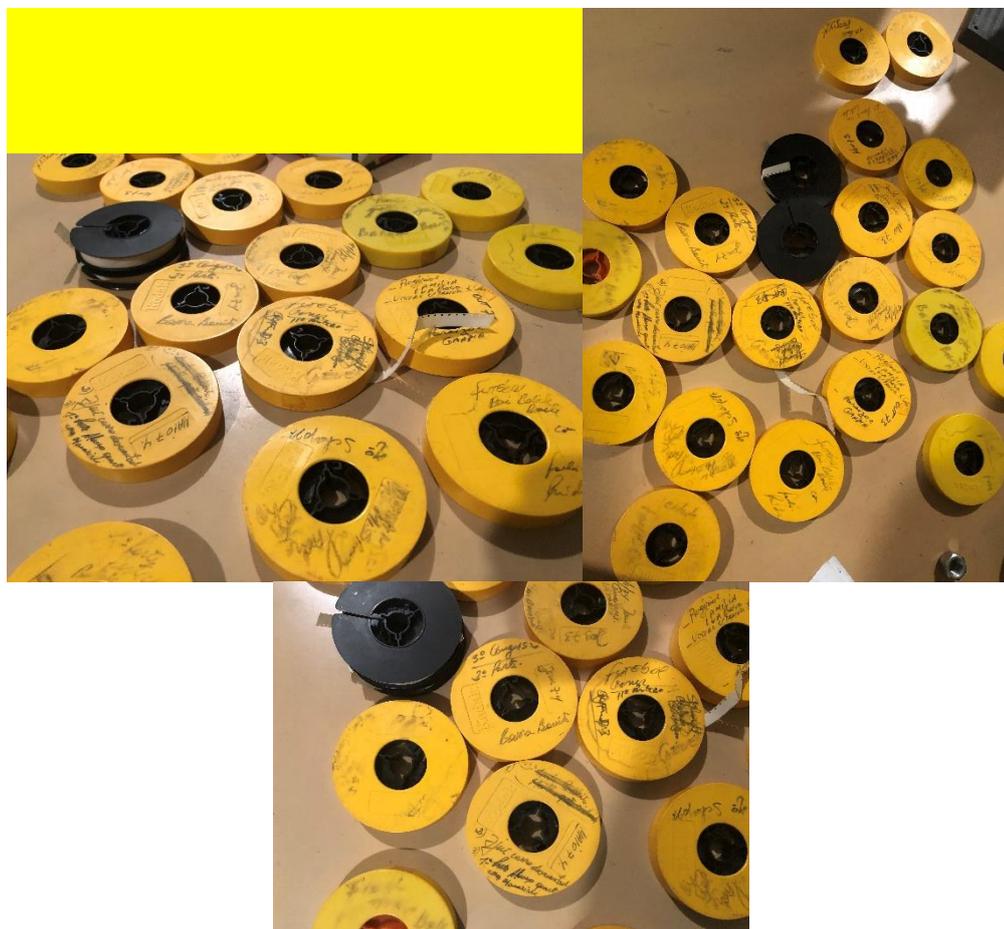
Foi nessa época também, o Super-8 e o som. Era época dos Akai, Marantz... aquelas marcas fantásticas de equipamento de som de alta fidelidade. E, ao mesmo tempo, nos catálogos que a gente recebia, olhava, quando ia a São Paulo, nos catálogos a gente via lá câmaras de cinema. Aí eu comecei a me interessar em olhar. E, quando ia a São Paulo, perguntava e tal, e até que eu comprei uma, uma câmera super-8.

Aqui destaco a quantidade muito grande de filmes em super-8 que o Sr. Valdir Fachin ainda preserva. Todos revelados e na sua grande maioria com as inscrições indicando os conteúdos de cada filme. É escrito por ele mesmo porque é possível identificar pela letra, às vezes em inscrições que somente ele consegue ler ou até mesmo definir o que foi gravado, mas é possível ver inscrições das mais diversas e todas elas contemplando aspectos sociais como eventos, mas também gravações caseiras e cotidianas:

Eu lembro dos filmes Super-8 por causa do freezer. A gente tinha um freezer com filmes que o pai guardava. O pai guardava tudo, e muita coisa o pai guardava no freezer. Ainda está ali no freezer os filmes. Porque a gente abria o freezer, então tinha lá filme 120, filme 100, e as caixinhas de Kodak Super-8, todas colocadas ali, que eram diferentes um pouco, entendeu? E a minha lembrança é essa, de eu abrir o

freezer... não era o freezer de casa que guardava comida, era um freezer só pra esse tipo de armazenamento.

Figura 53 – Rolos de filmes de Mariza Alma.



Fonte: própria (2024).

Perguntei para ele o porquê desse interesse em filmagens, que tipo de filmes ele fazia e se utilizava essas possibilidades de gravações em super-8 de maneira comercial:

O Super-8 foi mais a nível amador, por assim dizer, ou a nível experimental, porque a qualidade mesmo a gente tinha na fotografia e era o que me interessava. E a gente investiu nesse aperfeiçoamento. Mas o Super-8 serviu para se fazer imagem em movimento de crianças, alguma coisa nesse sentido. As vezes levava nas reportagens externas, por exemplo, numa inauguração. Às vezes eu fazia um filminho em Super-8, (que durava três minutos) com um resumo importante das coisas, que eu fotografava do evento... depois eu apresentava pro cara que tinha me contratado, pra ele ver. E nunca vendia, praticamente nunca vendia aquilo.

O Sr. Valdir Fachin era um fotógrafo um pouco atípico do que é comum se ouvir falar na época. Porque ele tinha um interesse mais amplo desse processo de imagem e som. E mesmo utilizando-se da plataforma fotografia como fim comercial, se interessava por diversos assuntos

relacionados. O que me chama a atenção na fala dele é o uso do termo “experimental”. Ou seja, a fotografia ou a ideia de obter imagem em movimento passava por uma experimentação, no sentido de testar, de validar, para depois, quem sabe oferecer para as pessoas com finalidade comercial. E no diálogo a seguir destaco um pouco desse entrosamento na fala dos dois (pai e filho), porque em alguns momentos eles realmente estava conversando sobre o assunto, mas o Alexandre destaca bem essas características diferenciadas que o pai tinha enquanto fotógrafo:

Alexandre – O pai passou por várias fases da fotografia... ele fez muitas reportagens, ele fazia fotografia criminalística também... O pai tinha um envolvimento com o que acontecia na cidade

e eu acho que foi uma iniciativa tua de começar a filmar em Super-8...

Valdir - Foi iniciativa minha.

Alexandre - Alguns dos eventos que aconteciam na cidade, algumas das coisas importantes da cidade.

Valdir - Coisas importantes, ou que eu achava que eram importantes, parecido com registros fotográficos de eventos, de fatos, da história. Eu fazia isso com o Super-8 também, nesse sentido. Lembra que eu fiz fotos aéreas de São Miguel? (se dirigindo ao Alexandre) Era contratado para fazer fotos aéreas e aproveitava para fazer tomadas também filmadas da cidade.

Chama atenção esse compromisso, mas também o instinto de fotografar fatos históricos e dessa consciência que isso era importante enquanto registros, primeiro através da fotografia, mas também em aspectos de filmagem também. Mesmo que esses registros em super-8 não tenham uma grande qualidade como tem as fotografias por exemplo. Lembrando que os super-8 enquanto tecnologia, engatinhava ainda no início da década de 1970 e mais do que isso se tornou um tipo de filmagem que pela deficiência resgata um tipo de estética.

Nesse sentido o Sr. Fachin possui um acervo de imagens em movimento que deve ser muito rico ao retratar os aspectos sociais e culturais da sociedade oestina naquela época, mas especificamente da cidade de São Miguel do Oeste. Muito parecido com o resgate dos filmes em super-8 realizados no final da década de 1960 registrando as atividades dos balseiros. Muito semelhante aos registros feitos por Mekas em Nova Iorque na década de 1960, com a diferença que é o próprio Mekas tinha um entendimento narrativo e o fez enquanto registro e organização ficcional das coisas que filmava, transformando aquilo tudo em filmes.

Em certo momento em que conversávamos sobre o que era filmado, Alexandre abre uma das caixas de rolo de super-8 e tira um bilhete (reproduzido a seguir) e começa a ler o conteúdo que reforça essa citação da importância cultural dessas imagens.

Figura 54 – Anotações de Alexandre Facchin.

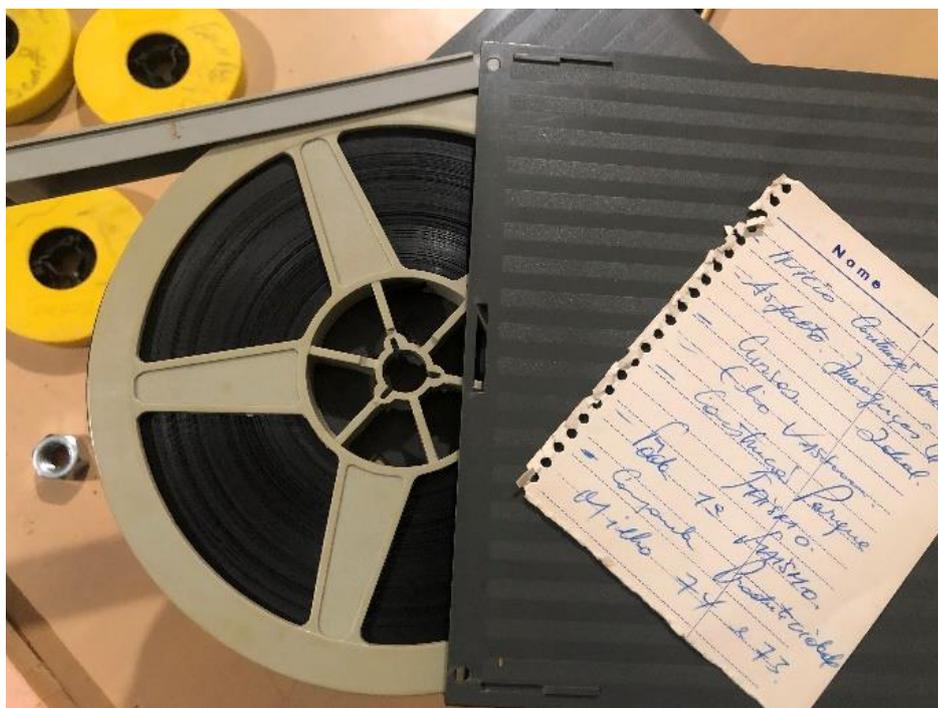
Nome	N.º
- Início Contagem Parte 1	
- Asfalto. Invenções Gráficas	
- Cursos. Ideal.	
- Elcio Vassun.	
- Construção Parque	
- FÍSICO.	
- Loda 1º FÍSICO.	
- Conyank Produto vídeo	
Ofício 74 e 73.	

Fonte: própria (2024).

Interessante entender que o Sr. Fachin, além dos filmes normais que todo mundo tinha em casa com os rolinhos de filmes revelados em 3 minutos, ele tinha também esses rolos maiores com esses apanhados de filmes e situações. Porque como ele trabalhava com isso e usava esse artifício da fotografia de forma profissional, acabava registrando em filme super-8 uma série de outras situações e acontecimentos. Esse bilhete acima enfatiza e comprova esse tipo de atividade. Na fotografia reproduzida logo abaixo podemos ter em comparativo entre os

rolinhos de filmes pequenos em formato caseiro (amarelinhos no canto) em comparação ao rolo maior onde acumulava uma série de gravações que eram editadas em sequência e arquivadas.

Figura 55 – Anotações sobre filmes.



Fonte: própria (2024).

Na imagem abaixo é possível identificar 9 dessas caixas, com esses filmes editados em sequência, com os mais deferentes tipos de registros sociais da época. Deduzimos que deveria ter cerca de dez rolinhos de filme em cada um desses filmes, com cerca de 3 minutos cada, emendados e arquivados nesse rolo maior. As anotações também ajudam a entender o tempo de duração do filme porque tem cerca de nove itens (aproximadamente) anotados com assuntos diferentes e o Sr. Fachin enfatiza que quando saía para fazer algum tipo de registro, geralmente usava um rolinho de filme inteiro para que além dos registros fotográficos tivesse esses registros filmados.

Figura 56 –Alexandre Facchin e Valdir.



Fonte: própria (2024).

Pergunto sobre a dificuldade do uso do super-8 como ferramenta e o Alexandre comenta a seguir sobre essa ideia de facilitação que o filme super-8 tinha. Porque conforme citei no trabalho em um momento anterior, o super-8 surge com a intenção de ser algo caseiro e que fosse mais fácil de usar, assim como já tinha acontecido com a fotografia. E um dos grandes responsáveis por isso, foi a Kodak, ao entender que esses processos de registros poderiam ser caseiros, utilizados de forma facilitada por toda família:

O que é engraçado nessa fase... tem uma coisa muito curiosa, a Kodak foi precursora de muitas coisas. A Kodak foi a responsável pela popularização da fotografia, num caminho do entendimento, da simplificação. O próprio Super-8 foi a versão pocket, a versão home, a versão doméstica do filme.

Na fala do Alexandre reforça essa ideia de que esse tipo de ferramenta foi feito com a ideia de simplificar. Lógico que como conhecemos a sequência da história, entendemos que o sistema em VHS surgiu logo depois e acabou se transformando na ferramenta mais adequada as essas funções. Mesmo entendendo e nesse sentido, muitos especialistas falam disso, conforme citei nos capítulos anteriores. Os dois sistemas têm uma estética muito particular. E os dois se apoiam nessa estética quase como uma “deficiência da imagem” nos dias atuais. Na época era o mais moderno sistema até então lançado. Sem comparado com o cinema era algo ínfimo em termos qualitativos, mas se comparado a televisão que ainda sofria com as

transmissões, o super-8 era uma grande ferramenta. Com o passar dos anos tanto o VHS, quanto o super-8 são resgatados pelas novas gerações por essas questões estéticas, mas pelo fato do super-8 ser gravado em película, esse tipo de efeito que ele atribui na imagem, acaba trazendo um efeito nostálgico para imagem, tanto quanto o VHS: “Lembro que o pai tinha um amigo, o Zeno, um contemporâneo do pai, e que eles caçavam juntos, na Argentina e eles filmavam. As filmagens que tem em Super-8, são todas com a família do Zeno. Tem filmagem da família num acampamento, a gente num rio, todo mundo junto. Eu, a mãe, o Zeno, a Marlene, todo mundo junto.”

Essa fala remete muito a ideia de facilidade com que o sistema se apresentava. Porque estamos falando de um momento onde as famílias se reuniam num acampamento. E mesmo com tudo o que é preciso ser levado, ainda cabia levar equipamentos de registros de super-8. Deixando claro que a maioria das filmadoras super-8 tinha um formato muito reduzido do que eram as câmeras de cinema, por exemplo, e mesmo quando comparadas ao VHS, elas são muito mais portáteis e fáceis de serem carregadas. As filmadoras, vinham em sua grande maioria em uma maletinha que era fácil de transportar. Na imagem a seguir coloquei em comparativo uma filmadora super-8 da década de 1970 e uma filmadora VHS do final da década de 1980. É visível que em termos de tamanho a super-8 era muito mais prática do ponto de vista do tamanho. Lógico que a VHS tinha outras vantagens, também por ser uma tecnologia mais recente em comparativo ao super-8. Além de ser muito mais leve, uma fita VHS podia gravar 2 horas numa fita que, ao chegar em casa poderia facilmente ser reproduzida num aparelho televisor através do videocassete ou então da própria filmadora. Enquanto que o super-8 gravava três minutos e que para assistir, o filme deveria ser revelado e depois era preciso ter um aparelho projetor, para poder ver as imagens. Nesse comparativo é fácil perceber que as duas tecnologias competiam, pelo fato de proporcionar as mesmas situações que era filmar e poder assistir o que foi filmado. E nesse sentido o sistema VHS ganhou espaço mercadológico por ser muito mais fácil de usar.

Figura 57 – Câmeras (VHS e Super-8).



Fonte: própria (2024).

Pergunto se eram feitas sessões para ver esses filmes e o Sr. Fachin não se recorda, mas acredita que não, e que foram vistos na época, arquivados e nunca mais exibidos. Ele conta que tentou criar um arquivo por assunto, mas que com o passar do tempo acabou misturando e utilizando os rolos maiores para arquivar diversas coisas que eram filmadas sem necessariamente ter relações umas com as outras. Também pergunto se esse trabalho de filmagem era remunerado, e a resposta é negativa. Ele tinha interesse no super-8 e que era contratado para fazer as fotografias e que acabava fazendo os filmes. Em alguns poucos casos que foi contratado para filmar algum aniversário. Perguntei se ele chegou a ter somente filmadora super-8 ou se chegou a ter uma VHS: “Só Super-8 mesmo. VHS não tive, porque as VHS eu comecei a mexer nas dos clientes da loja. E era tão ruim, mas tão ruim, que era de chorar, que eu perdi o tesão... Preferi ficar no Super-8.”

Alexandre complementa, lembrando que num determinado momento eles chegaram a comprar um equipamento em VHS com o interesse de começar a produzir algumas imagens: “Tu comprou alguns equipamentos pra gente começar a produzir alguma coisa em VHS, mas desistiu por causa da qualidade e por causa da edição que era analógica, então quando tu ia editar, a qualidade se degradava, assim, na primeira geração daquilo, a qualidade já ia embora.”

Outro detalhe citado pelo Alexandre e que considero importante de deixar aqui registrado foi o fato de que o Sr. Fachin foi o primeiro a montar uma videolocadora de filmes em VHS na cidade de São Miguel. O que leva o assunto para um outro local, mas que acredito ser importante porque faz parte da reconstrução desse perfil de “personagem” que através da sua atividade profissional ou cultural acabar modificando ou interferindo culturalmente nos hábitos de assistir filmes de uma determinada localidade:

O pai foi o primeiro cara que montou a locadora em São Miguel. As primeiras fitas VHS para locação de filmes, o cinema, a locadora, a advento da locadora, foi o pai que começou em 81. Então assim, os primeiros videocassetes vendidos na cidade foram vendidos através da locadora. Era a loja, era o estúdio fotográfico, a loja do material fotográfico e logo em seguida uma locadora.

Sobre os aspectos culturais é interessante entender alguns fatores. E destaco a seguir um comentário do Alexandre que corrobora com algumas percepções que eu venho desenvolvendo ao longo do projeto, que reforça que uma coisa advém da outra e assim sucessivamente. E que o hábito cultural, determina e fortalece essas características:

O pai fazia parte de um grupo de pessoas naquela época Roberto, que eram entusiastas da música, e foi o que ele falou... o advento do catálogo é um negócio muito sério no período, porque através do catálogo... os caras tinham em casa salas de música, e o pai era um cara que tinha sala de música, uma sala especial pra ouvir música com equipamento hi-fi (alta fidelidade), tinha caixas de som especial... Na época tinha um movimento enorme no Brasil de compra de equipamentos, que até hoje quando vai comprar equipamento de som de alta fidelidade tu vai comprar aqueles Gradientes que valem uma fortuna e continuam tendo peso, importância e valor, entendeu? Então os catálogos traziam aparelhos de som de hi-fi e traziam equipamentos de filmagem também.

Ainda sobre os filmes em super-8, procurei entender como os filmes eram revelados. E eles comentam que no início os filmes eram revelados fora do Brasil, em Rochester nos Estados Unidos e que depois os grandes laboratórios no Brasil, principalmente em São Paulo começaram a importar a tecnologia e os filmes passaram a ser revelados no Brasil. Ainda nesse contexto, pergunto se o Alexandre já chegou a utilizar filmes super-8 em suas produções. Na década de 1990 o Alexandre monta a produtora de filmes e comerciais chamada Casa na Árvore. A produtora se torna, com o passar dos anos uma grande referência na produção de comerciais no oeste do estado, ganhando destaque em nível nacional onde atendeu grandes marcas (clientes) e realizando grandes produções. Primeiro nos formatos de cinema, utilizando o 35 mm como base e posteriormente com o uso dos sistemas digitais:

Eu lembro que eu comprei em São Paulo a última caixa do Super-8, E que eu rodei um filme, eu rodei um material, quando eu fiz parte da (agência) 01, a antiga Zero Com, em 95 ou 96. Porque em 96 ele era bastante utilizado por cineastas mesmo pra

fazer pequenas produções. E a gente filmou uma série de table top em estúdio. Era propaganda, era publicidade. A gente queria por causa da estética.

Como eu fiz com todos os entrevistados, sempre tentei entender que se tinham esses aspectos todos voltados a produção, esse interesse deveria vir de algum lugar. E pelo caminho que eu fui desenvolvendo ao longo da pesquisa, fica claro perceber que esses caminhos estão representados de muitas formas através das falas tanto do Sr. Valdir Fachin, e também pela fala do Alexandre Fachin e por isso mesmo tentei entender se esse interesse vinha do hábito de ver filmes e tudo mais relacionados ao cinema ou então a televisão: “O cinema era um evento social, A sala de cinema (que tinha em São Miguel) era incrível. Cabia cerca de 1.200 pessoas. Era maior do que o cinema aqui de Chapecó. O prédio foi construído para abrigar o cinema, feito especialmente para abrigar um cinema.”

Questionei sobre o tipo de filmes que passava e que costumeiramente ele tinha o hábito de ir ver: “Ah, tudo. Desde Faroeste, Espionagem, Suspense... que mais? Ficção, né? Por exemplo... tinha época que a gente ia quase todo dia. Depois, conforme o trabalho, não, né? E também quando tinha filme que interessava. Tinha muita coisa que não interessava, né?”

Por meio da entrevista feita com Alexandre, constatei que as exhibições demoravam para chegar nas cidades do interior. Ele falou que via filmes dos Trapalhões, Mazzaropi e até mesmo o filme Fuscão Preto. Mas lembra de ter visto o filme “Tubarão” do Steven Spielberg no cinema. Só que o filme do Tubarão foi lançado no ano de 1975 e o Alexandre nasceu no ano de 1974.

O interessante de entender é que ele lembra de que era criança e que na primeira vez que foi ao cinema ficou com medo. O filme o marcou pelo trauma que o tipo de filme (suspense) causou e isso possivelmente é uma lembrança verdadeira. O que é interessante é que se ele tinha cerca de 6 anos, o filme era *Tubarão* e veio a passar no cinema quase 5 anos depois do lançamento, já na década de 1980. Isso era um efeito comum na época em que os filmes demoravam muito tempo para vir para as cidades do interior: “O Jorge (dono do cinema em São Miguel)) tinha uma programação (feita em contato) direta com os distribuidores que alugavam para ele. Quando saía um lançamento mundial, ele, no primeiro momento possível, recebia esse filme. O “possível” no caso levava meses, anos, né? Mais de anos.”

Mesmo com um contato direto com os distribuidores, a preferência era sempre para distribuição dos filmes nos grandes centros. Somente depois que se esgotavam o interesse do público nas capitais é que só filmes vinham para o interior e muitas vezes em com relação direta com o interesse e escolha a censura. Esse era um período de ditadura no Brasil e a censura agia com rigorosidade. O que fazia com que alguns filmes fossem proibidos de serem exibidos, um dos casos mais polêmicos tem a ver com o filme de Godard, *Je Vous Salue, Marie*, de 1985 que

foi proibido de ser exibido ou então o filme *Laranja Mecânica* do diretor Stanley Kubrick lançado em 1972, que ficou censurado por décadas e quando foi liberado na década de 1990 era exibido com tarjas nas cenas mais explícitas. Nesse caso citado pelo Alexandre, os filmes que eram censurados tinham as cenas vistas como imorais, ou violentas recortadas do filme:

Existia uma censura muito severa no cinema no Brasil. Então, quando tu ia assistir, a primeira coisa que aparecia era aquela carta da Agência Nacional de Cinema, com aquela faixa amarela e verde atravessando a tela, dizendo que o filme não era indicado para tal idade e era comum que o cinema tivesse uma cópia toda cortada, toda picotada. Uma cópia toda cheia de cortes e retalhos sem cenas que não eram permitidas. Existia uma censura aplicada ao filme. Ninguém questionava, mas era isso.

Os filmes eram dilacerados com base nos “bons costumes” vigentes na época e isso acontecia de forma impositiva na televisão também, como é o caso mais famoso da *Novela Roque Santeiro*, impedida de ser exibida em 1975, e de outras novelas que só iam ao ar depois que os censores recebessem com antecedência os roteiros e vissem os capítulos antes mesmo de serem exibidos e quando iam ao ar iam com um monte de cortes.

Ainda sobre o cinema eles destacam muito o interesse que o dono do cinema tinha em filmes e que não ligava tanto para aspectos comerciais e que era um entusiasta e por isso mesmo fazia uma seleção de filmes com critérios voltados a todos tipo de filmes e não somente os filmes comerciais. Eles falam com entusiasmo sobre a estrutura do cinema que segundo o Alexandre era uma sala construído nos mais altos padrões de estrutura e tecnologia e que não perdia para sala nenhuma das capitais:

O cinema em São Miguel era o cinema ativo. Um dos melhores cinemas da região, melhor inclusive que Chapecó. Uma baita sala, que parecia a sala do Oscar tu tá entendendo? Todo em madeira, bonito, as cortinas num tecido, numa padronagem... Assim, cara, vou te falar, a gente não vê essas coisas hoje me dia nos cinemas, entendeu? O cinema tinha uma cortina gigantesca, uma tela imensa...Elas tinham uma padronagem italiana geométrica, era uma coisa meio modernista, entende? As poltronas todas de madeira com a parte de baixo acolchoado. Realmente, esses cinemas aqui do Oeste foram muito bem feitos, sabe? E o cara que era dono do cinema lá (Jorge Urtiz), era um cara aficionado, e entendia de tudo (relacionado ao cinema). Ele estudava o cinema, contava as histórias, quantas histórias ele contou.

No caso das salas de Chapecó, como a cidade não tinha um teatro, por exemplo, era comum que se realizasse algum tipo de encontro, com palestras, peças de teatro e até shows, ou seja o cinema era usado para outras atividades sociais, e me interessou saber se em São Miguel acontecia isso também, porque como ele mesmo comentou o cinema foi construído para ser uma sala de cinema e não um espaço multiuso. E no comentário abaixo dá para perceber que sim, se faziam outras atividades, mas que a principal era sempre o cinema:

Aconteciam as vezes, por exemplo, quando vinha um curso de parapsicologia, acontecia no cinema, porque ele era um teatro. Servia para várias coisas. E tinha uma coisa muito curiosa. O prédio foi construído para abrigar o cinema. Ele foi desenhado da forma como tem que ser, não foi adaptado... foi construído pra ser um cinema.

Também perguntei sobre os aparelhos domésticos e eles lembraram que tinham televisão desde a década de 1970, mas era uma televisão preto e branco. E nesse momento é interessante entender que é uma cidade do interior, ou seja, o sinal pegava de forma muito precária. E o Sr. Fachin aponta que: “Eu lembro que a gente desejava tanto ter uma imagem de TV boa como no cinema, né? E era um sonho isso. E dizer que hoje tá melhor do que o cinema, e a gente não dá bola, né?” Depois ele lembra que tiveram uma televisão colorida instalada nessa sala de som que foi descrita num parágrafo anterior e que o canal que pegava melhor era a Rede Globo e que eles viam a programação normal dos roteiros que a televisão passava, as novelas, jornal nacional e mais no final da noite passavam um filme. Mas que as crianças iam dormir cedo porque tinha aula no dia seguinte. O Alexandre lembra de dois exemplos de filmes que era muito comprido (com quase 3 horas de duração) e que eles passavam em duas partes, em duas noites diferentes, um deles foi “E o vento levou” e o outro foi “2001 Uma Odisseia no Espaço”. Ou seja, a preferência deles era de ir ver os filmes no cinema, por tudo o que foi dito acima, de poder ver o filme com uma qualidade melhor, de som e imagem e também pelo fato de que eles moravam no mesmo prédio do cinema o que facilitava muito o acesso.

Pergunto ao Alexandre, se esse hábito de ver filme, do acesso que se teve ao cinema e a todo esse universo, foi determinante para que ele continuasse nessa carreira de diretor:

Bom, sem sombra de dúvida, o fazer cinema, o realizar o audiovisual, tá intimamente ligado à vontade, o desejo, o impulso, a capacidade de superar os problemas e seguir adiante e não desistir, está totalmente ligado a todas as experiências que eu tive na infância. E tu lembra dessas experiências com o cinema desde a infância, o que acaba sendo muito interessante de entender, porque forma memórias construídas desde muito cedo. E eu lembro, para te dar uma ideia, eu lembro que eu... das primeiras vezes que eu fui ao cinema, que eu era tão pequeno que eu caía da cadeira e a cadeira virava para trás e eu entrava na cadeira por causa que eu era miúdo demais. E tudo que eu assisti ali, cara, começou a embalar um processo que teve uma relação, uma conexão com a fotografia, com o pai e a mãe fotografando pessoas, criando imagens de pessoas, e depois o pai começando a filmar isso em Super-8, e depois o pai filmou isso em vídeo, e teve um momento que o pai fez edição em casa de algumas coisas para alguns clientes, montou uma pequena produtora de vídeo para coisas ligadas à parte fotográfica que ele fazia. Tudo isso colaborou para o meu caminho, entendeu?

O cinema foi então essa grande fonte de inspiração. Essa base cultural que acaba conectando e influenciando. Nesse depoimento do Alexandre, fica claro perceber que sim, a cultura exerce esse tipo de influência e nesse caso em específico levou a criança Alexandre a trabalhar com essas sensações que o cinema proporcionou:

A gente não tinha mesmo a profusão de experiência na TV. A TV tinha um nível de conteúdo muito ruim, o cinema era a grande fonte de tudo. Não tinha internet, não tinha nada, o que tinha era o cinema. O cinema era um grande espetáculo. O cinema é uma grande fonte de inspiração para mim, sempre foi. Eu tenho claro na minha cabeça tudo o que eu assisti e que impactou em mim e na minha forma de perceber e ver as coisas, na minha formação, na minha percepção de mundo, de símbolos, de signos, de coisas que eu fui construindo ao longo do tempo.

Num determinado momento da conversa o Sr. Fachin fala de um filme que eles fizeram em super-8 na década de 1970. O Alexandre ficou surpreso porque não conhecia essa história, mas deduziu que o pai tinha realizado isso, através desse grupo de pessoas que eram entusiastas das tecnologias e da cultura. Pessoas ligadas aos aspectos culturais da cidade, que tinham hábitos culturais ligados ao cinema a música e que também realizavam eventos culturais: “Eles tinham um grupo de amigos entusiastas da cultura. Então, eram entusiastas do som, entusiastas do cinema, entusiastas da fotografia... E foram essas pessoas que fizeram o filme. Eles tinham um grupo, que foi depois um grupo que começou a promover eventos culturais na cidade tipo lançamento de livros...”

Fachin não lembrava muito sobre o assunto. O que ele lembrava é que um amigo teve uma ideia de fazer o filme e que ele era o câmera-man e que também (possivelmente por ser o mais experiente) ajudava na direção e na captação das cenas e também efetuou a montagem do filme:

É, o cara chegou pra mim e convidou pra fazer um filme... E foi um desafio. Eu falei para ele assim, "Vamos fazer, vamos dar um jeito, vamos fazer". E fizemos o filme. E esse filme, não lembro nem o título, cara. Porque eu sei que era uma história e tinha as personagens e figurino, tudo... E levou tempo, a gente trabalhou bastante naquilo lá. Mas eu... pior que eu não tô conseguindo lembrar.

Pelo depoimento, ficou claro que se trata de uma produção de ficção feita na região, possivelmente a primeira que se tem registros. Nem que sejam através desses depoimentos meio nebulosos. Perguntei com quem estaria esse filme e ele comentou que estava com a pessoa que o chamou para fazê-lo e que “A pessoa exibiu esse filme e eu sei que ela recebeu menções, alguma menção ela recebeu, porque ela me contou depois. Valdir Fachin. Insisti na tentativa de que se obtivesse a partir dessa lembrança algo tipo de informação do que se tratava o filme, que tipo de roteiro fora feito, o que foi filmado:

Pois é isso que eu estou tentando lembrar. Eu só me lembro que nós pegamos umas cenas no potreiro do lado de baixo do Schwambach. Havia um potreiro grande no meio do... Eu me lembro de uma cena lá naquele lugar, e não era pouca gente participando, era umas 7 ou 8 pessoas. Quando mexia com a saída, era bastante gente. Várias pessoas, eu me lembro.

Interessante entender que essa etapa final do projeto exigiu um tipo de conexão muito diferente o que no início as coisas iam se conectando de uma forma mais intuitiva, muitas vezes trazendo aspectos das minhas memórias e leituras, nessa etapa estava montando partes das vidas das pessoas me lembrou muito a montagem que se faz nos filmes de documentário. Onde se busca um fio da meada e se estrutura as coisas narrativamente em contextos para que se tenha a linha condutiva das histórias, se apresente os personagens para depois desenvolver os assuntos relacionados ao super-8 ou então ao hábito de se ver ou fazer filmes. Até o momento da entrega desse trabalho, não consegui saber que filme foi esse, quem eram as pessoas envolvidas e se o filme ainda existe. Mas com certeza temos aqui um indicativo importante no que diz respeito a estrutura que a pesquisa se propõe a percorrer.

#### 4.6 CINEMA, TECNOLOGIA PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS

Durante a organização deste trabalho busquei lógicas aparentemente estranhas em conexões que em muitos momentos podem soar desconexas. Mas quando contamos uma história com a ideia de reconstruir algo, temos esses pedaços que muitas vezes não se conectam e aparentemente não fazem sentido. Rastros difíceis de identificar, porque se perdem no tempo e com o tempo se tornam cada vez mais difusos.

Tinha feito uma outra conclusão para este projeto, mas resolvi reescrever, entendendo esses percursos que se modificam o tempo inteiro, que estava sempre me referindo as mesmas coisas, mas de forma diferentes. Como Deleuze afirma em *Diferença e Repetição*. É como se as coisas não acontecessem uma depois da outra, o mundo não é tão pragmático assim. Elas acontecem em simultâneo, uma espécie de espiral, onde as coisas repetem e se repetem, mas não são as mesmas coisas apesar das semelhanças:

O presente, o passado e o futuro se revelam como Repetição através das três sínteses, mas de modos muito diferentes. O presente é o repetidor, o passado é a própria repetição, mas o futuro é o repetido. Ora, o segredo da repetição, em seu conjunto, está no repetido, como duas vezes significado. A repetição régia é a do futuro, que subordina as duas outras e as destitui de sua autonomia.

Porque não acontecem nos mesmos lugares e muitas vezes nem mesmo com as mesmas pessoas, mas se repetem em padrões e essências mitológicas a exemplo do monomito como afirma Joseph Campbell. Nesse sentido o mundo todo é muito “familiar” porque vivemos situações muito parecidas e muito do que se vive ou se viveu aqui, se reproduz e se reconhece em narrativas em outros centros de histórias que podem passar despercebidas ou não dado a atenção do interlocutor. No texto, como um todo, capítulo a capítulo vou inconscientemente

pontuando essas questões e citando exemplos que vão de situações que vivemos aqui em relatos particulares, mas também identifico cito e crio conexões com essas mesmas situações quando me refiro, por exemplo ao George Martin passando por Virginia Wolf e vou até os filmes de Jonas Mekas que se tornam interessantes e universais mesmo que nem sempre apareçam personalidades que validam o interesse pelos seus filmes como e o caso do John Lennon ou do Andy Warhol. Num âmbito geral, seus filmes se validam porque tem um conceito narrativo e foram feitos numa estética (no caso o Super-8) evocando a beleza poética de um cotidiano em resgates de memórias que também são nossas, mesmo não sendo gravado nas proximidades de onde vivemos ou em lugares que nunca visitei.

Inconscientemente olho para traz e busco uma “Morte em Veneza” em referência a obra (tanto livro escrito por Thomas Mann, quanto o filme dirigido por Luchino Visconti) que demonstra e provocam de forma prática como as conexões estéticas e sensoriais acontecem a partir das artes, e como as coisas se tornam profundas e significativas quando nos aproximamos delas por identificação.

Não tenho desprezo pela academia, e lógico busco nos teóricos estabelecer relações e justificativas que embasem o que escrevo, as vezes de forma clara, ou muitas vezes tento escrever, mas acabam soando de forma confusa. Mas eu venho das artes muito antes de entender como a academia funciona, e meus raciocínios empíricos, hora se confundem e se misturam com esse lado mais teórico e pragmático.

Pensando a respeito, esse pode ser que seja o segredo dessa linha de raciocínio que desenvolvo de que uma coisa acontece em função da outra e se tem uma sala de cinema, se desenvolve um olhar sobre a imagem em movimento e isso venha do cinema, pelas questões de que o cinema foi o primeiro contato com esse tipo de perspectiva artística. Mesmo que os mais antigos ousem afirmar que o cinema não influenciou as pessoas e que era um modelo de negócio lucrativo e que a maioria dos entrevistados não vejam essas conexões entre o ver cinema e fazer cinema. Volto a dizer que eu me considero um exemplo de pessoa que se impactou por isso e se colocou de forma diferente, muitas vezes contrária em relação a cidade de Chapecó, não aceitando somente o que se dá como alternativa, mas sempre olhando e entendendo seus desdobramentos, assim como acontece em outros centros. Já fiz teatro, tenho projetos músicas até os dias atuais, trabalhei num programa de televisão, tive programas de rádio, mas atualmente além de trabalhar com design e propaganda ou dando aulas, atuo artisticamente utilizando a música o cinema e a escrita como forma de me definir e definir quem eu sou e muito mais do que isso refletindo quem são as pessoas que vivem ao meu redor e que decerta forma me

inspiram. Isso vem da família como inspiração, mas principalmente, vem desses meios culturais aos quais me proporciono.

Eis a grande confusão de ideias e pensamentos. Por isso mesmo busco em outros espaços um exemplo que ao um ver ajuda a entender e exemplifica esse percurso que tentei percorrer nessa tese, e que vem de um lugar distante chamado Seattle, de um jovem Chamado Kurt Cobain e sua banda Nirvana. Hoje todo mundo sabe o que é Seattle porque lá em 1991 uma música, um disco de uma banda de rock tomou conta das paradas de sucesso mundiais vendendo milhões de cópias e conseguiu o feito de conversar de forma absurda com toda uma geração e seus anseios. Seattle antes disso, já existia, mas o Nirvana a colocou no mapa e na mente de todos os jovens adolescentes na década de 1990. Mas é certo que de um recorte, de um centro que se formou em um ponto aleatório, se projetou ao mundo num estilo comportamental, musical artístico que mudou a música, a moda e todo um comportamento de uma geração de jovens. Kurt não resistiu a tudo isso que se transformou a sua vida e padeceu por tudo aquilo que ele almejava cometendo o suicídio em 1994. Desde então, sua vida é virada e revirada com o interesse de contar essas histórias em vários pontos de vista, em forma de livros, documentários etc. Kurt Cobain líder do nirvana deixou um legado em histórias, resquícios desses círculos em eterna repetição, mas diferente, sempre diferente, como afirma Deleuze.

O máximo que Kurt Cobain chegou perto de Chapecó geograficamente falando, foi na vez que esteve em São Paulo e ficou uma semana no Brasil por conta de dois shows num grande evento. Mas os seus discos chegaram muito antes. Suas histórias eram repetidas pelos jovens da década de 90 que se identificava com aquilo tudo que cuspiam em suas caras um jeito novo de pensar o mundo. Sua música era executada por bandas covers na década de 1990, as rádios tocavam seus maiores sucessos, os discos eram reproduzidos em fitas cassete e compartilhados a todos que queria conhecer aquele fenômeno. Independentemente de ser um fenômeno ou não, as pessoas daqui criaram algum tipo de conexão como aquilo tudo que se emanava através da música. Ou seja, o jovem chapecoense da década de 1990, assim como aconteceu no restante do mundo, se identificou com algo que estava acontecendo ali. Com aquele pequeno radar que emanava ondas de Seattle e determinava novos padrões.

Mas o que Kurt Cobain tem a ver com Chapecó? Com a história dos cinemas locais, ou com as primeiras produções em super-8 da região? Ao meu ver de maneira muito similar é a mesma história que se repete, mas é diferente. Aqui me permito usar em analogia com o intuito de ajudar a entender esses caminhos que a minha pesquisa percorreu determinando uma linha clara de um raciocínio que pode ser aplicado em qualquer outro lugar ou situação. Como ele se tonou essa pessoa de interesse mundial e tudo o que ele fez virou interesse as pessoas

vasculharam a sua vida e descobriram muitos resquícios desse passado, registrado em diários, fotografias, filmes em Super-8 feitos pela família e por ele.

A família Cobain foi uma dessas famílias que se encaixa na lógica que desenvolvo ao longo do trabalho. Era uma família de classe média que tinha hábitos culturais, e ainda na década de 1960, filmam seus filhos quando criança, e posteriormente os filhos já na adolescência, descobrem as câmeras Super-8 e passam a fazer seus filmes com perspectiva narrativa. Kurt Cobain é o exemplo desse ciclo que eu tento explicar no trabalho como um todo. E aquilo que a família Cobain faz de forma aleatória, e que depois Kurt na adolescência busca como referência para fazer seus filmes reflete o que vemos tempos depois quando sua filha (que era recém-nascida quando ele morreu) entende o pai ao acessar essas memórias e compartilha com as pessoas. Criando um ciclo de cultura artística, resgate cultural e memória muito forte.

Essa história deve ter se repetido em muitos lugares, mas no caso da família Cobain, Kurt Donald Cobain se tornou mundialmente famoso na década de 1990 como líder do Nirvana e por isso mesmo essas histórias vêm à tona. Em vários livros sobre o Nirvana aparecem citações a esses filmes e comportamentos. Charles R. Cross no livro “Heavier than Heaven”, (Mais pesado que o céu), “Uma biografia de Kurt Cobain” publicado no Brasil em 2002, descreve esse contato, da família Cobain com o Super-8 ainda quando Kurt era pequeno no ano de 1968: “Wendy (mãe de Kurt Cobain) estava tão apaixonada pelas travessuras de seu filho que alugou uma câmera super-8 e filmou-o –uma despesa com que a família mal podia arcar. Um desses filmes mostra um garotinho feliz e sorridente cortando o bolo de aniversário de dois anos e parecendo ser o centro do universo de seus pais.” (Cross, 2002, p. 24).

Chama atenção a data em que isso acontece; Kurt Cobain nasceu em 1967, dois anos depois do lançamento do formato Super-8. A família Cobain não era uma família com poder aquisitivo para comprar o equipamento, mas conseguiu alugar e entendeu que era importante esses primeiros registros dos filhos. Registros esses que acabaram fazendo parte e dando corpo ao documentário Cobain: Montage of Heck em que o diretor americano Brett Morgen conta a história de Kurt Cobain ilustrando diversas passagens de sua infância com esses filmes. No livro Kurt Cobain About a Boy de Carlos García Miranda, aparecem outras duas outras personagens a esposa Courtney e a filha Frances (produtora executiva de Cobain: Montage of Heck) que nos ajudam a entender esse momento:

Courtney sempre vetou conteúdos relacionados ao marido, proibindo publicações, fotos, filmes e documentários. Frances, em vez disso, optou por compartilhar o mais íntimo de seu pai quando decidiu ser produtora executiva de Kurt Cobain: Montage of Heck (2015), documentário da HBO que contou com material inédito de filmes caseiros. Por meio de todas aquelas lembranças filmadas em grande parte pelo próprio

Kurt, Frances conheceu a história de amor de seus pais, sua carreira musical e inclusive a destruição da vida de seu pai causada pelas drogas. Ela superou parte de seus medos compartilhando-os com o mundo (García, 2020, p. 148).

No livro de Charles R. Cross há outras passagens sobre filmes em Super-8 feitos por Kurt Cobain, evidenciando essa premissa de que Kurt foi um desses jovens que descobriu a filmadora Super-8 na casa dos pais e passou a produzir seus filmes pensando de forma artística e narrativa: “Em 1981, aos 14 anos de idade, Kurt começou a fazer seus próprios filmes curtos, usando a câmera Super-8 de seus pais. Uma de suas primeiras produções foi uma elaborada imitação de Guerra dos mundos de Orson Welles, que mostrava alienígenas –interpretados por figuras que Kurt modelou com argila –aterrissando no quintal dos Cobain (Cross, 2002, p. 57).

Curiosamente, dez anos antes de conquistar o sucesso como líder do Nirvana, Kurt Cobain começa a realizar pequenos curtas metragens e esse interesse continuou nos anos seguintes. Numa outra passagem Cross (2002) comenta que:

Outro filme que fez em 1982 mostra um lado bem mais obscuro de sua psique: ele o intitulou Kurt comete suicídio sangrento e, no filme, Kurt, representando diante de uma câmera conduzida por James, finge talhar os pulsos com a borda de uma lata de refrigerante cortada pela metade. O filme tem efeitos especiais, sangue falso, e Kurt interpreta dramaticamente a cena final de sua própria morte de um modo que ele deve ter visto em filmes mudos (Cross, 2002, p. 57).

Aqui o interesse do autor é enfatizar o lado sombrio, num filme adolescente muito em função de que Kurt suicidou-se em 1994 e quando acontece esse tipo de situação, as pessoas buscam explicações que justifiquem esse ato. Mas o que me chama a atenção está no final da frase onde diz, “um modo que ele deve ter visto em filmes mudos” porque ao meu entender reforça a ideia de que o interesse de se fazer filmes, vem da cultura de ver filmes. E o próprio livro enfatiza muito esse lado artístico de Kurt desde a infância, voltados aos desenhos que fazia as questões musicais desenvolvidas desde a infância, com relatos de composições sendo feitas ainda muito criança e também pelo interesse dele pelo cinema. Acabou se destacando na música, mas pela essência artística, poderia ter se destacado em outros segmentos como o cinema, por exemplo.

Sobre a questão desses filmes refletir o que aconteceu com ele no futuro, acho que são apenas hipóteses ou especulações. Kurt Cobain em seus diários, publicados em fac-símile nos EUA em 2002 e no Brasil, com a tradução, mas mantendo a imagem fac-similar ao lado onde dá para comparar o texto, em certo momento sem data, Kurt fala desses filmes: “Apaguei as luzes e fiquei assistindo às chamas, junto com uns filmes caseiros em Super-8 que eu tinha feito sob a influência dessa vida que eu decidi mudar.”

Um típico filme de super-8 foi desenterrado nos últimos anos: um curta de dez minutos, filmado por Kurt, Krist e Dale Crover nas ruas de Aberdeen, em 1984, conhecido como Filmes de terror. A câmera alterna entre uma tartaruga, uma mão ensanguentada, Kurt vestido com uma máscara do Mr. T, uma estátua feminina assustadora, stop-motion feito por Kurt, ele cortando a própria garganta com uma faca de mentira, uma foto de alguém se masturbando para as pessoas que passam, vários cães... tudo com trilha sonora dos Melvins (p. 77). O trecho a seguir enfatiza a ideia de um hábito de ver filmes e querer fazer filmes: “Ele assistiu a Contatos Imediatos Do Terceiro Grau e recontou os diálogos inteiros para seu meio-irmão James; filmou com uma câmera super-8 aos 11 anos; e falava que queria se tornar uma grande estrela do rock e partir apoteoticamente como Jimi Hendrix.” Outro destaque está na fala de querer se tornar uma estrela do rock a exemplo de Jimi Hendrix, ou seja, o universo que ele orbitava culturalmente provocava esse tipo de sentimento.

Quando vejo essas possibilidades, entendo o escopo regional, relacionados a esse núcleo de entrevistados, percebo que muito dos envolvidos com o cinema, com o hábito de ver filmes ou então tiveram contato diretamente com o Super-8, não despertaram interesse em fazer cinema. Ou seja, compraram os equipamentos somente como uma possibilidade tecnológica vigente. Destaco aqui a história da Marisa Alma, que ao meu ver precisa acessar suas memórias, (através desses filmes) como forma de resolver esse passado e de lidar com isso de uma forma mais diferente. Mais uma vez somos cerceados de grandes histórias. As histórias intensas que os percalços da vida nos proporcionam. Não sabemos ao certo porque e muito atribuem essas coisas ao que acreditam como forma de permanecerem, de seguir adiante. Mas essas histórias se repetem, mas são diferentes porque acontecem em lugares que possibilitam outros desdobramentos. E também podem ser vistas como oportunidades, já que não temos o poder sobre elas quando acontecem, de modificar ou de refazer takes ou cenas. Quando elas acontecem na vida é para valer e tudo isso são formas de se perceber o que vive. E nesse sentido esses documentos em filmes, de um passado que não se abre a muito tempo, pode ser uma conexão perdida de tudo o que se pretende curar.

No caso do Valdir Fachin e do Alexandre Fachin, essa conexão aconteceu de forma direta. Primeiro porque o pai tentou exercer esse olhar narrativo e ficcional ao se aventurar na realização de um filme. Mas no caso do Alexandre essa sequência é até óbvia de perceber. Já que ele seguiu os passos do pai e se tornou um fotógrafo e posteriormente diretor de filmes publicitários na região e também de curtas metragens. Ou seja, essas convivências em espaços que proporcionaram esse contato com as tecnologias trouxeram ele para esse interesse.

No capítulo final, desenvolvo alguns ensejos conclusivos de forma mais livre e pessoal contando um pouco da minha história, do meu envolvimento com o projeto e como algumas situações conduziram meu processo de pesquisa. Me utilizo dos aspectos da caminhada pelo fato de que muito da minha pesquisa, da maneira como fui encontrando as pessoas e como fui desenvolvendo as linhas de raciocínio vieram desse movimento, do ato de caminhar. Mesmo com o olhar mais “conclusivo” me utilizo da ideia de “caminhar”, deixando claro que não se trata de algo novo e muito menos de uma percepção inédita. Porque o assunto é identificado e relacionado de várias formas durante muito tempo por vários autores e escritores. Como me refiro ao ato de caminhar e essa caminhada acontece em Chapecó, achei por bem destacar algo sobre os mapas e as localidades. Por último dividido em três partes, momentos onde reforço o meu olhar conclusivo como se fosse a identificação de um passado presente e futuro. Um ato narrativo onde num primeiro momento meu pai caminha (passado), depois eu desenvolvo esse olhar (presente) e por último deixo em aberto a possibilidade de outros utilizarem essa pesquisa como base para outras caminhadas (futuro), outros olhares e outras divagações.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: FRAGMENTOS PERCORRIDOS ENTRE EXPERIÊNCIA PESSOAL E AS LEMBRANÇAS DA VIVÊNCIA DO SUPER-8 EM CHAPECÓ

O acaso é o grande senhor de todas as coisas. A necessidade só vem depois. Não tem a mesma pureza.

(Buñuel, 2009)

Tudo tem a ver com leitura e com o caminhar. Locomover-se, transitar entre as linhas que separam o meio fio da rua, da calçada das faixas de segurança desbotadas pelo tempo, as placas e sinais que evidenciam onde você deve avançar e onde você deve parar, ter atenção, ler, esperar, assimilar os sinais eletrônicos, para daí, sim, voltar a andar.

Ler é caminhar. Caminhar é estar atento, é observar, prestar atenção em tudo e ao mesmo tempo se desligar de tudo. O jeito como olhamos, como percebemos esse dia a dia ou damos atenção a determinadas coisas em detrimento de outras. Wallace (p. 23 - 2009) aponta que:

as coisas não são nada até que sua visão as extraia do vazio: sua estimulação é a própria existência do mundo. E talvez por isso uma criança pequena tema tanto o escuro: não tanto pela possível presença de coisas cheias de dentes escondidas no escuro, mas precisamente pela ausência de tudo que sua cegueira apagou.

O ato de caminhar pode durar uma vida, ou mais. Numa caminhada partimos em busca de nós mesmos e nos reconhecemos em coisas que nos pertencem, mas principalmente nos reconhecemos no outro. Esse outro que se apresenta de forma singular e nos mostra caminhos, às vezes percorridos, mas que por um motivo ou outro não nos chamava atenção. Se estivermos atentos a nós mesmos estaremos atentos ao mundo que nos rodeia. Caminhar é um ato infinito e inacabado. A rua não tem um fim e a caminhada pode durar para sempre. Talvez, nem a morte nos impeça de continuar, talvez essa transitoriedade de uma coisa para outra nos faça buscar um outro horizonte de possibilidades.

Quando se pensa em caminhar um dos nomes que vem à mente é o de Henry David Thoreau. O jornalista Roberto Muggiati, no texto de apresentação intitulado “A Arte de Andar”, do livro Caminhando de Thoreau, faz um apanhado de como o ato de caminhar é visto ao longo da história. Ele resgata desde os aspectos zen da caminhada bem como o pé (ou passo) como medida de distância, passando pelas ideias mitológicas, citando exemplos onde a caminhada se apresenta como fonte de percepção e conhecimento. E vai citando diversos autores como Dante,

Petrarca, citando Decamerão de Boccaccio, e assim ele perambula pelos caminhos da literatura ou das artes.

Lauren Elkin, no livro *Flâneuse* (2022, p. 90) traz uma outra percepção do ato de caminhar citando o flâneur como uma figura extremamente masculina:

Figura de privilégio e ócio masculino, com tempo e dinheiro e nenhuma responsabilidade imediata que demande sua atenção, o flâneur entende a cidade como poucos, pois memorizou-a com os pés. Cada esquina, cada viela, cada escada é capaz de mergulhá-lo numa rêverie, um devaneio. O que aconteceu aqui? Quem passou por aqui? O que significa esse lugar? O flâneur, sintonizado com os acordes que vibram por toda a sua cidade, conhece sem saber.

Ao caminhar eu me faço em possibilidades que antes não me eram permitidas. Caminhar é ler em voz alta, como sugere Eduardo Bueno na introdução do livro *On the road*. Kerouac escrevia para ser lido em voz alta (1984, p.10). Caminhar é ouvir o mundo com os pés como possivelmente diria John Cage.

Caminhar é ver filmes, como afirma Mekas, especialmente em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Patrícia Mourão, curadora da mostra Jonas Mekas, apresenta caminhos sobre essa forma de olhar, entender e ler o mundo:

De certo modo, se é na ilha de montagem que Mekas reencontra seu passado, é na prática cotidiana de filmar que o inventa. Suas imagens são como sinais de radar que ele lança ao futuro. Se há melancolia aí, há também assombro e beleza. Não quero aqui dizer a beleza de uma composição bem-feita, um bom enquadramento, ou uma gama de contrastes. Falo da beleza assombrosa experimentada diante da aparição única de uma coisa distante.” Patrícia Mourão curadora da mostra Jonas Mekas.

Para o Flâneur o caminhar é múltiplo e as percepções que se abrem a partir desse ato, são infinitas: “O que está sendo negociado é a relação entre ficção e verdade, em que a verdade é entendida por Kerouac significando “o modo como a consciência realmente vai ao fundo de todos os acontecimentos.” (Cunel, 2007).

Caminhar nos remete, também, aos mapas. Se o mapa já foi visto e entendido como delimitação de um espaço de poder, hoje em dia, qualquer aplicativo de corrida ou caminhada permite traçar caminhos e entender percursos graças às evoluções dos sistemas de tecnologias.

Chapecó, nesse sentido, é uma cidade curiosa: ela é desenhada, perfeitamente pensada para ter em suas estruturas esses formatos quadrangulares. Lógica e metaforicamente falando, esses quadrados podem definir muitas outras coisas. Vista de cima, Chapecó é uma cidade milimetricamente pensada para se estruturar do jeito que é. É vista hoje como uma das cidades mais bem traçadas e planejadas do Brasil.

O centro geográfico de Chapecó está situado no cruzamento da avenida Getúlio Vargas com a rua Mal Floriano Peixoto. Ali foi construído um marco que determina o centro com um singelo monumento com a rosa dos ventos e que passa despercebido. Hoje, uma rótula nas linhas de intersecção do X, como as pessoas gostam de identificar. O X é porque ao olharmos de cima, esse ponto central da cidade é o único que tem esses cortes perpendiculares, formando o sinal nas ruas Jorge Lacerda, Duque de Caxias, Pio XII e Travessa Brasil. Ao prestar atenção nessa organização, perceberemos que uma das ruas, a Rua Pio XII, se estende porque determina um caminho de acesso mais fácil ao local onde o Coronel Bertaso morava na época em que a cidade foi construída.

A cidade vista de cima tem um relevo interessante e uma estruturação de ondulações equivalentes para quem se direciona dos quatro cantos da cidade. Se se vem do prolongamento em direção ao centro, percebe-se uma ondulação e um padrão. A rua sobe, desce ao final, sobe nesse ponto central onde se localiza a rosa dos ventos. Dos quatro cantos da cidade.

### *Alguém Caminhou*

Era um hábito; Caetano fazia uma leve caminhada ao final do dia, depois que chegava do trabalho, pegava os 3 filhos e saía para buscar o jornal na banca que ficava ao lado do Cine Ideal. Ele ia na banca buscar o jornal do dia, que, devido à demora da entrega, chegava sempre no final da tarde. As notícias que se liam eram sempre as que chegavam já com um tempo de atraso. Comprava alguns gibis para os filhos e, na volta, parava no bar Iguaçu, ao lado do Barylan, espaço hoje habitado por uma grande franquía de hambúrgueres.

Em 18 de março de 1982 às 19h., Caetano saiu para sua tradicional caminhada. Naquela noite, os filhos jogavam escova com a avó e ele acabou não chamando para essa última caminhada. Saiu da rua Comandante Carlos Pinho em direção à avenida Getúlio Vargas, dobrou à esquerda na esquina da Avenida Getúlio Vargas (onde ficava o Barylan) e foi em direção à banca. Foi o tempo de uma pequena e leve caminhada, chegou na banca, pegou o jornal, possivelmente trocou algumas ideias com o jornaleiro e saiu de volta para casa. Parou em frente ao cinema; não estava se sentindo bem. Escorou-se numa pequena mureta e foi abordado por um transeunte. O senhor está bem? Perguntou o transeunte. Ele fez alguns gestos com a cabeça e desabou. Possivelmente já sem vida. Não teve outra chance. Na certidão de óbito, o diagnóstico de um infarto fulminante.

Caetano não era assíduo frequentador de cinema; gostava mais de ler. Lia de tudo, desde jornais, livros ou revistas Seleções. Em casa, sua pequena biblioteca dava conta das leituras que

fazia. Morreu com o jornal do dia embaixo do braço e em frente ao cinema. Hoje, Caetano Roberto Panarotto é nome de uma Biblioteca no Colégio Antônio Morandini e nome de rua. Ironias do destino, morreu caminhando e se tornou nome de rua.

Para mim, era apenas o meu pai. Tinha 9 anos e poucas lembranças além de coisas bem pontuais. Um pai carinhoso, que brincava comigo, me ensinava a fazer os temas do colégio, me levava na banca para comprar gibi e no bar para comprar balas. Me ensinou a jogar xadrez, se escondia quando o filho estava doente. Deixou de fumar uns meses antes de morrer, numa promessa que fez ao filho, que estava em seu segundo nome “Roberto”; que abria as correspondências que chegavam em nome do pai, porque sempre dizia que o seu nome também estava na correspondência. Portanto ele poderia ler (mesmo sem saber ler), porque identificava seu nome nas cartas e dizia com a certeza de que aquelas cartas eram pra ele, também.

### *Alguém caminha*

Atualmente moro na rua Barão do Rio Branco e quando saio para caminhar, determino os meus percursos de acordo com minhas necessidades estéticas. Em termos auditivos, me apropriado dos fones de ouvidos para criar a atmosfera da minha caminhada, de acordo com a trilha sonora. Nunca me desligo por completo porque acredito que os foleys (sons ambientes), são muito importantes nessa ambientação estética. Caminhar é fazer cinema. Atualmente entendendo que posso percorrer roteiros que ainda me colocam frente a sensações de um tempo e de cenários que estão desaparecendo. Mas caminhando me reencontro com os meus pensamentos. Me reencontro comigo mesmo e me reencontro com a cidade. Tanto no presente como no passado. É inevitável essa relação e essa projeção no tempo e espaço.

Caminhar me proporciona o contato com as imagens e frequentemente me pego pensando: “mas o que existia aqui nesse espaço que hoje é um terreno baldio?” Em 2020 foram anunciados mais de 183 novos empreendimentos em Chapecó. Entre edifícios comerciais e residências, até mesmo bairros e condomínios residenciais, bem como complexos de lazer. A cidade está em franco crescimento. Um crescimento acelerado se compararmos com qualquer outra cidade de mesmo porte. E esse olhar que se tem sobre os mais variados cenários de uma arquitetura antiga, está desaparecendo. Os prédios menores estão muito velhos e as casas com estilo colonial existem em pouquíssimo número, com frequência temos a oportunidade de ver as casas sendo removidas e transportadas em cima de caminhões. As casas se deslocam em Chapecó criando um cenário estranho e trazendo essa atmosfera fantástica no melhor estilo

Gabriel Garcia Marques. A cidade cresce e se desenvolve. E o desenvolvimento tem total relação com o desaparecimento.

Vou até a esquina da rua Porto Alegre onde hoje fica o hospital da Unimed, mas que já foi hospital Santo Antônio, hospital em que eu nasci no dia 12 de setembro de 1972. Penso num contra plano e o descrevo a seguir. O mesmo hospital que meu pai chegou já sem vida, no dia 18 de março de 1982 depois de uma parada cardíaca. Teve um infarto fulminante, numa noite em que saiu para dar uma caminhada. Caminhando, faço esse percurso e paro em frente ao local que antes ficava o cinema. Sempre que passo ali, paro em frente e fico observando sua arquitetura, os resquícios de um prédio construído com outro propósito e significado. Caminho e tento entender essa conexão do cinema o Cine Ideal com o hotel ideal, ambos de propriedade da família Tomazelli na época.

Estou parado hoje em frente à entrada do hotel que antes era pela avenida Getúlio Vargas e que agora é na lateral. Sou abordado por um jovem rapaz que me pergunta. Você está procurando o hotel. Respondo que sim, que estou tentando identificar onde é a nova entrada. Ele se apresenta como novo gerente do hotel. Comento com ele que estudo cinema, sou professor e que o meu interesse era pela relação do hotel com o cinema e ele me conta que o hotel pertencia a família Tomazelli e eles eram donos do cinema e sempre que as pessoas se hospedavam ali, ganhavam ingresso para assistir filmes. Uma gentileza, mas também uma estratégia de marketing indireta. O nome Tomazelli que antes aparecia esculpido em caixa alta na esquina do hotel, hoje desapareceu, foi apagado possivelmente pelos novos proprietários. Os contornos arquitetônicos do local ainda são visíveis, mesmo que bastante alterados. Era uma característica da arquitetura da época, onde os nomes dos proprietários eram escritos em suas fachadas. Essa característica se perdeu, hoje o posicionamento se dá pelas marcas dos respectivos estabelecimentos.

Quando saio para caminhar, me deparo com esse passado. Se me utilizasse de flashbacks poderia relacionar as coisas de hoje com o tempo de ontem e conectar tudo isso com as memórias de um tempo que se perdeu, mas que insiste em permanecer na lembrança. Descendo a Mal. Bormann passo em frente ao Mercocentro. Aqui nesse espaço é que se inaugurou as salas de número cinco e seis. Foi desativado quando foi construído o Shopping Pátio onde a estrutura melhorou e pela primeira vez Chapecó tinha quatro salas de cinema ao mesmo tempo.

Chego até a esquina da Getúlio Vargas com a Barão do Rio Branco. Ali temos o terceiro cinema, no mesmo lugar onde o primeiro cinema foi construído. Paro em frente e ouço os ecos desse passado não tão distante aparecerem em memórias. O cinema em Chapecó já foi um ponto de encontro dos jovens. Esses pontos de encontro eles sempre existiram e sempre

variaram. Esses encontros já aconteceram em posto de gasolina, já foi na borracharia, já foi no alto da avenida, já foi no calçadão. Os jovens de hoje em dia se referem a isso com a expressão “frentiar”, que significa ocupar os espaços em frente a algum ponto comum de interesse. Na década de 80 o ponto de encontro dos jovens no domingo à noite era em frente ao cinema. Não à toa, esse local foi imortalizado no clipe da banda Nexus, que no ano de 1986 registra a protagonista do clipe saindo do cinema, onde podemos identificar a entrada do cinema.

Cada prédio que olho, cada casa que não existe mais me evoca na memória um tempo que não existe mais e que tende a desaparecer gradativamente. As velhas construções em formato colonial vão abrindo espaços para os novos e modernos edifícios. Desaparecer para mim é me perder em caminhadas pelas ruas. Um bom tênis, um fone de ouvido que me desconecta do real e me proporciona a fluidez da imaginação. Como imaginar? Como pensar essas transformações que a vida proporciona, que o passar dos tempos desarticula, que a visão se torna mais estreita? Caminhar pode ser uma boa resposta para observar a vida, acompanhar seu ritmo e definir o pensamento. Caminhando é que observamos a cidade e caminhando me deparo com a história acontecendo. Tenho esse costume, um costume de cidade do interior de antigamente, o costume de parar para conversar com as pessoas. Por incrível que pareça, sempre que saio para caminhar e observar as modificações que a cidade vem passando me deparo com esses moradores antigos, que eu sei quem são e não me privo de abordá-los para bater papo. E nessas conversas ocasionais, vou descobrindo as histórias e verificando possibilidades para minha pesquisa.

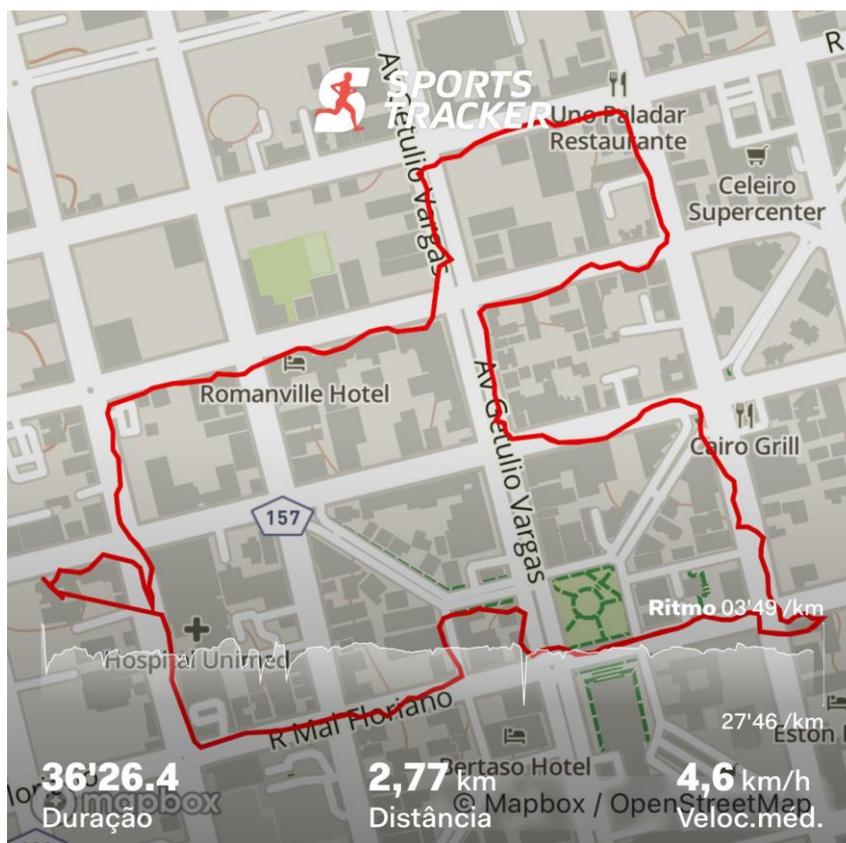
Em 17 de outubro de 2021, sai para uma dessas habituais caminhadas, ao passar em frente a uma casa de madeira na rua Porto Alegre, avistei no interior da residência um dos meus possíveis entrevistados. O seu Gasperin, Alfaiate, músico e projetorista de filmes. Ele começou projetando filmes no Cine Astral na década de 80 e depois chegou a projetar filmes no Cine Itajoara. Resolvi bater na porta, me apresentei ele me olhou desconfiado, mas aos poucos foi se abrindo para conversar me convidou pra entrar e quando percebi, estava há uns 30 minutos conversando com ele. E ele me contando algumas histórias sobre o cinema em Chapecó. Me mostrou algumas poucas imagens. Era uma época que as câmeras fotográficas não eram acessíveis e quando se fazia fotografias era um ou duas poses no máximo. Cito isso apenas como uma passagem que me ajuda a validar o caminho que escolhi para que essa narrativa aconteça.

Na sequência me dirijo até o Shopping Itajoara. Um centro comercial né? Sim, fica na rua Nereu Ramos esquina com a rua Mal Floriano Peixoto (a rua da Igreja). Era pra ser um centro comercial, me lembro das pessoas falando, “má parece um shopping!”. E a construtora

acabou aderindo aos comentários populares e assumiu com a ideia de ser um shopping. Era algo arrojado para a cidade. No shopping ficava o quarto cinema da cidade. Uma estrutura menor, com capacidade reduzida, mas com algumas vantagens. Tinha poltronas estofadas em comparação às poltronas de madeira do cinema anterior. Mas o grande atrativo era que os filmes vinham de uma grande rede. A primeira a vir para Chapecó (e que está na cidade até hoje) e que trazia os filmes sem o atraso (delay) dos filmes que vinham no outro cinema. A Bomboniere era um pequeno balcão com alguns doces e balas e a pipoca que era vendida era aquelas de saco do microondas. E eram estouradas a partir do pedido de cada cliente, ou seja, era demorado e em tempos de lançamento acabava formando filas e atrasos no início das sessões. Lógico que com uma rapidez maior na vinda dos filmes a sala anterior não resistiu e acabou fechando.

Fiz um percurso de orientação das salas de cinema em Chapecó:

Figura 58 - Croqui de Chapecó, com o percurso das salas de cinema.



Fonte: própria (2024).

*Alguém caminhará*

Entendo que isso tudo é passageiro. Entendo que o tempo determina os olhares das mudanças e das modificações. Entendo que a minha presença física vai passar e que assim como aconteceu com os que aqui antes estiveram, um dia esse não será mais o meu lugar de fala. Por isso mesmo me dei essa liberdade de neste último capítulo proferir algumas palavras em tom de relatos, numa liberdade literária. Entendendo que eu em muitos momentos, mesmo contra a minha vontade, me fiz personagem nessa pesquisa. Entendendo também que, nascido e criado em Chapecó e sempre tendo exercido esse olhar artístico, seja no teatro quando adolescente no colégio Bom Pastor, seja na música (com os mais diversos projetos musicais, Banda Repolho, Mr. Toon e Irmãos Panarotto) seja na televisão ou rádio nos inúmeros programas que apresentei (Voo do Morcego, Agito com Balalau ou 4Queijos), seja no cinema nos filmes que realizo ou então na literatura em publicações de textos, crônicas poesias ou contos, e tudo isso é parte cultural de um determinado local que sempre me serviu de inspiração. Sim, Chapecó esteve sempre presente porque eu estive presente e porque essa relação de amor e ódio acontece o tempo todo pela convivência. Relutei para que eu não virasse personagem, mas não foi possível e aos poucos durante a pesquisa fui entendendo que essa relação poderia ser benéfica para a pesquisa.

Se agora me faço ainda mais em primeira pessoa é com a ideia de ampliar meus horizontes e percorrer o caminho da história. Entendo que outras pessoas virão, talvez já estejam aí. E que outros olhares se desdobraram a partir de outras percepções. E que talvez este pequeno ensejo lhes sirva de inspiração como assim em inspirei entre outros tantos.

Concluo sempre entendendo que a continuidade de algo não depende da gente. A continuidade pode acontecer queiramos ou não, seja através do nosso olhar ou dos nossos rastros ou restos. Sobras de uma história que vai se tornando rarefeita com o passar dos anos e cada vez mais nublada do ponto de vista da memória. Não tenho medo de desaparecer, esse é o movimento natural das coisas.

Dito tudo isso parece claro entender que essas conexões que se criam e se estabelecem estão de uma forma ou outra entrelaçadas e que quando conseguimos romper essas fronteiras, sejam elas territoriais, tecnológicas ou mentais, tudo se desdobra de forma muito mais interessante.

O intuito dessa pesquisa foi caminhar, percorrer os mais diversos tipos de possibilidades para que ao final eu tivesse um grande mosaico de informações, fotos, registros e ideias de um tempo que se torna, com o passar dos anos, cada vez mais difícil de acessar. No início da

pesquisa, pensei em acessar os filmes em seus conteúdos, o que se tornou inviável pelo acesso restrito que se tem a uma tecnologia que virou nicho e cada vez mais rara de conseguir, conseqüentemente mais cara. Mas acredito que esse esforço de acesso ao conteúdo seja importante para um próximo passo de uma caminhada que não precisa terminar aqui, com essa dissertação. Super-8 é caminhar, por se tratar de uma câmera portátil que se segura na mão como se fosse uma pistola, ao qual podemos mirar e apertar o gatilho e capturar os mais diversos frames. Se a câmera possibilita recolher esse olhar portátil de qualquer coisa, nos possibilita estéticas que nos transportam em memórias afetivas de espaços que aos poucos estão desaparecendo, assim como a cidade vai se modificando, o tempo avançando, as pessoas envelhecendo e as memórias se tornando comprometidas. Com acesso a esse conteúdo cada vez mais restrito o pouco que nos resta é escrever sobre e procurar entender, exercer olhares, para que outras pessoas, a partir de outros pontos de vista possam desvendar isso tudo de outras formas, quem sabe atribuindo outros significados.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. N. R. de. Pensando o campo cinematográfico brasileiro a partir das contribuições de Pierre Bordieu. **Norus – Novos Rumos Sociológicos**, v. 4, n. 5, 2016.
- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- AVELINO, Y.; FLÓRIO, M. História cultural: o cinema como representação da vida cotidiana e de suas interpretações. **Projeto História**, v. 48, 2013.
- BAU, N.; DARGY, P. **A prática do Super 8**. 4.ed. São Paulo: Summus, 1979.
- BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2017.
- CROSBY, A. W. **Imperialismo ecológico**: a expansão biológica da Europa 900-1900. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.
- ELKIN L. **Flâneuse**. São Paulo. Ed. Rita Mattar. 2016 – 2022.
- ELSAESSER, T. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Sesc, 2018.
- FARIAS, J. C. **Chapecó na lente de Luiz Palma - Década de 1940**. Chapecó: Ed. do autor, 2006.
- FARIAS, J. C. **Chapecó na lente de Luiz Palma - Década de 1950**. Chapecó: Ed. do Autor, 2007.
- GERBASE, C.; NADOTTI, N. **Diálogo sobre o cinema**. Porto Alegre: Escritos, 2016.
- HASS, M. **O linchamento que muitos querem esquecer**. 3.ed. Chapecó: Argos, 2013.
- KEROUAC, J. **On the Road – O Manuscrito Original**. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2007.
- KEROUAC, J. **On the Road – Pé Na Estrada**. Porto Alegre: L&PM Pocket. 1985.
- MASCARELLO, F. (org.) **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2017.
- MARTINS, J. de S. **Fronteira**: a degradação do outro nos confins do humano. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- MIGOTTO, I. B. **Um certo cinema gaúcho de Porto Alegre ou Como o cinema imagina a capital dos gaúchos**. Porto Alegre: Pragmatha, 2022.
- MUGGIATI, R. **H.D. Thoreau, Caminhando**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- PIPER, J. **Realização em Super 8**. 2.ed. São Paulo: Summus, 1977.
- RENK, Arlene. **A luta da erva**. Chapecó: Argos, 1997.
- ROCHA, H. J. (org.) **Étnicos, milenários e bandidos**: história dos movimentos sociais no Sul do Brasil (séculos XIX-XX). Passo Fundo: Acervus, 2020.

- RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (orgs.) **História da televisão no Brasil**. As Primeiras Produções Teleficcionais. São Paulo: Contexto, 2010.
- RICCO, F.; VANNUCCI, J. A. **Biografia da TV brasileira 2017**. São Paulo: Matrix. 2017.
- SANTAELLA, L; NÖTH, W. **Imagem: cognição e semiótica**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SILVA Neto, A. L. da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Paulo: Ed. do Autor, 2017.
- SCHWARCZ, L. K. M. História e Etnologia. Lévi-Strauss e os embates em Região de Fronteira. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 42, n. 1-2, 1999.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. São Paulo: Ubu, 2019.
- SILVESTRE, A. **Victorino B. Zolet - 50 anos fotografando Chapecó**. Chapecó: Ed. do Autor, 2006.
- SOUZA, J. I. de M. **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros**. São Paulo: Senac, 2016.
- XAVIER, I. **Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o Cinema**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.
- WALLACE, D. F. **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

## FONTES

- FRIGERI, D.; ZORDAM, M. Planejamento De Campanha Publicitária: A Conscientização De Comportamento Do Público No Cinema Arcoíris De Chapecó - TCC Publicidade e Propaganda - Unochapecó.
- ROOS, F. Resgate Histórico Chapecoense em sua Relação de Varejo e de Propaganda. TCC Publicidade e Propaganda - Unochapecó. Chapecó, 2018
- MOURÃO, P. Catálogo mostra Jonas Mekas [mimeo].

## VIDEOS

- ABRAMS, J. J. The Dream Behind Super 8 – o Sonho por detrás do Super 8. Super 8, 2011 [extras].
- BALSAS do Rio Uruguai na década de 60 - Norberto Schwantes (youtube)
- CANAL BRASIL. Super 8 – Tamanho Também é Documento” de Clóvis Molinari Jr. (Arquivista Servidor do Arquivo Nacional, cineasta, historiador e pesquisador), 2010.

CASA DE CINEMA. Disponível em: <https://www.casacinepoa.com.br/a-casa.html>

CAVALCANTI, C. Belchior: apenas um Coração Selvagem, 2023.

EFAPI 1971. Video divulgando a segunda EFAPI, s/a.

KIESLOWSKI, K. Amator, 1979.

MATTOS, C. A. Disponível em: <https://carmattos.com/2010/01/04/memorias-do-super-8/>

NEXUS. Vídeo clipe Música “Sai à noite”, 1986.