

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Marilice Amábile Pedrolo Daronco

**MILÍMETROS DA HISTÓRIA: MEMÓRIAS E IDENTIDADES
DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA EM 16MM
EM SANTA MARIA NOS ANOS DE 1960**

Santa Maria, RS
2017

Marilice Amábile Pedrolo Daronco

**MILÍMETROS DA HISTÓRIA: MEMÓRIAS E IDENTIDADES DA PRODUÇÃO
CINEMATOGRAFICA EM 16MM EM SANTA MARIA NOS ANOS DE 1960**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa Mídia e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria, para a obtenção do grau de **Mestre em Comunicação**.

Orientador: Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS, Brasil
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Daronco, Marilice Amábile Pedrolo
Milímetros da história: memórias e identidades da produção cinematográfica em 16mm em Santa Maria nos anos de 1960 / Marilice Amábile Pedrolo Daronco.- 2017.
283 p.; 30 cm

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2017

1. Memória 2. Identidade 3. Cinema no Rio Grande do Sul 4. Audiovisual em Santa Maria 5. 16mm I. Tomaim, Cássio dos Santos II. Título.

Marilice Amábile Pedrolo Daronco

**MILÍMETROS DA HISTÓRIA: MEMÓRIAS E IDENTIDADES DA PRODUÇÃO
CINEMATOGRAFICA EM 16MM EM SANTA MARIA NOS ANOS DE 1960**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de **Mestre em Comunicação** pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa Mídia e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria.

Aprovado em 31 de janeiro de 2017:


Prof. Dr. Cassio dos Santos Tomaim
Presidente/Orientador (POSCOM/UFSM)


Prof.ª Dr.ª Miriam de Souza Rossini (PPGCOM/UFRGS)
Primeiro membro


Prof.ª Dr.ª Christina Ferraz Musse (PPGCOM/UFGF)
Segundo membro

Santa Maria, 31 de janeiro de 2017.

DEDICATÓRIA

A todas as memórias perdidas. Que um dia elas possam encontrar seus pastores e voltar como cores, cheiros, flores, poemas ou frutos doces colhidos no quintal do mais humano que somos.

AGRADECIMENTOS

Sem grandes parceiros não se faz muita coisa nesta vida, muito menos pesquisa, menos ainda pesquisa que envolva historiografia do cinema. Se as madrugadas de escrita e leitura são solitárias, exceto pela companhia dos felinos e cobertores (e de boas trilhas sonoras, de preferência O Teatro Mágico), a jornada em busca de materiais e de pessoas que possam oferecer seus testemunhos depende de muitas mãos para ser construída com a seriedade necessária.

Por isso, gostaria de agradecer a cada um dos dez entrevistados que compartilharam comigo um de seus bens mais preciosos, suas lembranças: Ana Primavesi, Carin Primavesi Silveira, Jorge Omar Caneda, Orion Mello, Joel Saldanha, Guido Cechella Isaia, Luiz Carlos Grassi, Nicola Chiarelli Garofallo, Samuel Breitman e Antonio Leão da Silva Neto.

Aos diversos arquivos que abriram as suas portas para este estudo, e aos pesquisadores que enviarem reproduções de livros esgotados e de pesquisas suas ou de terceiros, algumas delas ainda em andamento ou dadas como desaparecidas, em especial Fernando Weller, Lila Foster, Adriano Reis, Cristiano Zanella e Antonio Leão da Silva Neto (ajuda sem a qual ainda estaria tabulando dados).

Minha gratidão também à banca examinadora, professoras doutoras Miriam de Souza Rossini, que carregará para sempre a “culpa” por ter feito com que me apaixonasse pelo universo da pesquisa e da história do cinema, e Christina Ferraz Musse, que abriu meus olhos para a importância do cinema doméstico. As ideias trazidas por vocês a partir da qualificação ajudaram a clarear o caminho e construir uma pesquisa com alicerces muito mais fortes. Ao longo desse trajeto tão importante, vocês foram muito mais do que avaliadoras, foram importantes colaboradoras deste trabalho.

À Eny Calçados, em especial à coordenadora de Marketing Caroline Viana, que aceitou com bom coração a cara de sono das noites mal dormidas e minhas ausências para as atividades de docência orientada, participação em eventos e realização de entrevistas.

À Fundação Eny, em especial à arquivista Luiza Haesbaert que teve paciência (e predisposição) para ajudar a tramar formas de fazer cópias de alguns filmes em 16mm cujas reproduções foram incluídas neste estudo, e ao presidente,

Guido Cechella Isaia, que ao longo desses dois anos começou como entrevista, por um acaso do destino se transformou em chefe e acabou se tornando um cúmplice na tarefa de construir memórias sobre o 16mm na cidade.

Ao meu orientador, Cássio Tomaim, em primeiro lugar por ter confiado no projeto que resultou nesta dissertação, pela participação atenta, interessada e comprometida, pelo constante incentivo e pelos inúmeros conselhos, principalmente nos momentos que recebeu emails com o assunto “aviso de orientanda em surto”. Que os próximos quatro anos de doutorado sejam tão construtivos e desafiadores quanto esses do mestrado foram e que possamos continuar a fazer de nossas semelhanças, diferenças e teimosias, grandes aliadas em prol da pesquisa.

Aos professores do Poscom, aos alunos das turmas das quais participei como docente orientada, aos colegas de mestrado e aos amigos do grupo de pesquisa Moviola, em especial à Neli Mombelli, minha gratidão pela troca de experiências.

Aos amigos que compreenderam todas (ou pelo menos algumas) das minhas ausências, em especial a Charles Kerber, Fabrise Muller, Bruna Bulegon, Laura Gross, Valquiria Conti, Nathiele Machado Guidetti, Gabriela Bilibio e ao Augusto, que sempre me fazem acreditar que sim, é possível. Ao Diego Borges, meu fiel e bravo companheiro de sonhos e das mais valentes aventuras, inclusive a do mestrado (<3), e Camila Pereira e Elisa Fonseca, com quem terei para sempre muitas boas memórias a compartilhar.

À minha família, um upa gigante. Mãe, sem ti, sem o teu carinho protetor, sem os teus chás, chimarrão e colo na madrugada, jamais teria chegado até aqui:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. (...) Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos (Manoel de Barros).

*Os cientistas dizem que somos feitos
de átomos, mas um passarinho me
contou que somos feitos de histórias.*

(Eduardo Galeano)

RESUMO

MILÍMETROS DA HISTÓRIA: MEMÓRIAS E IDENTIDADES DA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA EM 16MM EM SANTA MARIA NOS ANOS DE 1960

AUTORA: Marilice Amábile Pedrolo Daronco
ORIENTADOR: Cássio dos Santos Tomaim

O presente estudo tem como objetivo principal construir memórias sobre as produções cinematográficas pioneiras em 16mm de Santa Maria, cidade da região central do Rio Grande do Sul, e analisar como esses filmes colaboram para a história do cinema local. Por tratar-se de um tema ainda inexplorado pela historiografia do cinema brasileiro, o primeiro passo do nosso estudo foi a própria constituição do campo. Fazemos uso da História Oral e de pesquisa documental para compreender e refletir sobre as contribuições do cinema amador em 16mm para o contexto cultural dos anos de 1960, em especial para a identidade do cinema santa-mariense. A ficção *A ilha misteriosa* (1962) e o documentário de animação *A vida do solo* (1968) foram as duas primeiras obras cinematográficas realizadas por equipes de Santa Maria levando em conta questões como narrativa, cenários e estética. O documentário também foi o primeiro do mundo a tratar do tema agroecologia. Por meio de dez entrevistas, bem como da aproximação com os conceitos de autores como Jöel Candau, Andreas Huyssen e Beatriz Sarlo, discutimos a sedução da memória e os duelos entre o recordar e o esquecer. Além disso, nos apropriando do conceito de “mídia da memória” de Aleida Assmann, mostrando como os filmes em 16mm constituem uma importante fonte de memórias sobre a realização cinematográfica na cidade, no Rio Grande do Sul e no país. A partir disso, conseguimos apontar os seis principais usos do 16mm e revelar como o suporte foi apropriado por quem desejava fazer cinema.

Palavras-chave: Memória. Identidade. Cinema do Rio Grande do Sul. Audiovisual em Santa Maria. 16mm.

ABSTRACT

MILLIMETERS OF THE HISTORY: MEMORIES AND IDENTITY OF THE 16MM CINEMATOGRAPHIC PRODUCTION IN SANTA MARIA In the 1960s

AUTHOR: MARILICE AMÁBILE PEDROLO DARONCO
ADVISER: CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM

The present study intends to construct memories about the pioneer cinematographic productions in 16mm in Santa Maria, a town in the central region of Rio Grande do Sul, and analyse how this movies were important for the local cinema. A theme not yet developed by Brazilian film historiography, the first step of our research was to understand the constitution of the amateur filmmaking in 16mm. We make use of the documentary research and Oral History aims to understand and reflect on the cultural context in the 1960s and and its contributions to the film, especially the identity of the santa-mariense cinema. The fiction *A ilha misteriosa* (1962) and the animated documentary *A vida do solo* (1968) were the first two cinematographic productions by Santa Maria teams taking into account issues such as narrative, scenarios and esthetics. The documentary was also the first in the world about agroecology. But they were never researched, and memories of these films remained alive only in the memories of people who lived that era and its filmmakers. Through ten interviews as well as the approach to the concepts of authors such as Jöel Candau, Andreas Huyssen and Beatriz Sarlo we discuss the seduction of memory and the duels between remembering and forgetting. Besides that, we invite Aleida Assmann to the discussion with her concept of "mídia da memória", we show how 16mm films constitute an important source of memories about filmmaking in the city, in Rio Grande do Sul and in the country. From this, we were able to point out the six main uses of 16mm and reveal how the support was appropriated by those who wanted to make cinema.

Keywords: Memory. Identity. Rio Grande do Sul Cinema. Audio-visual in Santa Maria. 16mm.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – ANA PRIMAVESI EM SUA CASA EM SÃO PAULO	36
FIGURA 2- ORION MELLO COM UMA DAS FOTOS DE BASTIDORES DE A VIDA DO SOLO	43
FIGURA 3 – SAMUEL BREITMAN COM SUA FILMADORA 16MM.....	72
FIGURA 4 - AS LARGURAS DOS SUPORTES 35MM, 16MM E SUPER-8.....	85
FIGURA 5 - MORRO CASTLE EM CHAMAS	97
FIGURA 6 - MORTE DO REI ALEXANDRE	96
FIGURA 7 - HITLER E EVA BRAUN EM 1936 (NAS MÃOS ELA CARREREGA A FILMADORA) ...	103
FIGURA 8 – EVA BRAUN USANDO SUA FILMADORA 16MM.....	104
FIGURA 9 - CENA DE <i>A PORTA DO CÉU</i>	105
FIGURA 10- FRAME DE PASSEIO AO PINHAL	111
FIGURA 11 - FRAME DE PASSEIO A PISCINA GAUER	111
FIGURA 12 - CARTOLA EXPLICATIVA DE <i>A PANDORGA</i>	113
FIGURA 13 - CENA DE <i>A PANDORGA</i> (1952) QUE REÚNE OS FILHOS DE ISAIA	114
FIGURA 14 - IMAGEM INICIAL DE <i>A PANDORGA</i>	114
FIGURA 15 - ISAIA EXAMINA A PELÍCULA, IDENTIFICANDO ALGUMASS CENAS	116
FIGURA 16 - DEPOIS DE DÉCADAS, O ENTREVISTADO ASSISTE <i>A PANDORGA</i>	116
FIGURA 17 - CASA AURORA APARECE NO CINEJORNAL AURORA DE 1932	119
FIGURA 18 - FRAME DE ENCERRAMENTO DE UMA DAS EDIÇÕES DO CINEJORNAL AURORA	120
FIGURA 19 - FUNCIONAMENTO DO CIRCUITO DE TV	123
FIGURA 20 - MATERIAL COMEMORATIVO	123
FIGURA 21 - AULA DE MARIANO DA ROCHA	123
FIGURA 22 - FOTOGRAFIA DE UMA DAS AULAS DE MEDICINA.....	124
FIGURA 23 - ESTÚDIOS DA TV IMEMBUÍ.....	125
FIGURA 24 - STILL DE <i>O NOVELO</i>	126
FIGURA 25 - STILL DE <i>O NOVELO</i>	127
FIGURA 26 – A CENA DE <i>A VIDA DO SOLO</i> QUE PERMANECE NA LEMBRANÇA DE CARIN	135
FIGURA 27 - CENA DE MACACO FEIO, MACACO BONITO	137
FIGURA 28 - UMA DAS CENAS DE <i>PASSOS NA MADRUGADA</i>	137
FIGURA 29 - STILL DE REMISSÃO.....	138
FIGURA 30 - CENA DE <i>A ILHA MISTERIOSA</i>	139
FIGURA 31- CENA DE <i>A ILHA MISTERIOSA</i>	140
FIGURA 32 - UM DOS VÍDEOS DISPONIBILIZADOS MOSTRA A INAUGURAÇÃO DA TV TUPI....	142
FIGURA 33 - DOCUMENTAÇÃO DE JOSÉ FEIJÓ CANEDA	147
FIGURA 34 - JORGE OMAR CANEDA OBSERVA O TRABALHO DE SEU PAI	149
FIGURA 35 - A PREOCUPAÇÃO COM A CARACTERIZAÇÃO DOS PERSONAGENS	152
FIGURA 36 - A APRESENTAÇÃO DE UM DOS ATORES E O PERSONAGEM REPRESENTADO...	153
FIGURA 37 - CANEDA SEGURA A CÂMERA NA PRIMEIRA IMAGEM QUE APARECE NA TELA....	153
FIGURA 38 - O CINEGRAFISTA PREOCUPOU-SE EM ASSINAR AS FUNÇÕES QUE OCUPOU....	154
FIGURA 39 - O NOME IRIS FILME REFERE-SE À FOTO ÍRIS, ESTÚDIO DE CANEDA.....	154
FIGURA 40 - ELIPSE É REPRESENTADA COM UMA ESTRELA QUE SURGE DO FOGO	155
FIGURA 41 - CABEÇA DE UM FANTASMA APARECE NO LUGAR DO TESOURO NO BAÚ	156

FIGURA 42 - JORGE OMAR CANEDA PARTICIPOU DA ABERTURA DO FILME	157
FIGURA 43 - TRECHO DO ROTEIRO DE <i>A VIDA DO SOLO</i>	167
FIGURA 44 - TRECHO DE TRADUÇÃO DO TEXTO DE <i>A VIDA DO SOLO</i>	168
FIGURA 45 - PERSONAGENS DE <i>A VIDA DO SOLO</i>	169
FIGURA 46 - PERSONAGENS DE <i>A VIDA DO SOLO</i>	170
FIGURA 47 - PERSONAGENS DE <i>A VIDA DO SOLO</i>	171
FIGURA 48 - FILMAGENS, EM 1964, COM SALDANHA (À ESQ.) E CANEDA (EM PÉ).....	175
FIGURA 49 - CONSEQUÊNCIAS DA DEGRADAÇÃO DO SOLO, QUEIMADAS E ENCHENTES.....	177
FIGURA 50 - CENAS DENTRO DO SOLO (À ESQ.) E ACIMA DELE (À DIR.).....	177
FIGURA 51- VISITA DO REITOR (AO CENTRO) ÀS GRAVAÇÕES EM 1964	178
FIGURA 52 - CANEDA (SENTADO), ORION (À ESQ.) E GLYCIA (DE COSTAS)	179
FIGURA 53 - ANA PRIMAVESI.....	200
FIGURA 54 - ANTONIO LEÃO DA SILVA NETO.....	206
FIGURA 55 - CARIN PRIMAVESI SILVEIRA	216
FIGURA 56 - GUIDO CEHELLA ISAIA.....	218
FIGURA 57 - JOEL SALDANHA	225
FIGURA 58 - JORGE OMAR CANEDA	231
FIGURA 59 - LUIZ CARLOS GRASSI	239
FIGURA 60 - NICOLA CHIARELLI GAROFALLO.....	246
FIGURA 61 - ORION DA SILVA MELLO	251
FIGURA 62 - SAMUEL BREITMAN	263

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - MOMENTOS METODOLÓGICOS	23
TABELA 2 - MOMENTOS METODOLÓGICO DAS ANÁLISES DAS ENTREVISTAS	31
TABELA 3 - OS QUATRO MOMENTOS DE DEMOCRATIZAÇÃO DO AUDIOVISUAL	93
TABELA 4 - A EVOLUÇÃO DO 16MM	106
TABELA 5 - OS DIFERENTES USOS DA PELÍCULA 16MM	108
TABELA 6 - AS PRODUÇÕES EM 16MM EM SANTA MARIA	109

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BDTD	Bibliotecas Digitais de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CINEST	Festival Nacional de Cinema Estudantil
CPC	Centros Populares de Cultura
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
MCP	Movimento de Cultura Popular
SESP	Secretaria Especial de Saúde Pública
UNE	União Nacional de Estudantes
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
UNIFRA	Centro Universitário Franciscano

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice A	Perfis dos entrevistados e transcrições	199
------------	---	-----

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A	Documentário foi registrado em livro internacional.....	269
ANEXO B	Registro da morte de Caneda.....	270
ANEXO C	Coluna sobre <i>A vida do solo</i>	271
ANEXO D	Segunda coluna histórica sobre <i>A vida do solo</i>	272
ANEXO E	Homenagem na UFSM A Ana Primavesi.....	273
ANEXO F	Exibição de <i>A ilha misteriosa no Cinest</i>	274
ANEXO G	Homenagem na UFSM A Ana Primavesi.....	275
ANEXO H	Restauração de <i>A vida do solo</i>	276

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1. A MEMÓRIA ENTRA EM CENA	35
1.1 DIGA-ME O QUE LEMBRAS E TE DIREI QUEM ÉS	52
1.2 REMEXENDO AS GAVETAS DO PASSADO	62
1.3 SANTA MARIA: TEMPO DE TRANSFORMAÇÕES.....	73
1.4 O 16MM E O FAZER CINEMA.....	79
CAPÍTULO 2. MILÍMETROS DE POSSIBILIDADES	82
2.1 PELÍCULA EM TRANSFORMAÇÃO	94
2.2 DIFERENTES USOS, UMA MESMA PELÍCULA.....	108
2.2.1 OS FILMES DE FAMÍLIA	109
2.2.2 CAVAÇÃO E CINEJORNAIS	117
2.2.3 O USO EDUCATIVO.....	120
2.2.4 DOCUMENTÁRIOS	128
2.2.5 FICÇÕES	136
2.2.6 A TELEVISÃO.....	141
CAPÍTULO 3. AS PRODUÇÕES SANTA-MARIENSES PIONEIRAS	145
3.1 <i>A ILHA MISTERIOSA</i> , A PRIMEIRA FICÇÃO	145
3.2 <i>A VIDA DO SOLO</i> , UM DOCUMENTÁRIO EM ANIMAÇÃO	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS	188
APÊNDICE – PERFIS DOS ENTREVISTADOS E TRANSCRIÇÕES	200
ANEXOS	270

INTRODUÇÃO

Santa Maria, 10 de outubro de 2013. Faltam poucos minutos para a exibição de *A ilha misteriosa* (1962), ficção sobre a qual ouvi falar a primeira vez em 2012, quando pesquisava o movimento Super-8 em Santa Maria. Na época, realizadores como Luiz Alberto Cassol e Luiz Carlos Grassi¹ comentaram que o filme, feito em bitola amadora 16 milímetros, havia influenciado a geração superoitista, mostrando que era possível fazer cinema sem o acesso a equipamentos profissionais. Mas nem mesmo eles, considerados fontes de memórias sobre o cinema da cidade, sabiam detalhes sobre *A ilha misteriosa*. “Está desaparecido”, era a sentença dos dois.

Depois de mais de 50 anos de sua realização, naquele outubro de 2013, a primeira ficção de Santa Maria feita por uma equipe local estava prestes a ser exibida. Durante essas cinco décadas, o rolo de 16 milímetros foi guardado pela família do diretor, José Feijó Caneda, que faleceu em 2004. Danificada, sem proteção contra luz ou umidade, por pouco ela não teve o mesmo destino de outras imagens do diretor: ser corroída pela ação do tempo e do esquecimento.

Enquanto espero para trocar algumas palavras com um dos atores do filme, Valnei Caneda, o observo. Os cabelos brancos foram cuidadosamente alinhados para a cerimônia, as mãos estão trêmulas, não apenas pelo nervosismo da ocasião, mas também pela idade. O sorriso branco contrasta com o intenso rubor de sua face. Finalmente, consigo aproximar-me dele e de seu sobrinho, Jorge Omar Caneda, filho do diretor. Comento sobre a intenção de pesquisar sobre *A ilha misteriosa* e combinarmos de conversar.

Aquele primeiro encontro com quem imaginava que seria o principal entrevistado desta pesquisa foi também o último. Valmir Caneda morreu 14 dias depois de minha aprovação no Mestrado, em 2015. Levou com ele parte das

¹ Luiz Carlos Grassi, um dos entrevistados desta pesquisa, é um realizador de cinema santamariense. É formado em Odontologia em 1969 e Jornalismo pela UFSM com especialização em Cinema pelo Centro Universitário Franciscano. Foi um dos fundadores do Clube de Cinema, grupo se reunia em Santa Maria para assistir filmes e discutir sobre a sétima arte nos anos de 1970. Continua atuante no cinema da cidade, participando de produções locais (DARONCO, 2014, p.135). Luiz Alberto Cassol é um diretor de cinema santamariense. Foi Diretor do Instituto Estadual de Cinema e o primeiro presidente da Associação dos Profissionais de Cinema de Santa Maria. Estreou como diretor em 1998, com o filme *Águas Dançantes*. Entre seus trabalhos de destaque estão a direção, junto com Paulo Nascimento, da série *Animal*, para o GNT (DARONCO, 2014, p.183).

histórias que imaginava contar nessa pesquisa e deixou uma certeza ainda maior de que precisamos nos preocupar com as memórias de quem viveu os tempos de pioneirismo do audiovisual santa-mariense. Essas pessoas podem oferecer seus testemunhos, histórias que não estão nos livros ou em outras fontes oficiais.

Defendemos com este estudo que pensar o campo do cinema, em especial o amador, em Santa Maria vai além de pensar a dimensão material. É preciso também buscar arquivos de memórias aos quais o acesso é mais difícil do que os de uma mídia de armazenamento digital. A este tipo de estudo, é de fundamental importância a construção de memórias a partir do depoimento de pessoas que podem nos trazer seus relatos sobre experiências vividas.

Pensando nisso, esta pesquisa, que tem como **tema** o cinema santa-mariense em 16 milímetros nos anos de 1960, apresenta como **objetivo geral** construir memórias das produções cinematográficas pioneiras de Santa Maria e analisar como esses filmes colaboram para a história do cinema local.

A partir deste objetivo, por tratar-se de um tema ainda inexplorado na historiografia do cinema brasileiro, delimitamos como **objetivos específicos**:

- 1) Investigar como se desenvolveu o cinema 16 mm no Brasil e no Rio Grande do Sul;
- 2) Identificar quais foram os primeiros filmes produzidos em Santa Maria e quem foram seus realizadores, contribuindo para a história do cinema local;
- 3) Refletir sobre as contribuições do cinema amador em 16mm para o desenvolvimento do cinema santa-mariense.

A bitola 16mm apresenta algumas características que distinguem esse suporte dos demais. A câmera leve, lançada em 1923, foi a primeira que podia ser apoiada sobre os ombros, facilitando deslocamentos e a chegada das equipes em locais aos quais antes elas não tinham acesso. Que o diga Glauber Rocha, com a sua célebre frase “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”. De manuseio mais fácil e custo mais baixo do que o do cinema profissional, não é difícil de entender porque esse suporte, criado para o uso doméstico, conquistou quem sonhava em realizar seus primeiros filmes.

Foi assim em termos mundiais, foi assim no Brasil, foi assim no Rio Grande do Sul e não foi diferente em Santa Maria. A ficção *A ilha misteriosa* e o “documentário didático” de animação *A vida do solo* (1968), os dois primeiros filmes realizados por equipes de Santa Maria, guardam relevantes semelhanças entre si. Ambos foram rodados com câmeras 16 milímetros e contaram com uma vontade de de seus realizadores em fazer cinema que superou a falta de acesso aos meios tradicionais de produção cinematográfica.

Os dois filmes não são citados em livros que abordam a história do cinema do Rio Grande do Sul, não constam da Filmografia Brasileira, lista disponibilizada pela Cinemateca Brasileira, tão pouco tiveram a sua realização registrada pelos jornais na época em que foram filmados. Para isso, podem existir dois motivos distintos. O primeiro deles seria a imprensa local não ter se preocupado em noticiar o desenvolvimento do cinema amador na cidade. O segundo seria o uso de tais câmeras estar naturalizado de tal forma que a sua apropriação com fins cinematográficos passou despercebido.

Independentemente do que tenha afastado tais produções dos registros oficiais, para a história do cinema brasileiro os dois filmes não existem; e por não se preocupar com a memória de seu cinema, Santa Maria perpetua o erro, negando a estes filmes e tantos outros a sua própria história..

A partir disso, partimos das seguintes **problematizações**:

- 1) Quais são as produções pioneiras e que motivações levaram seus realizadores a explorarem o campo cinematográfico?
- 2) Que memórias podem ser construídas sobre essas produções?
- 3) Até que ponto essas produções contribuíram para a identidade do cinema santa-mariense?

Ao buscar responder essas questões, acreditamos que a pesquisa **ganha relevância** e procura contribuir com os estudos de Comunicação, Cinema e História, tendo preocupação com o filme (seja o ficcional ou documental) como forma de “mídia da memória”. Esse conceito está alicerçado em Assmann (2011), para quem o armazenamento feito pela memória humana está sujeito a lembranças e esquecimentos e é, por isso, diferente dos dispositivos técnicos.

A autora faz refletir como a construção do passado depende, além da memória humana, dos meios de comunicação e das técnicas de armazenamento, as mídias. Temos, então, os filmes em 16 milímetros como uma mídia da memória cultural dos anos de 1960 em Santa Maria.

Mas por que pesquisar sobre os filmes feitos há mais de 50 anos, com uma bitola amadora e, conseqüentemente, uma qualidade de imagem que não se compara à da película profissional? A **Justificativa** está na perspectiva que temos de que o cinema amador em 16 milímetros foi a porta de entrada de muitos realizadores – não apenas de Santa Maria – no campo cinematográfico. Seu baixo custo e as facilidades de aquisição desse tipo de equipamento propiciaram a realização dos primeiros projetos até mesmo de alguns nomes hoje consagrados.

Atualmente, filmes podem ser feitos com baixo custo, até mesmo com celulares, e assistidos no YouTube sem a necessidade de chegarem à tela de cinema tradicional. Mas nem sempre foi assim. Essa não foi uma arte com origem democrática. Durante muito tempo, para ser realizador era preciso acesso à película 35 milímetros. Dispor de câmeras profissionais e de quem soubesse operá-las nunca foi algo barato e de fácil acesso. Além disso, era preciso recursos para a revelação dos filmes fora do Brasil. Com isso, pessoas com vontade de fazer cinema não conseguiam realizar filmes.

Esse cenário só sofreu transformações significativas com o surgimento de bitolas² domésticas, que mais tarde foram apropriadas por realizadores que deram início ao cinema amador. Com câmeras que a princípio foram criadas para o registro de cenas familiares, realizadores que mais tarde marcaram seus nomes no cinema nacional, como Humberto Mauro, Glauber Rocha, Eduardo Coutinho e José Mojica Marins, começaram a fazer cinema.

Outros realizadores que utilizaram esse suporte³ amador não se tornaram conhecidos no país, mas foram fundamentais no pioneirismo do cinema em suas cidades, como é o caso dos personagens desta pesquisa José Feijó Caneda, Ana

² Há diversos suportes de película, em geral eles são conhecidos pela sua bitola (largura). Essa largura é medida em milímetros. A bitola padrão utilizada no *mainstream* (produção de filmes e exibição comercial nas salas de cinema) é o 35mm.

³ Adotamos suporte e não formato para nos referimos à película 16mm levando em conta que suporte nos orienta melhor no sentido de compreender que se trata de um material fílmico em que se fixa imagens, enquanto o formato, termo preferido por outros pesquisadores, como Weller (2012), no nosso entendimento, é mais apropriado em relação à duração dos filmes (curta, média e longa-metragem).

Primavesi, Joel Saldanha, Orion da Silva Mello, e Glycia Doeller em Santa Maria, cidade na região central do Rio Grande do Sul, a quase 300 quilômetros de Porto Alegre, capital e principal centro de produção audiovisual do Estado.

A bitola 16 milímetros oportunizou o primeiro momento de democratização da realização cinematográfica. Esse tipo de película começou a ganhar destaque com os registros documentais da Segunda Guerra Mundial e se popularizou nos anos de 1950, quando os equipamentos passaram a ser usados também pela televisão.

Essa percepção das contribuições da película amadora se torna mais clara quando buscamos compreender como se deu o desenvolvimento do cinema em Santa Maria. O primeiro registro de uma imagem em movimento na cidade sobre o qual se tem notícia é *Cerimônias e festa da igreja em S. Maria - Estado RS*. O fragmento também é o mais antigo preservado no Rio Grande do Sul⁴ e foi feito com uma câmera 35 milímetros. Ele mostra uma saída de missa da Catedral da cidade datada de 1909, filmado pelo cinegrafista alemão Eduardo Hirtz⁵, pioneiro do cinema no Rio Grande do Sul. Hirtz percorreu o Estado em busca de imagens de “atualidades” para exibir em suas salas de cinema. Mas ele estava apenas de passagem pela cidade. Foram necessários mais de duas décadas até que surgisse uma produção local, ainda que sem preocupação com a linguagem do cinema.

Na década de 1930, Sioma Breitman lançou o *Cinejornal Aurora*, a primeira introdução de uma câmera 16 milímetros com finalidade profissional que extrapolou os limites das filmagens domésticas em Santa Maria. Dessa forma, podemos dizer que o cinema local tem, desde o seu momento inaugural, relação direta com a tecnologia 16mm. E essa relação se dá também em relação à exibição, afinal, Breitman projetava os seus cinejornais na vitrine da Casa Aurora, seu estúdio fotográfico, conforme revelaram as entrevistas realizadas por esta pesquisa.

Produções locais com uma linguagem cinematográfica, seguindo roteiros e com preocupação estética e narrativa só se tornaram realidade em Santa Maria nos anos de 1960. E, novamente, o suporte usado foi o 16 milímetros.

⁴ *Cerimônias e festa da igreja em S. Maria - Estado RS*, foi filmados em Santa Maria no dia 5 de dezembro de 1909 por Eduardo Hirtz. O filme foi incluído no acervo da Leopoldis-Som e só foi descoberto pelo pesquisador Glênio Póvoas, em 2008.

⁵ De acordo com Steyer (2001), Eduardo Hirtz nasceu na Alemanha, em 7 de abril de 1878. Ele produziu de curtas em ficção e documentários e foi dono de circuitos de salas de exibição em todo o Estado. Faleceu em Porto Alegre, em 23 de fevereiro de 1951.

A ilha misteriosa (1962) é uma ficção de José Feijó Caneda. O filme conta história de um roubo de um tesouro em uma ilha onde existem fantasmas. O filme é originalmente mudo e na década de 1970 foi dublado para participar de um festival de cinema. *A vida do solo* (1968) é um “documentário didático”⁶ animado realizado por Ana Primavesi, Glycia Doeller, Joel Saldanha, Orion da Silva Mello e, mais uma vez, José Feijó Caneda. O filme mostra como a ação do homem ao desrespeitar a Natureza traz danos aos micro-organismos e prejudica a qualidade do solo.

Os dois filmes puderam ser realizados porque o 16mm barateou os custos de produção. Neles, foram usadas técnicas experimentais e doses de criatividade, não só nos roteiros, mas também na apropriação de materiais que não eram próprios da arte cinematográfica da época, procurando substituir aqueles que não eram encontrados facilmente na cidade ou eram caros.

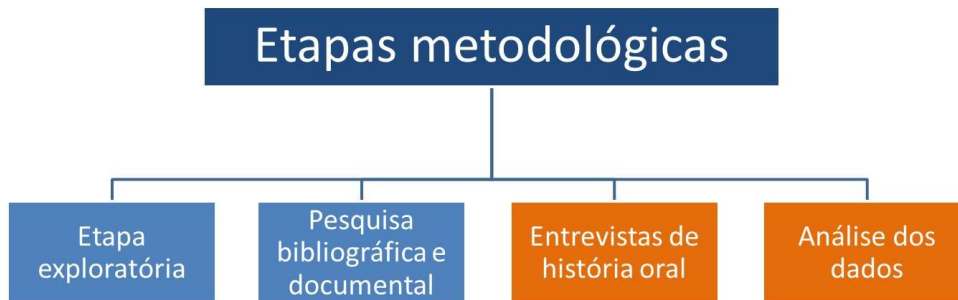
Todo o trabalho realizado por esta pesquisa caminha no mesmo sentido dos trabalhos mais recentes que têm buscado ampliar as reflexões sobre a historiografia do cinema para além da dimensão profissional ou estética, buscando compreender o fenômeno cinematográfico também a partir das particularidades históricas locais.

Buscamos construir memórias sobre essas produções, evidenciando o sentimento dos realizadores em relação a suas obras, os laços de afeto que mantiveram vivas recordações individuais que nos ajudam a pensar como se constroem, ainda que lentamente, a identidade do cinema santa-mariense.

Para construir memórias sobre os filmes realizados em 16mm nos anos de 1960 em Santa Maria, investigar as relações identitárias de seus realizadores com suas obras e compreender como se deu a apropriação do 16mm na cidade, no Rio Grande do Sul e no país, estruturamos a presente pesquisa em quatro etapas. Desde o início, elas foram compreendidas como complementares e cada uma delas só foi encerrada após a análise final.

⁶ Os realizadores do documentário *A vida do solo* classificam a produção como um “documentário didático” pela intenção de usá-lo no ensino da agroecologia. Quando nos referirmos a essa classificação, iremos usá-la entre aspas por acreditar que nem todo o documentário tem ou precisa ter características didáticas. A própria história do cinema documental mostrou que existem diferentes tipos de documentário.

Tabela 1 - Momentos metodológicos



Fonte: Elaboração da autora

Partimos inicialmente de uma pesquisa exploratória. Esse tipo de estudo auxilia o pesquisador a buscar conhecimento e adquirir familiaridade com o tema a ser abordado. Como não existia um levantamento sobre a produção cinematográfica em 16 milímetros no Brasil, foi necessário esse mergulho preliminar de constituição de campo. Fizemos, então, uma busca de informações sobre essas produções e materiais sobre elas para compor o corpus do estudo. Essa fase da pesquisa também ajudou a buscar literatura que subsidiasse o estudo em desenvolvimento.

Ainda na fase exploratória, foi realizado o Estado da Arte do projeto. Percebemos que, internacionalmente, nos últimos anos muitos pesquisadores têm dedicado as suas teses, artigos em congressos e publicações a temas como o cinema doméstico e às produções dos clubes de cinema. No Brasil, ainda não se pode falar em uma produção copiosa. Porém, uma série de iniciativas tem dado passos importantes para a construção de memórias sobre o cinema nacional.

Exemplo disso foi o “Home Movie Day” (Dia do Filme Caseiro), organizado entre 2010 e 2013 sediado pela Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, e organizado pelo Center for Home Movies, dos Estados Unidos. Durante o evento, o público foi convidado a levar até as cinematecas seus rolos de filmes domésticos para ver ou rever as imagens em um telão. De acordo com Foster (2016), o evento foi muito importante para o mapeamento da produção amadora brasileira.

Ainda que não tenham se debruçado especificamente sobre a questão das contribuições do 16mm para o cinema do Rio Grande do Sul ou no país, as teses *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*, de Lila Foster

(2016), e *O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60*, de Fernando Weller (2012), São as principais referências sobre esse tipo de suporte no país.

Além disso, os pesquisadores nos últimos anos vêm trazendo importantes contribuições ao recuperar as realizações de cineastas que usaram esse tipo de bitola, como Silvino Santos, Humberto Mauro, Torquato Neto e outros.

Encontramos duas pesquisas que fazem menção aos realizadores pioneiros de Santa Maria. Melina Guterres (2007) traz no Trabalho Final de Graduação *Um cenário de cinema/vídeo de Santa Maria – RS de 2002 a 2007* a informação de que Caneda filmou, em 1962, *A Ilha Misteriosa*, em 16mm. Em estudo que realizamos em 2012 e resultou na monografia de especialização *O nosso cinema era super: um resgate histórico do movimento superoitista em Santa Maria nos anos 70*, o papel pioneiro de Caneda já era mencionado e começavam a surgir informações sobre as exposições que ele fazia na vitrine de sua loja de fotografias, a Foto Íris.

Os dois estudos têm como objetos filmes realizados depois dos pioneiros. Mas ambas revelam a necessidade dos pesquisadores em buscar a origem do audiovisual de Santa Maria para compreenderem o cinema local. Porém, como seus objetos são outros, não esmiúçam esses primeiros filmes. É isso que propomos: entender que cinema era esse, que filmes foram produzidos e com quais condições, onde foram exibidos e que heranças deixaram aos realizadores que os sucederam.

A segunda etapa correspondeu à busca de materiais guardados por particulares, a folhear página a página dos jornais de duas décadas (anos de 1950 e 1960), pesquisar acervos dos periódicos mais recentes e a realizar pesquisa bibliográfica. Começamos a pesquisa nos acervos dos dois maiores jornais da cidade, *A Razão* e *Diário de Santa Maria*, no Arquivo Permanente da Universidade

Federal de Santa Maria⁷, no Arquivo Histórico Municipal⁸ e na Casa de Memória Edmundo Cardoso⁹.

Encontramos duas reportagens publicadas no jornal *Diário de Santa Maria* sobre José Feijó Caneda. A primeira em 11 de maio de 2004, em virtude de sua morte, e a outra em 10 de outubro de 2013, anunciando a exibição do filme de Caneda durante o Cinest. Na internet, localizamos uma notícia publicada no site da Universidade Federal de Santa Maria, em 21 de novembro de 2012, em virtude de uma homenagem que foi feita à Primavesi.

Na mesma data, o jornal *A Razão* publicou reportagem dando conta de que a Fundação Moã de Estudos e Pesquisa para a Proteção e Desenvolvimento Local¹⁰ iria recuperar o filme. Além disso, em 12 e 13 de setembro de 2013, o pesquisador Luiz Gonzaga Binato de Almeida fez três colunas no jornal *A Razão*, trazendo dados básicos sobre os componentes e a existência de *A vida do solo*.

Também nos deparamos com a publicação de uma referência ao documentário *A vida do solo* em um livro publicado em 1977, pelo pesquisador suíço Bruno Edera, a respeito das animações mundiais.

Edera realizou a pesquisa ao longo de cinco anos e afirmou que na América do Sul tinham sido realizadas sete animações. Ele destaca duas brasileiras, *Sinfonia Amazônica* (1953), de Anélio Latini Filho, e *A vida do solo*, de Ana Primavesi, Orion Mello, Joel Saldanha e Glycia Doeller. Pelo levantamento que realizamos, o filme de Santa Maria foi o primeiro documentário sobre agroecologia do mundo e, segundo Edera (1977), foi o primeiro documentário de animação da América Latina.

⁷ O Arquivo Permanente da Universidade Federal de Santa Maria está ligado ao Arquivo Geral da instituição que foi implantado a partir de uma decisão do Conselho Universitário da UFSM, datada de 1990. Ele tem a finalidade de coordenar o sistema de arquivos e desenvolver a política de gestão arquivística da Universidade, mantendo sob custódia documentos de caráter permanente, oriundos das atividades dos órgãos administrativos e das unidades de ensino, pesquisa e extensão.

⁸ O Arquivo Histórico Municipal de Santa Maria foi criado pela lei municipal nº 784 de 22 de dezembro de 1958, assinado pelo Prefeito Municipal Vidal Castilho Dania. O periódico mais antigo data de 1853, e é o *Jornal Mercantil* de Porto Alegre.

⁹ A Casa de Memória Edmundo Cardoso foi fundada em 2002. Trata-se de um acervo particular de fontes documentais ligadas à história de Santa Maria que pode ser consultado mediante agendamento. O acervo arquivístico conta com cinco fundos documentais (três pessoais e dois institucionais), acervo de jornais e revistas antigas, além de fotografias de diversos assuntos referentes a cidade de Santa Maria.

¹⁰ A Fundação Moã é uma entidade de Santa Maria que tem entre os seus objetivos despertar a população para a necessidade de preservação ambiental e de defesa do equilíbrio do meio ambiente. O interesse da fundação pela recuperação do filme *A vida do solo* ocorreu porque o atual presidente da Moã, Rainer Müller, nos anos de 1960 foi secretário do Instituto de Solos e Culturas da UFSM, onde foi realizado o documentário.

Também realizamos durante esta etapa uma pesquisa no acervo da Cinemateca Brasileira e assistimos aos onze filmes de Sioma Breitman, realizador ucraniano que filmou em Santa Maria nos anos de 1930 para compreender como se deu a apropriação do 16mm pelo realizador.

Finalmente, neste caminho inicial, foram realizados os primeiros contatos com as pessoas que hoje são detentoras dos rolos dos filmes para que fossem viabilizadas as cópias dos filmes, já que havia a intenção de assisti-los com alguns dos realizadores. Poder assistir aos filmes foi uma tarefa mais árdua do que se imaginava. Em relação à *A ilha misteriosa*, o filho do realizador tem o rolo mas não dispunha de cópia do mesmo e temia que uma nova exibição pudesse causar estragos nos filmes. Como a produção havia sido exibida em 2013 em um festival estudantil, surgiu a ideia de buscar com os realizadores se eles ainda dispunham do material. A equipe da ONG Piaquito Arte e Cultura, que realizou o referido festival, conseguiu localizar o filme em seus arquivos e disponibilizou uma cópia. Cópia esta que é importante destacar nem mesmo a família de Caneda possui.

Em relação ao documentário *A Vida do Solo*, o filme foi assistido pela primeira vez em uma cópia digital com Orion Mello, um dos desenhistas do filme. Porém, como o documentário ainda está sendo recuperado, Mello preferiu não fornecer cópia da produção. Como o filme foi realizado pela UFSM, foi procurado o Arquivo Permanente da instituição, mas no local também não havia cópia do filme. A terceira tentativa foi procurar pela fundação Moã, a qual havia exibido o filme em homenagem à Ana Primavesi em 2012. A informação da fundação foi de que somente Orion Mello estava autorizado a disponibilizar o filme. Uma cópia da produção só foi conseguida em dezembro de 2015, com a família de Ana Primavesi, diante do comprometimento desta pesquisadora em não realizar nenhuma exibição do documentário, uma vez que o trabalho de restauração ainda não foi concluído.

Somente em outubro de 2016, o filme foi disponibilizado pela família Primavesi no canal que a pesquisadora mantém no YouTube. Entre 18 de outubro e 26 de dezembro de 2016, o documentário já havia sido assistido 8.206 vezes, quase sete vezes mais do que nos anos de 1960, se levarmos em conta os dados informados pelos entrevistados que realizaram o filme.

Outro ponto importante da pesquisa foi uma consulta ao banco de dados da Filmografia do Cinema Brasileiro, mantida pela Cinemateca Brasileira¹¹, nele foi possível identificar, entre os cerca de 40 mil títulos relacionados, 4.976 produções realizadas em 16 milímetros no Brasil entre 1923 e 2011. Como havia informações sobre os filmes, identificando ano de realização, diretores, temáticas, cidade e estado onde os filmes foram realizados, se eles eram mudos ou sonoros, mas elas não estavam disponíveis em tabelas de dados que permitissem uma análise mais detalhada, foi criada uma planilha com essas informações.

Descartamos os dados que se referiam apenas a materiais publicitários e campanhas políticas, bem como a filmes estrangeiros que não tinham ligação com o cinema nacional e estavam inscritos na lista. Posteriormente, foi selecionado o período de 1923 a 1979 para a análise, levando-se em conta que, dessa forma, ter-se-ia acesso a dados desde as primeiras produções até a década seguinte a da realização dos dois primeiros filmes em Santa Maria.

A partir desse recorte chegou-se ao número de 2.931 filmes realizados no Brasil em 16 milímetros até 1979, o que corresponde a 50,98% do total de filmes em 16 milímetros catalogados pela Cinemateca Brasileira.

A partir dos dados disponibilizados, constatou-se que havia 2.588 filmes classificados como não ficção, sendo 824 deles como documentários e 343 como ficção. Sobre outros 16 filmes não foi possível determinar tal dado.

Os filmes que não eram documentário nem ficção, num total de 1.405 registros, dão conta de filmes educativos, filmagens de eventos, registros domésticos, institucionais, e reportagens realizadas para a televisão.

O mesmo trabalho foi realizado com dois livros: *Dicionário de Filmes Brasileiros - Curta e Média – Metragem* (2011) e *Dicionário de Filmes Brasileiros - Longa Metragem* (2009), ambos de Antonio Leão da Silva Neto.

Como definido anteriormente, esta pesquisa segue a linha qualitativa, por isso, muito mais do que o número de filmes produzidos nos interessa saber quem

¹¹ A Filmografia Brasileira contém informações sobre a produção audiovisual brasileira, mas o registro da existência dos filmes não pressupõe que eles ainda existam, nem que façam parte do acervo da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

eram seus diretores, se existiam informações sobre as produções gaúchas e santa-marienses e que temáticas interessaram aos realizadores que usaram o 16 milímetros no país.

É necessário esclarecer que não foi possível analisar todo o material indexado individualmente, já que se trata de um universo de quase três mil filmes. Não haveria tempo hábil para que cada um deles fosse analisado em suas particularidades. Por conta disso, optou-se pelo uso dos dados fornecidos pela Cinemateca Brasileira e pelas duas obras de Silva Neto.

Algumas dúvidas sobre produções também foram esclarecidas em contatos por correio eletrônico com outros pesquisadores ou familiares de pessoas envolvidas em produções. Foi o caso de Glênio Póvoas, que ajudou a esclarecer divergências sobre as obras da Leopoldis-Som e Beatriz Manganelli, que forneceu materiais sobre a atuação de seu sogro, Enio Radamés Manganelli em *Remissão*.

Além da análise das fontes de dados oficiais e da realização das entrevistas, foram buscados elementos que pudessem auxiliar na construção de memórias sobre as produções santa-marienses. Entre esses materiais, foram selecionadas fotografias e frames dos filmes, levando em conta o entendimento de Boris Kossov (2005, p. 40) sobre esse tipo de imagem: “fotografia é memória e com ela se confunde”. Assim, por mais que fotografias e filmes sejam apenas indícios do real, que se diluiu no instante em que é registrado, “a sua memória, contudo, permanece” (KOSSOY, 2007, p. 47), o que vai ao encontro desse tipo de acervo como “mídia da memória”, conforme a definição de Assmann (2011), anteriormente debatida.

Chegamos então à terceira fase da pesquisa, que compreendeu os procedimentos metodológicos relacionados à coleta de dados por meio das entrevistas orientadas pela metodologia da História Oral, com entrevistas semiestruturadas, o que permite a constituição de fontes orais por meio das quais são resgatadas informações sobre experiências vividas pelos entrevistados.

Entrevistamos dez pessoas em Santa Maria e São Paulo entre junho de 2015 e novembro de 2016. Apresentamos o perfil de cada uma delas e as transcrições no apêndice deste estudo. Os selecionados foram Jorge Omar Caneda, que chegou a atuar em uma cena de *A ilha misteriosa* e é filho de José Feijó Caneda, Ana Maria Primavesi, Carin Primavesi, filha de Ana, Orion Mello e Joel Saldanha, que realizaram *A vida do solo*, Guido Cechella Isaia, que era morador da cidade nos

anos de 1960 e chegou a assistir aos dois filmes ainda naquela época, Luiz Carlos Grassi, realizador santa-mariense que vivia na cidade nos anos de 1960 e chegou a produzir um filme em 16mm, Nicola Chiarelli Garofallo, que foi responsável pela restauração do filme de José Feijó Caneda, Samuel Breitman, filho de Sioma Breitman, fotógrafo que realizou o Cinejornal Aurora em Santa Maria em 1932, e Antonio Leão da Silva Neto, pesquisador e colecionador de filmes em 16mm.

Como partimos do mesmo entendimento de Bosi de que a memória dos idosos “é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento. Frequentemente, as mais vivas recordações afloram depois da entrevista, na hora do cafezinho, na escada, no jardim, ou na despedida do portão” (BOSI, 2009, p.39), buscamos estabelecer uma relação de cooperação com os entrevistados, para que eles se sentissem à vontade para entrar em contato sempre que lembrassem de algo que pudesse contribuir para a pesquisa.

Além disso, propusemos que, antes das entrevistas com os dois entrevistados mais idosos, Orion Mello e Ana Primavesi, as obras das quais participaram fossem assistidas com eles. A estratégia funcionou como gatilho para as suas lembranças. Conforme o filme foi exibido, Mello lembrou de uma série de detalhes sobre as técnicas de animação. Primavesi, que já tem 96 anos, ao assistir as cenas fez comentários sobre detalhes técnicos da “vida do solo”, conceito criado por ela, que é considerada mundialmente a Mãe da Agroecologia.

Em relação aos testemunhos, a técnica da entrevista semiestruturada, prevê a criação de um roteiro com questões previamente definidas, mas há a possibilidade de abandoná-lo, refazê-lo ao longo da entrevista ou acrescentar novos questionamentos uma vez que a maior riqueza da história oral são justamente os relatos dos entrevistados. O roteiro é na verdade um guia para a condução da entrevista em momentos em que o entrevistado tenha fugido do assunto em pauta ou esteja com dificuldades, bem como para lembrar ao entrevistador sobre questões que ele precisa clarear e nas quais o entrevistado pode auxiliar o pesquisador.

De acordo com a conceituação de Alberti (1990), a história oral deve ser entendida como um método que parte da realidade como uma construção social e que é adequado para captar como cada indivíduo a interpreta.

A partir das sugestões trazidas por Montenegro (2010), Meihy e Holanda (2014), Meihy (2000), Delgado (2010), Ferreira e Amado (2011) e Thompson (2002),

foram selecionadas por este estudo cinco características em comum apontadas por esses autores como principais a serem observadas durante as entrevistas que foram realizadas entre junho de 2015 e abril de 2016:

1. Consciência sobre a subjetividade que envolve a relação entre o pesquisador e o entrevistado e de que a memória é ativa e seletiva, por isso a recordação não é neutra;
2. Respeito ao entrevistado, aos seus silêncios e falas;
3. Uso das entrevistas como o principal aporte de dados, mas não o único;
4. Busca de elementos que possam servir como gatilhos da memória
5. Opção por um roteiro flexível que privilegie as falas do entrevistado e as lembranças inesperadas que possam surgir durante a entrevista.

As entrevistas foram gravadas em áudio, em vídeo ou pela complementariedade das formas, dependendo da aceitação de cada entrevistado. A técnica do questionário utilizada nesta pesquisa consistiu-se em perguntas abertas, de acordo com o modelo narrativo e episódico, que, como estabelece Gaskell (2011), se baseia em diversos pressupostos teóricos para coletar informações dentro das Ciências Sociais. Apresentou-se a cada um dos entrevistados uma situação inicial, esboçando o projeto e o motivo de sua realização.

A partir disso, cada um deles foi questionado a respeito de suas lembranças da época da produção dos filmes e, de acordo com suas respostas, foram traçados novos questionamentos a fim de que as narrativas apresentassem uma progressão coerente sobre seu envolvimento com o tema, tendo a oportunidade de desenvolver a sua narrativa sem grandes interferências, com condução natural da pesquisadora.

Na visão de Montenegro (2010, p. 69), por meio desse tipo de metodologia “atores sociais anônimos adquirem visibilidade através de narrativas que descrevem, com uma diversificada riqueza de detalhes, experiências cotidianas, que comumente de perdem nos desvãos da história”. Ou, como nos traz Delgado, é um caminho para buscarmos histórias que resistem à velocidade e ferocidade da pressa na qual estamos inseridos em nossos cotidianos:

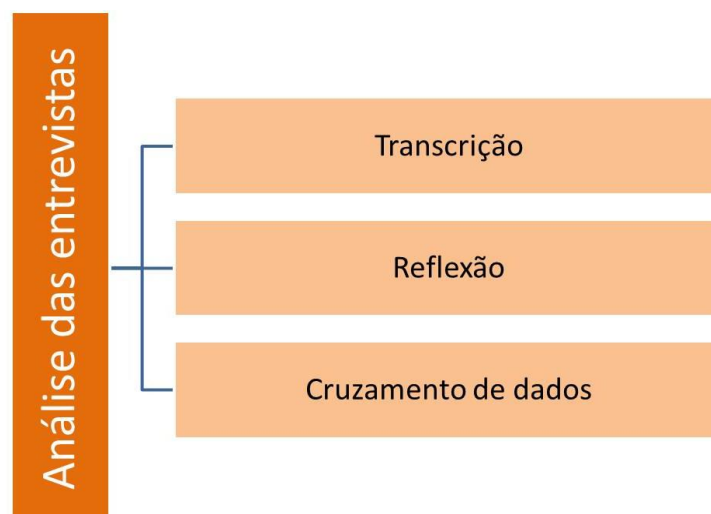
[...] no tempo presente, no mundo marcado pela cultura viral e pela velocidade muitas vezes descartável das informações, tendem a desaparecer os narradores espontâneos, aqueles que fazem das lembranças, convertidas em casos, lastros de pertencimento e sociabilidade. Nessa dinâmica de velocidade incontida, desenfreada,

perdem-se as referências, diluem-se os substratos da vida, reduzem-se as possibilidades de construção do saber. Nesse sentido, Beatriz Sarlo afirma que “O presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, converte-se, enquanto transcorre, em matéria da memória” e ainda que essa aceleração “produz, exatamente, um vazio de passado que as operações da memória tentam compensar. (DELGADO, 2010, p.43).

Durante as próprias exposições, feitas nas casas dos entrevistados, eles lembraram detalhes enquanto os filmes eram rodados. Essas informações foram anotadas em um diário de campo. Algumas delas ajudaram a subsidiar perguntas que foram acrescentadas aos questionários. Especialmente no caso da idealizadora de *A vida do solo*, Ana Primavesi, que tem 95 anos, essa exposição constituiu-se em um momento em que memória e esquecimento duelaram.

A quarta fase metodológica compreendeu a transcrição das entrevistas e a análise dos dados, cruzando informações de diferentes fontes com os relatos orais na tentativa de construir memórias sobre os filmes em 16 milímetros. Em um primeiro momento, houve a transcrição das entrevistas gravadas. As características paralinguísticas como entonação da voz, silêncios, ênfase em palavras foram aliadas às observações feitas no diário de campo. Conforme foi estabelecido com os entrevistados, não haverá anonimato.

Tabela 2 - Momentos metodológico das análises das entrevistas



Fonte: Elaboração da autora

Na segunda etapa, as entrevistas foram comparadas, promovendo a reflexão sobre os dados trazidos por elas e de que forma eles conversam entre si.

Posteriormente, no terceiro momento, ocorreu a complementação dos testemunhos com outros dados, buscando aproximar as entrevistas de dados além das narrativas, como as reportagens de jornal e o roteiro de *A vida do solo*, a fim de verificar, se havia questões que permaneciam sem resposta. Nessa fase também se deu a articulação entre as entrevistas a fim de cruzar seus dados e construir memórias.

À medida que pensamos na estruturação da dissertação, buscamos construí-la juntando os pedaços que formam essa grande colcha de retalhos que é a história do cinema amador brasileiro. Assim, pensamos que por terem vivenciado, experimentado, construído e articulado as produções pioneiras, os entrevistados, ao compartilharem suas lembranças sobre o 16 milímetros em suas entrevistas, também fazem vir à tona suas experiências e, com elas, informações que ajudam a construir a memória do cinema em Santa Maria.

A dissertação é apresentada em três capítulos. No primeiro capítulo, *A memória entra em cena*, nos dedicamos aos conceitos mais caros a este estudo no que diz respeito à identidade e à memória. À medida que tais conceitos são trazidos, fazemos a sua relação com o objeto de estudo, mostrando como é importante buscarmos essas memórias do cinema santa-mariense para que possamos refletir sobre identidades do cinema local.

Trabalhamos a relação entre memória e identidade, convidando para a discussão autores como Aleida Assmann (2011), com seus estudos sobre memória, e mais especificamente "mídias da memória" como forma de combater o esquecimento; Jöel Candau, para quem "não há busca identitária sem memória" (CANDAU, 2011, P.19) e Stuart Hall (2000), que nos traz que a identidade deve ser pensada como algo em constante transformação, e que "agem sobre o imaginário coletivo reformulando e produzindo marcas culturais" (HALL, 2000, p.706). Além de Andreas Huyssen (2000), o qual nos faz refletir sobre como somos seduzidos pela memória e sobre como a relação da memória com nossas identidades é algo vivo e pulsante.

Ainda neste capítulo, a partir dos autores Bauer e Gaskell (2011), Ecleia Bosi (2001), Ferreira e Amado (1998) e Holanda e Meihy (2007), fazemos uma discussão sobre como a apropriação da metodologia História Oral contribui para pesquisas que apresentam o testemunho como um elemento fundamental tendo em vista a carência de outras fontes de consulta.

O segundo capítulo, *Milímetros de possibilidades*, resulta da análise de dados da Filmografia Brasileira e dos dicionários de Antonio Leão a Silva Neto sobre as produções em longa-metragem, curta-metragem e média-metragem no Brasil¹². Nossa busca é por compreender como se deu a chegada dessa tecnologia em Santa Maria, que filmes foram realizados no Estado e no Brasil e de que forma, mundialmente, uma película projetada para o uso doméstico foi apropriada pelo cinema. Trazemos autores como Brian Winston (1996) e Patricia Zimmermann (1995), que abordaram a questão do desenvolvimento do cinema amador nos Estados Unidos no período pós-guerra para nos auxiliarem nesse percurso.

Ao longo dos três capítulos, as entrevistas realizadas com as dez pessoas selecionadas são os fios condutores que nos ajudam a fazer esse mergulho nas memórias cinematográficas do período abordado pela pesquisa. Porém, é no último capítulo, *As produções santa-marienses pioneiras*, que nos dedicamos especificamente à construção de memórias sobre os dois filmes pioneiros. Ele é construído a partir do cruzamento das entrevistas com documentos como o roteiro de *A vida do solo*.

Da mesma forma como iniciamos esse texto introdutório, nos referindo a um dia que marcou esta pesquisa, chegamos ao final das considerações iniciais relatando um momento especial para o presente estudo: Santa Maria, 15 de abril de 2016. Em um envelope pardo, chegam às mãos desta pesquisadora documentos encaminhados por Ana Primavesi.

Uma semana antes, havia entrado em contato com a família de Primavesi, pedindo o reenvio de alguns materiais que serviriam de subsídio à pesquisa, por isso não havia surpresa em receber o envelope. Porém, além do que havia sido solicitado, chegaram 23 páginas entre manuscritos e dados datilografados os quais contém informações sobre o roteiro de *A vida do solo*. Segundo Carin Primavesi, uma das filhas da professora, uma das perguntas que fiz a Primavesi quatro meses

¹² Existem diferentes definições de tempo para os formatos curta-metragem, média-metragem e longa-metragem. A Lei do curta, de 1992, define como curta-metragem os filmes com duração igual ou inferior a 15 minutos, como média metragem as obras entre 15 minutos e 70 minutos e como longa-metragem os filmes com duração superior a 70 minutos. Nesta pesquisa, como utilizamos dados da Filmografia Brasileira e de Silva Neto, adotamos os critérios usados nestas duas fontes de consulta que são: curta-metragem para os filmes com até 29 minutos, média metragem entre 30 minutos e 59 minutos e longa-metragem a partir de uma hora de duração.

antes, em São Paulo, sobre como ela havia criado o roteiro, serviu de gatilho para a professora lembrar que tinha guardado os papéis por décadas.

Mas como tais documentos não foram usados nem mesmo na biografia de Ana Primavesi, lançada em março de 2016? A única resposta possível a esta pesquisadora vem de Virginia Wolff: “a memória é inexplicável” (WOOLF, 1975, p.56, apud ASSMANN, 2011, p. 20).

Como expusemos até aqui, com o presente estudo, pretende-se produzir fontes de pesquisas acerca da produção cinematográfica em 16 milímetros, especialmente em Santa Maria, possibilitando que essa história tão importante para o cinema da cidade e do Rio Grande do Sul não corra o risco de se perder. É a um mergulho em memórias e esquecimentos sobre tais produções que convidamos você a partir de agora.

CAPÍTULO 1. A MEMÓRIA ENTRA EM CENA

No drama *Para sempre Alice* (2014), a personagem de Julianne Moore¹³, vivendo precocemente um estágio de Alzheimer¹⁴, começa a esquecer algumas palavras e a se perder pelas ruas de Manhattan. Para uma renomada linguista, esquecer a própria língua é um dilema que a faz repensar sua existência, ou melhor, a sua identidade. Em dado momento, a personagem afirma: “estou aprendendo a arte de perder todos os dias. Perdendo meus modos, perdendo objetos, perdendo sono e acima de tudo, perdendo memórias. Toda a minha vida eu acumulei lembranças. Elas se tornaram meus bens mais preciosos.”.

Apesar de se tratar de uma ficção, a fala da personagem sobre suas lembranças serem o seu bem mais precioso e o fato de revelar seu acúmulo de memórias ao longo da vida ajudam a refletir sobre questões que alicerçam esta pesquisa. A primeira paragem a qual *Para sempre Alice* nos conduz é que, ainda que não percebamos no dia a dia, nossas lembranças são fundamentais para a construção de nossas identidades. A outra, é a de como, mesmo armazenando memórias, nem sempre temos acesso a elas.

Foi o que aconteceu com Ana Primavesi, uma das entrevistadas deste estudo. No caso de Primavesi, foi a idade, e não uma doença, a protagonista da dificuldade de lembrar. Aos 96 anos, Primavesi muitas vezes recorre à filha Carin, com quem mora, em busca de gatilhos que possam fazê-la recordar nomes e situações que, aos poucos, se apagam de seu repertório de recordações.

O interessante desse processo é que a filha assumiu para si esse papel de reavivamento das memórias que lhe é atribuído pela mãe. Por conhecer minuciosamente a trajetória da professora, Carin responde aos olhares e às perguntas de Primavesi, geralmente feitas em alemão, o seu idioma natal. Por meio destas trocas de olhares, de gestos, de alguns silêncios, e de questionamentos à

¹³ Julianne Moore recebeu o Oscar de Melhor Atriz por sua interpretação em 2015.

¹⁴ A Associação Brasileira de Alzheimer define a doença como uma enfermidade incurável que se apresenta como demência, ou perda de funções cognitivas (memória, orientação, atenção e linguagem), causada pela morte de células cerebrais. Disponível em: < <http://abraz.org.br/sobre-alzheimer/o-que-e-alzheimer>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

filha, Primavesi busca por pistas que acelerem ou despertem as lembranças que teimam em não vir.

Figura 1 – Ana Primavesi em sua casa em São Paulo



Fonte: Foto feita pela autora

Logo no início de nossa conversa, em dezembro de 2015, Primavesi dizia que não sabia se ia conseguir lembrar de muita coisa, afinal, “já faz muitos anos” que *A vida do solo* foi realizado. Quando começamos a assistir o documentário, junto com Carin, em determinado momento Primavesi comentou: “nossa, como ele entendia bem do assunto”, referindo-se a voz em off de Luiz Fernando Vinadé, que fez a locução. Então, Carin lembrou à mãe: “mas foi você quem fez o roteiro. Ele está apenas lendo o texto que você fez”, a fala foi respondida com um sorriso de Primavesi que, aos poucos, começou a rememorar aquela época.

Não demorou muito e Primavesi questionou: “eles estão vivos?”, ao perguntar a quem ela se referia, a professora citou os nomes de toda sua equipe. Quase cinquenta anos depois de fazer o filme ela lembrava de cada um deles. Foi Carin quem respondeu à mãe que Saldanha e Mello “ainda existiam”, mas que Glycia e Caneda haviam falecido. A agrônoma ficou alguns minutos em silêncio, aparentemente pensando sobre o assunto.

Como percebemos, esquecimentos, rastros, esconderijos da memória também fazem parte do processo de recordar (ou esquecer). Diferentes motivos,

que podem ir da doença ao trauma, podem fazer com que determinadas lembranças não venham à tona. Somos capazes ainda, em determinadas situações, de selecionar o que queremos ou não recordar, o que iremos manter vivo ou apagar de nossas memórias.

Essas considerações iniciais são importantes porque quando se busca informações sobre o uso do 16 milímetros no Brasil o que se encontra são pesquisas que se relacionam muito mais com o desenvolvimento da televisão, que usou esse tipo de equipamento desde o seu surgimento, nos anos de 1950, do que com o cinema que três décadas antes já se apropriava dessa tecnologia amadora.

Sendo assim, onde é que se mantêm vivas as lembranças sobre o cinema pioneiro em Santa Maria? A resposta é aparentemente simples: na memória das pessoas que viveram aquela época e que participaram das primeiras produções. Porém, estamos falando de filmes que foram feitos há mais de cinquenta anos. Alguns dos integrantes das equipes morreram e, além disso, nem todas as lembranças sobre essas produções foram compartilhadas.

Partir em busca das pessoas que ainda recordam desse cinema pioneiro foi uma das únicas formas de garantir que informações sobre essa época não se perdessem ainda mais. Porém, para chegar a testemunhos que trouxessem elementos que ajudassem na construção dessas memórias, foi preciso, antes de mais nada, buscar gatilhos de memória que fossem capazes de, durante as entrevistas, auxiliarem no processo de recordação.

Buscamos o que Assmann (2011) chama de “chaves para a memória afetiva”. De acordo com a autora, uma memória afetiva pode se desenvolver a partir de diferentes sentidos, como um odor, um som, uma cor, enfim, algo que esteja ligado a um momento afetivamente importante. Essas chaves variam muito para cada pessoa. Para Ana Primavesi, assistir ao filme foi um gatilho que abriu caminho para diferentes lembranças. Já para outro entrevistado, Samuel Breitman, o barulho da manivela da câmera 16mm que um dia operou fez o papel de gatilho de memórias.

Neste momento, cabe outra reflexão: que memórias são essas a que se pretende chegar? A definição de memória não é única, da mesma forma que as memórias podem ser múltiplas. Definir o que é memória não é tarefa das mais simples, pois não faltam conceitos sobre o tema, o que não é de se estranhar uma vez que ela é considerada uma das funções cognitivas mais complexas.

Há desde as teorias mais ligadas a mnemotécnica¹⁵, as quais tratam a memória como objetiva e ordenada, como um campo formal do conhecimento, até as de tradição psicológica que entende a memória como em constante negociação com a imaginação e a razão. Podendo, nesse segundo caso, ser caracterizada como uma das faculdades da alma.

Só para se ter uma ideia da diversidade de conceitos, enquanto Ricoeur (2007) apresenta a memória como frágil, Pollak (1992) traz que ela é “um fenômeno construído”, Bosi (2009) a sintetiza como “trabalho”, e Le Goff (1990) fala em diferentes memórias, que podem ser individuais, coletivas ou sociais.

Essas distintas formas de compreender a memória revelam como a nossa relação com o passado é um campo de conflitos. Ao mesmo tempo em que ocorre uma volta ao passado, em busca da compreensão do presente, tem início o entendimento de que essa relação é complexa, como destaca Sarlo:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum. (SARLO, 2007, p.9).

De acordo com os pesquisadores da memória que embasam o presente estudo, ela é construída por fragmentos e detalhes que são lembrados, relembrados e, algumas vezes também por aquilo que é esquecido. Nesse entendimento, a memória, além de fundamental para a construção das identidades, é ativa.

Para que se possa compreender isso, é preciso abrir mão da ideia de que a memória não tem falhas, distorções ou intencionalidades. Os “esconderijos da memória” surgem assim como locais onde determinadas lembranças permanecem armazenadas até que gatilhos despertem o interesse de as revelar ou reavivem tais recordações (DARONCO, 2003, p.20).

Caminham nesse sentido as pesquisas da estudiosa alemã Aleida Assmann, a qual considera que ao contrário da memória como arte/ técnica (*ars*), é preciso pensá-la como potência (*vis*). Assmann entende a recordação e o esquecimento

¹⁵ A Mnemotécnica é uma forma de interpretação da memória, como arte, sendo que “arte” deve ser entendida no seu antigo conceito de técnica.

como atos culturais, a memória como potência em transformação e a lembrança como o elo entre a memória individual ou dos grupos ao passado histórico:

[...] A lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação de uma informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças. (ASSMANN, 2011, p. 34).

É por isso que, no entendimento de Assmann (2011, p.221), “a relação de uma época com o seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural”. Ir à busca das produções pioneiras do cinema de Santa Maria e suas histórias é procurar também pela história da cidade naquela época. Dessa forma, se caminha também no sentido de recuperar a memória de uma mídia importante daquela época: o filme amador, e, conseqüentemente, de compreender o desenvolvimento dessa forma de comunicação em Santa Maria.

Dessa forma, entendemos os filmes *A ilha misteriosa* e *A vida do solo* como “mídias de memória”. Por esta pesquisa, eles não serão questionados pelos conteúdos que trazem ou pelas estéticas que apresentam. Nos interessa interpretá-los como uma forma importante de comunicação na época e pelas memórias afetivas que despertam em seus realizadores.

O crítico e estudioso alemão Andreas Huyssen nos auxilia nesse debate sobre a questão da memória ao chamar a atenção para o fato de como essa temática tem sido explorada à exaustão nos últimos tempos. Vivemos, a partir da década de 1970, um *boom* da memória¹⁶.

Para Huyssen (2014, p. 195), a expansão da cultura da memória “elevou-se na década de 1970, ganhou força na década de 1980 e atingiu proporções inflacionárias na década de 1990”. Assim, determinadas experiências, principalmente ligadas às memórias traumáticas, como as dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, passaram a ser exploradas ao extremo. Em alguns casos

¹⁶ O termo *boom* da memória é usado por Jay Winter para mostrar como a temática tomou conta dos estudos de história, ocupando um espaço que antes era dominado por estudos de raça, gênero e classe. (WINTER, 2006, p.68).

houve até “abusos da memória”, tanto em discursos nacionalistas, que apelaram a mitos históricos para justificar barbáries, quanto nas ondas “retrô” na moda, na música e na arquitetura.

Essas observações levam o autor a uma constatação: “fomos seduzidos pela memória” (HUYSSSEN, 2000, p.19). Por conta disso, o pesquisador traz à tona sua preocupação sobre o que chama de uma comercialização da nostalgia, como se a memória fosse no fim das contas uma obsessão cultural. Ele nos mostra como estamos empenhados em buscar formas de documentar tudo, guardar tudo, preservar tudo, e de nos voltarmos para uma “memória” que chega quase até o presente, para o que ele chama de um “passado-presente”.

Ao refletirmos sobre quais motivos fazem com que as pessoas estejam buscando com tamanho esmero construir memórias, chegamos à conclusão conexa de que elas fazem isso, em grande parte, no anseio por conhecer e compreender suas identidades. Em um mundo cada vez mais fragmentado, não é difícil compreender a origem de tal necessidade.

Essa reflexão também nos leva à conclusão de que se partimos em busca de memórias de uma época do cinema santa-mariense que ainda não está documentada, é porque, como pesquisadores, também fomos seduzidos por essa vontade de memória. Porém, sem a pretensão do que Huyssen classifica como “recordação total”, ou seja a busca de uma memória de proporções monumentais, ligada a uma espécie de remorso, como se nada pudesse ser esquecido, entendemos que:

Pode haver um excesso de memória, mas trata-se de um excesso de coisa boa. Enquanto isso, o esquecimento continua suspenso sob uma nuvem de suspeita moral, como uma falha evitável, uma regressão indesejável e uma negligência crítica. A memória, por outro lado, é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade. Todos os tipos de identidade dependem dela. Uma sociedade sem memória é um anátema (HUYSSSEN, 2014, p.157).

Como ressalta o autor, por mais que possa parecer paradoxal, para haver memória é preciso haver esquecimento. Isso porque esse esquecimento seletivo – afinal, não é possível lembrar de tudo o que acontece o tempo todo – permite a consolidação de uma memória socialmente relevante, a qual é o resultado desse intenso jogo de forças:

[...] o esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos como silêncio, desarticulação, evasão, apagamento, desgaste, repressão – todos os quais revelam um espectro de estratégias tão complexo quanto o da própria memória (HUYSSSEN, 2014, p.158).

Voltando nossa atenção para os objetos de estudo desta pesquisa, os filmes *A Ilha misteriosa* (1962) e *A vida do solo* (1968), as duas primeiras realizações cinematográficas de equipes de Santa Maria, podemos dizer que com o passar dos anos – lá se vão mais de cinco décadas desde a realização das duas produções –, o esquecimento sobre elas fez, ao mesmo tempo, emergir o anseio e a necessidade de que suas memórias sejam recuperadas para que não caiam definitivamente no esquecimento.

Existem rastros que evidenciam essa vontade de memória. Em novembro de 2012, a Universidade Federal de Santa Maria promoveu uma homenagem à professora Ana Primavesi durante a qual foi exibido o filme *A vida do solo*. Em março de 2013, foram publicadas durante dois dias consecutivos, no jornal local *A Razão*, na coluna do pesquisador Luiz Gonzaga Binato de Almeida¹⁷, informações sobre a realização do documentário. Em outubro de 2013, *A ilha misteriosa* foi exibido em uma edição do Festival de Cinema Estudantil de Santa Maria. E não se pode deixar de fora o fato de que *A vida do solo* está passando por uma restauração e que, em outubro deste ano, o filme foi disponibilizado no canal de Ana Primavesi no YouTube.

Em uma de suas entrevistas para esta pesquisa, Orion Mello contou como surgiu a ideia de recuperar o filme que estava guardado com ele desde que o documentário deixou de ser exibido, nos anos de 1970: “um dia eu me dei conta que eu sou finito. Foi exatamente essa palavra que me tocou o horror. Então, procurei o Rainer¹⁸ que era secretário do instituto naquela época” (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

¹⁷ Luiz Gonzaga Binato de Almeida é arquiteto, professor de Arquitetura da Universidade Luterana do Brasil em Santa Maria (Ulbra) e pesquisador. Já publicou livros sobre a história da cidade e desde 2004 escreve a coluna *Imagens da história*, sobre a história de Santa Maria no jornal *A Razão*.

¹⁸ Rainer Müller, atual presidente da Fundação Moã, entidade parceira na restauração de *A vida do solo*. Nos anos de 1960, Müller foi secretário do Instituto de Solos e Culturas da UFSM, onde foi realizado o documentário.

Mello deixa claro como é capaz de tolerar o fato de a velhice aproximá-lo da morte, mas que não se conforma que isso signifique o esquecimento do documentário que considera uma das suas grandes realizações.

Esse desejo e essa busca por memórias nos mostram como, mesmo em um cenário de crescente avanço tecnológico, existe uma necessidade de voltar ao passado para compreender como as tecnologias amadoras colaboraram para que realizadores fizessem suas primeiras produções. Ao lado dela, emerge a demanda de compreender de que forma tal façanha contribuiu para suas construções identitárias e para a identificação deles com seus grupos.

Segundo Assmann, “afetos, motivações e intenções atuais são os vigias do recordar e esquecer” (ASSMANN, 2011, p. 284) ou, seja, quando buscamos identidades relacionadas à produção cinematográfica pioneira, estamos também entrando em uma esfera onde existe uma relação afetiva e emocional muito forte no que diz respeito a essas obras.

Em relação aos filmes em 16mm realizados em Santa Maria, as entrevistas feitas ao longo da pesquisa nos levaram a notar essa relação afetiva e emocional. Tal conexão se apresenta tanto diretamente, por meio dos próprios realizadores com suas obras, quanto na geração seguinte de cineastas. Exemplo disso é Luiz Carlos Grassi, superoitista que até hoje se emociona ao falar de nomes como José Feijó Caneda. Grassi lembra como o realizador se esforçou para preservar seu filme porque se orgulhava dele:

O Caneda guardou os rolos do filme, da maneira que pode, provavelmente não era tecnicamente a forma mais correta, mas ele fez questão de guardar, da maneira como pode, porque tinha um apego muito grande com esses filmes. Aquilo era a vida dele. Os filmes estavam muito desgastados, mas era de tanto que foram projetados e aí tu podes ter uma ideia de o quanto ele os exibia na vitrine porque estavam bem desgastados. (Grassi, 2016, entrevista concedida à autora).

Para Huyssen, ao buscarmos por informações como essas, realizamos um mergulho no sentido de construção da “memória cultural”, ou seja, da “memória encarnada em artefatos como a ficção, o teatro, o cinema, porém também em monumentos, na escultura, na pintura e na arquitetura” (HUYSSSEN, 2014, p. 159).

Todos esses elementos estariam associados na busca daquilo que poderia se tornar a constituição de uma memória pública. Isso quer dizer que esse processo influencia a forma como as pessoas se veem e como são vistas dentro de todo esse percurso ou, melhor dizendo, de como suas identidades são construídas e compreendidas.

Vão ao encontro do que estamos discutindo as entrevistas realizadas com Orion Mello. Na primeira delas, ele nos recebeu em sua casa, em junho de 2015, bastante desconfiado sobre o que estava motivando um estudo que envolvia *A vida do solo*. Ao mesmo tempo em que dizia estar disposto a colaborar com o projeto, o entrevistado questionava sobre por que, tanto tempo depois da realização do documentário, alguém estava interessado nele. Orion mostrava naquele momento um papel que depois foi ressaltado em diferentes entrevistas: o de guardião do filme.

Figura 2- Orion Mello com uma das raras fotos de bastidores de *A vida do solo*



Fonte: Foto feita pela autora

O que em um momento inicial parecia uma relação de posse sobre o filme, afinal, não era permitido sequer fazer uma cópia do material que já estava digitalizado, no transcorrer das demais entrevistas revelou-se diferente. Tratava-se na verdade de uma relação de afeto do realizador com o filme que um dia, a duras penas, conseguiu produzir.

As primeiras pistas sobre essa relação começaram a vir à tona à medida que assistimos ao filme com Mello. Cada detalhe era narrado com encantamento. Alguns efeitos visuais despertavam sorrisos, outros faziam o entrevistado ressaltar o quanto as tecnologias disponíveis naquela época ainda eram primárias. O que notávamos é que além de uma explicação de como o filme foi feito, o desenhista procurava antever qualquer problema estético que pudesse ser percebido pela pesquisadora.

Foi em nosso último encontro, já em maio de 2016, que Mello se sentiu mais confortável para falar sobre a restauração de *A vida do solo*:

Eu paguei o áudio, para que pudéssemos salvá-lo. Lógico, tinha de ser uma coisa reversa, porque como iria lembrar a ordem toda das cenas? O filme estava todo rebentado. Não sei se era a corrente elétrica que, ao passar, às vezes dava um puxão e rebentava ou se eram as próprias cremalheiras. Sem contar que pegava mal ali nas correias e rasgava. Na época, quando ele começou a quebrar, paramos de exibir, mas ele já estava bem danificado. Eram uns seis, sete, oito pedaços. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Importante ressaltar que, nas palavras de Mello, sua intenção era “salvar” o filme, em sua interpretação o documentário corria um risco e cabia a ele a tarefa de tirá-lo do esquecimento e da deterioração.

Como percebemos, Mello assumiu essa identidade de guardião de tal forma que colocou a restauração do filme como uma prioridade de vida. À medida que percebeu que o presente estudo poderia contribuir para as memórias sobre *A vida do solo*, o entrevistado começou a participar mais ativamente da pesquisa, mostrando fotografias e, principalmente, esforçando-se em lembrar mais informações sobre a época de realização e exibição do documentário. As memórias de Mello não eram ingênuas. Em um processo ativo de recordação, tornou-se interessante para ele ver a trajetória do filme ganhar espaço na pesquisa.

Pensar essa relação de afetividade dos realizadores com os filmes nos faz buscar a definição de memória trazida por Jacques Le Goff. Para o pesquisador, a memória é a propriedade de conservar certas informações. Para dar conta disso, ela está associada a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou que esse indivíduo representa como passadas. Algo fundamental é entender que a memória conserva, mas não tudo (LE GOFF, 1990, p.423).

Assim, para o autor, a memória é um “elemento essencial da identidade individual ou coletiva”, sendo a sua busca uma atividade fundamental na sociedade contemporânea. Ela guarda “certas informações” (LE GOFF, 1990, p.423), e por isso a importância em compreender que está associada a questões psíquicas que vão orientar essas escolhas sobre o que é lembrado e o que é esquecido.

Podemos afirmar que o autor caminha na mesma direção do conceito de “mídia da memória” trazido por Assmann (2011). Para compreender tal concepção, é preciso levar em conta que o armazenamento modifica-se de acordo com o desenvolvimento dos meios. Assim, a construção do passado depende dos meios de comunicação e das técnicas existentes de armazenamento, as mídias. O que não é armazenado vira resíduo e acaba por ser esquecido. É o lixo da história.

Mas, ao contrário de um dispositivo tecnológico, quando se trata do armazenamento da memória humana, não basta querer lembrar para ter acesso a essas informações. Isso acontece porque o homem, ao contrário da máquina, pode recordar e esse ato é ativo, associado às suas experiências no mundo. Quando alguém guarda informações em uma *pen drive* sabe que basta conectá-lo em um computador que disponha dos mesmos programas para que seus arquivos sejam lidos exatamente como foram gravados. Com a memória humana é diferente: ter acesso a um esconderijo da memória nem sempre é uma tarefa tão simples assim.

O processo de recordação se opõe ao armazenamento uma vez que depende das experiências individuais de cada pessoa, as quais podem acabar por renovar, recuperar ou deformar as lembranças. Para Assmann (2011, p. 34), é por isso que “o esquecimento é oponente do armazenamento, mas cúmplice da recordação”.

Assmann (2011, p.163) leva em conta a memória e a recordação como “um par conceitual”, “que estabelece uma correlação”, e como “fenômenos que carregam em si uma dimensão do tempo”. Já a lembrança é o que instaura uma ponte entre passado e memória. Dessa forma, as diferentes mídias interagem com as identidades de cada um e com as coletivas e servem como suporte material para a memória cultural.

Amado (1995) mostra como tradição, imaginação e cultura erudita e popular são capazes de se combinar para produzir um depoimento que apesar de ser aparentemente “mentiroso” se revelou fértil para a análise histórica. A pesquisadora

conta que ao longo de anos fez entrevistas a respeito da Revolta de Formoso, que ocorreu entre as décadas de 1950 e 1960 em Goiás.

Fernandes, nome fictício atribuído a um dos entrevistados, já tinha participado de três sessões de entrevistas com 16 horas de gravação e “parecia representar tudo o que um historiador poderia desejar de uma primeira entrevista de pesquisa: o informante demonstrou vivência e conhecimento profundos do tema, além de vontade de colaborar com o trabalho [...]” (AMADO, 1995, p. 126). Porém, quando foi dar continuidade à pesquisa e comparar as informações fornecidas por esse entrevistado com documentos escritos e entrevistas de outras pessoas, Amado descobriu que as informações trazidas por Fernandes não se confirmavam:

Fernandes misturara acontecimentos e personagens, entre si e com outros, fictícios ou inexistentes na Revolta do Formoso; embaralhara tempos e espaços, numa formidável demonstração de desprezo pela história e pela geografia: criara trechos longos, aparentemente sem relação com o movimento social, ou com qualquer evento histórico. Não havia outra conclusão possível - "Fernandes inventara seu depoimento!" Confusa, decepcionada e, principalmente, furiosa, por me haver deixado enganar tão facilmente, engavetei a entrevista do grande mentiroso e não pensei mais nela. (AMADO, 1995, p. 126-127).

Foi somente depois do fim da pesquisa, em um dia que resolveu ouvir novamente a entrevista, que Amado se deu conta que a narração de Fernandes misturava aspectos da vida no interior de Goiás entre os anos de 1930 e 1960 com trechos literais da obra *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Intrigada com a narrativa, a pesquisadora descobriu que na região onde vivia seu entrevistado, existia uma forte tradição de origem ibérica, da qual fazia parte o livro o qual era lido e relido e, algumas vezes contado por narradores populares na praça da cidade, fazendo com que a história fosse constantemente reelaborada pela população local, por meio de rituais e da memória coletiva. De acordo com Amado, foi a essa memória coletiva que Fernandes recorreu ao construir o seu depoimento:

Longe, portanto, de ser um grande mentiroso, Fernandes verbalizara, em seu depoimento, eventos, imagens, símbolos, raciocínios e sentimentos profundamente enraizados na memória coletiva de sua região e grupo social de origem. Este, ao invés de promover o resgate histórico da revolta, construiu, em torno dela, uma narrativa original, mesclando acontecimentos verídicos, existentes no movimento, com tramas, nomenclaturas e simbologias de antigas tradições, assimiladas localmente. (AMADO, 1995, p.131).

O exemplo trazido por Amado faz refletir sobre como a memória se relaciona com a experiência e que, por conta disso, as narrativas não devem ser interpretadas distante de sua contextualização histórica e social, levando em conta que cada narrativa apresenta uma versão, um ponto de vista. “A narrativa de Fernandes constituiu uma versão, entre muitas, da Revolta do Formoso; até hoje ela disputa, com outras, espaços, audiências e adesões, em busca de legitimidade social e histórica” diz Amado (1995, p. 133).

Da mesma forma como existem diferentes identidades, não há apenas uma memória e sim memórias múltiplas em circulação. Enquanto a memória individual, dependente da experiência vivida por cada pessoa, e do que ela é capaz de lembrar e esquecer, está ligada ao curto espaço de tempo que esse ser humano vive, a memória cultural de longo prazo, sobrevive a diferentes gerações, ancorada na mídia, nas instituições e nos rituais. Essa memória cultural influencia diretamente na formação identitária individual e dos grupos e é também influenciada por ela.

Quando os primeiros realizadores fizeram seus filmes na cidade, não se preocupavam em atribuir valor de memória às produções. No entanto, de acordo com o conceito de Assmann, eles acabaram usando uma “mídia de memória”. É por esta mídia, o filme, ter sido preservado que se pode saber hoje, por exemplo, o que se pensava sobre o primórdio da agroecologia no país em 1963 ao assistirmos a *A vida do solo*, que se tornou o primeiro documentário a tratar do tema agroecologia no mundo. O filme cumpriu o papel de armazenar uma memória, um tempo, e sua leitura pode ajudar a recuperar imagens de um passado de Santa Maria.

Para a autora, existe uma relação entre a memória humana e a técnica, afinal, “o aumento constante da capacidade dos dispositivos para armazenar conhecimento corresponde diretamente ao declínio do saber ‘de cor’” (ASSMANN, 2011, p. 16). Dessa forma, a memória “se orienta para o passado e avança passado a dentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade” (ASSMANN, 2011, p.53).

A partir deste entendimento, percebe-se que a comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado repositório de conhecimento se perde, ou seja, quando a informação não foi armazenada ou não está mais acessível.

Da mesma forma que as “grandes obras antigas”, como o Fausto de Goethe, só são legíveis nos termos de textos maiores e mais antigos, como a Bíblia – que William Blake chamou de “o grande código da arte” –, as anotações de nossos avós e bisavós só são legíveis nos termos das histórias de famílias recontadas oralmente. Há, então, um paralelo entre a memória cultural, que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a memória comunicativa, que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente. (ASSMANN, 2011, p.17).

Esse entendimento vai ao encontro do que propõe Jöel Candau (2014, p. 16), para quem “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada”. Assim, a trajetória de vida e o estado emocional influenciam no armazenamento que fazemos de nossas lembranças, ou seja, diferentes pessoas podem ter memórias diferentes sobre um mesmo acontecimento:

Uma história de vida consiste em dar fisionomia aos acontecimentos considerados pelo indivíduo como significativos do ponto de vista de sua identidade. Quando opera a memória, o acontecimento rememorado está sempre em relação estreita com o presente do narrador, quer dizer, com o tempo de instância da palavra, enquanto na enunciação histórica é o acontecimento que constitui o marco temporal pelo sujeito da enunciação [...]. Os acontecimentos são tempos fortes que fazem memórias fortes; a dissolução do acontecimento na banalidade do todo-acontecimento origina, com certeza, memórias fracas. (CANDAU, 2014, p. 101).

Quando se reflete sobre a pluralização das memórias, é fundamental observar como ela está intrinsecamente relacionada ao desenvolvimento da comunicação e mais especificamente à presença das diferentes mídias, entre elas o formato de filme 16 milímetros. Por muito tempo a tradição oral foi a forma como se mantiveram vivos costumes e histórias de diferentes povos ao longo de gerações. Durante esse período não havia uma mídia material, a tradição repousava na transmissão oral, e tinha seu meio de transmissão na repetição. Uma mesma história precisava ser contada tantas e tantas vezes de forma que se tornasse mais conhecida.

Conforme traz Le Goff (1990, p.445), os idosos eram considerados “homens-memória”, pois seriam capazes de armazenar “memórias fieis” por até cem anos, além disso, uma geração seria capaz de transmitir suas memórias para a seguinte por meio da oralidade. De acordo com Le Goff (1990, p. 427), houve uma “transformação da memória coletiva”, a partir do momento em que os homens passaram a inscrever suas aventuras, vitórias e conquistas. A escrita veio ao encontro da necessidade de preservar determinadas memórias seja nas tábuas com

escrita cuneiforme dos povos sumérios, nos papiros egípcios, nos ideogramas chineses, entre outros. A memória não era mais apenas um fenômeno individual ou coletivo, mas também social.

Mas é preciso destacar que o acesso aos documentos, aos livros e, principalmente, ao conteúdo deles não era disponível a todos. De um lado pode-se falar no controle ideológico, exercido por instituições como a Igreja e o Estado. De outro, na própria dificuldade de reprodução. Afinal, antes da invenção da imprensa por Gutemberg, no século XV, as obras eram manuscritas e de circulação restrita.

A partir de 1439, não é apenas dada a largada para a era da imprensa, com a possibilidade de reprodução mecânica da palavra escrita, mas também para a modificação na forma de se relacionar com a memória:

A escrita criou novos espaços de recordação. A impressão de livros quebrou o antigo monopólio da recordação exercido pela Igreja e pela corte e possibilitou novos acessos à memória e à história. Com isso foram liberadas novas lutas de poder em torno da recordação. (ASSMANN, 2011, p.54).

Assim, a escrita ocupou por muito tempo a posição de *médium* da memória (mídia de memória). Na verdade, a escrita se impôs como uma potência tamanha que fez com que os relatos orais fossem sufocados, perdessem a força e o status de confiabilidade. O valor estava no papel, no documento escrito que poderia ser reproduzido e lido e relido quantas vezes fossem necessárias.

Em outras palavras, durante a Renascença, a escrita foi considerada como a melhor “mídia da memória”, dadas suas qualidades como legibilidade e transparência (ASMANN, 2011, p.237).

Foi somente a partir do século XVIII que esse cenário começou a sofrer transformações. Elas se devem, em grande parte, à revolução causada pela possibilidade de reprodução das imagens. Ao poucos, o entendimento de que os textos eram sempre claros, estáveis e legíveis por um único ângulo deu lugar ao de que havia duplos sentidos, vazios e silêncios na história.

Le Goff (1990) também cita entre os avanços que modificaram esse cenário o advento da fotografia e seu poder de reprodutibilidade técnica da imagem, o fim da guerra que causou uma revalorização dos testemunhos e, a partir dos anos de 1950, a descoberta da memória eletrônica.

Com o enfraquecimento da confiança na “força conservadora ilimitada dos textos” (ASSMANN, 2011, p. 221), os pesquisadores abriram os olhos para os vestígios, como as imagens e os monumentos, e passaram, aos poucos, a entendê-los como “uma ponte sobre o abismo do esquecimento” para que o passado não se tornasse “uma terra estranha, para onde não se consegue um visto no passaporte” (ASSMANN, 2011, p.221).

Nora pondera sobre como essa necessidade de memória fez com que os historiadores fossem em busca de arquivos que a preservassem. Se antes a escrita era o espaço onde essa preservação poderia acontecer, a partir do século XX, com as inovações tecnológicas, as possibilidades de suporte se ampliam e hoje em dia são ainda maiores com a tecnologia digital:

O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma experiência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (NORA, 1993, p. 14)

Corroborando com este ponto de vista, Sarlo mostra como, aos poucos, restaurou-se a credibilidade na oralidade, na subjetividade e no testemunho, levando à tendência da rememoração da experiência:

Vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apoiam na visibilidade que “o pessoal” adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública. Isso acontece não só entre os que foram vítimas, mas também e fundamentalmente nesse território de hegemonia simbólica que são os meios audiovisuais. Se há três ou quatro décadas o “eu” despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar. (SARLO, 2007, p.20-21).

De acordo com Sarlo (2007, p.24-25), precisamos colocar sob suspeita o testemunho quando ele se apresenta como apenas uma narrativa do eu, “não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável [...]”.

Asmann tem um entendimento da memória como provedora de respostas sobre a própria identidade. À medida que se define que cada indivíduo é formado

por aquilo que viveu, ou seja, que as experiências vividas colaboram na constituição das identidades, fica mais fácil compreender que essa construção identitária está arraigada na lembrança. Afinal, de que adiantaria viver e não lembrar?

Mais do que isso, pensando a partir de Nora, qual seria a força de tais lembranças se não fosse o risco do esquecimento? Nesse tensionamento constante entre o lembrar e o esquecer, indivíduos e grupos identificam-se, agregam-se ou se excluem, modificam-se, e constituem suas identidades. Memória e identidade, assim se reconfiguram em relação contínua:

Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos; e isso se reflete em uma reformulação dos livros de história, na derrubada de monumentos, na renomeação de prédios públicos e praças. (ASSMANN, 2011, p.70)

Sobre essa forma de encarar a importância da preservação de memórias, não mais como algo simplesmente saudosista, mas que colabora para a construção das identidades individuais e sociais, Sarlo (2007, p.114) coloca o passado em um lugar privilegiado e que “é inevitável e acomete independentemente da vontade e da razão. Sua força não pode ser suprimida senão pela violência, pela ignorância ou pela destruição simbólica e material”.

O filme aparece aqui como um importante campo dessas “mídias da memória”. Pode-se dizer, dessa forma, que os dois filmes que foram realizados nos anos de 1960 em Santa Maria são hoje mídias de memória. Acervos onde pode-se buscar informações sobre o cinema daquele tempo. Existe aí um espaço concreto, palpável, ao alcance dos pesquisadores.

Porém, existem riscos em relação à preservação das memórias sobre esses materiais. A morte das pessoas capazes de oferecer testemunhos sobre essa época é um deles, mas não é o único elemento que coloca fim à chance de recuperar lembranças. O envelhecimento e o distanciamento da época em que os fatos ocorreram trazem o risco de que informações não sejam preservadas, seja por doenças relacionadas à velhice ou por falhas no armazenamento das informações.

Bosi (2009) afirma que, quando há chances de recuperar as lembranças durante a velhice se tem acesso a um repertório precioso de informações. De acordo com a autora, a função social exercida durante a vida ocupa parte significativa da memória dos velhos. A memória, na velhice, é uma narrativa de homens e mulheres

que não têm mais a função social do trabalho e, sim, uma nova função: tornam-se a memória da família, do grupo, da sociedade. A eles, cabe lembrar e contar para os mais jovens a sua história, de onde eles vieram, o que fizeram e aprenderam.

O outro risco é o de deixar que a mídia propriamente dita seja perdida. No caso de *A vida do solo*, um trabalho de recuperação do filme está sendo feito, coordenado por Orion Mello, desenhista das animações. No entanto, quando fizemos esta pesquisa, para ter acesso a uma cópia do filme para estudá-lo tivemos de ir a São Paulo e recorrer a Primavesi, pois Mello reprovou a ideia, mesmo tratando-se de um uso para a pesquisa acadêmica.

Já em relação a *A ilha misteriosa*, o rolo original está guardado, e apesar de ter sido feita uma versão digital do filme, nem o filho do realizador tinha uma cópia. Jorge Omar Caneda pediu à pesquisadora para que fizesse uma cópia do filme para que ele voltasse a poder assisti-lo. O que foi feito.

Assmann traz uma metáfora usada pela escritora Virgínia Woolf que sintetiza a importância da valorização da memória. Virgínia apontava a recordação como uma costureira, “uma costureira pouco caprichosa. Guia sua agulha para dentro e para fora, para cima e para baixo, aqui e acolá. Nunca sabemos o que vem a seguir e o que mais depois disso” (WOOLF, 1975, p.55 apud ASSMANN, 2011, p.173). Usando a metáfora de Woolf, para fazer com que essa colcha cumpra a sua finalidade é primordial ir em busca do maior número possível desses retalhos, das lembranças que cada pessoa tem sobre a época em que as produções aconteceram.

Ao unir esses retalhos com outros materiais, como fotografias, matérias jornalísticas e os rastros presentes nos próprios filmes, é possível ajudar a construir memórias sobre a origem do cinema santa-mariense, contribuir para a historiografia do cinema do Rio Grande do Sul e revelar a importância que os filmes em 16 milímetros tiveram não apenas como técnica, mas como oportunidade de realizadores fazerem cinema em uma época em que tal feito era acessível a poucos.

1.1 DIGA-ME O QUE LEMBRAS E TE DIREI QUEM ÉS

Em *Palavras andantes*, o escritor Eduardo Galeano fez, em forma de poesia, uma provocação que se encaixa na reflexão que se pretende com esta pesquisa:

“para os navegantes com desejo de vento, a memória é um ponto de partida” (GALEANO, 2001, p.76). Entendemos que essa profundidade a qual Galeano nos convida a navegar diz respeito tanto às lembranças quanto aos esquecimentos e, assim à forma como nos relacionamos com nossas memórias e com o mundo.

Como o vento interfere no destino de uma jangada, a memória se relaciona diretamente com a maneira como cada indivíduo se reconhece, se mostra e percebe seu grupo, ou seja, as memórias influenciam diretamente na formação de nossas identidades. Mas é importante destacar que a memória não é uma âncora, não é fixa. Assim como a identidade, ela está em permanente transformação, por isso, assim como falamos em identidades, podemos nos referir à existência de memórias.

É por isso que, para que se possa determinar a contribuição do cinema amador em 16 milímetros para a construção das identidades do cinema santamariense é fundamental, em primeiro lugar, deixar claro essa relação de dupla contribuição entre memórias e identidades.

Joël Candau (2014), professor de Antropologia da Memória da Universidade de Nice Sophia Antipolis (França), afirma que não há busca indentitária sem que haja memória e, da mesma forma, a busca por memória está sempre acompanhada de um sentimento identitário:

[...] A memória é necessariamente anterior em relação à identidade – essa última não é mais do que uma representação ou um estado adquirido, enquanto que a memória é uma faculdade presente desde o nascimento e a aparição da espécie humana –, torna-se difícil consentir sobre a preeminência de uma sobre a outra quando se considera o homem em sociedade. De fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. (CANDAU, 2014, p.19).

Dessa forma, para o autor, “sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (CANDAU, 2014, p.59-60).

Que identidades são essas em busca das quais alçamos vela? Bem, elas não são únicas, na verdade, ainda estão em processo, em construção, mas são fortemente marcadas por algo insigne: memórias. E essas memórias não estão disponíveis no acervo de uma biblioteca, de um museu, não podemos acessá-las no YouTube ou simplesmente fazer uma pesquisa nos principais buscadores online.

Essas memórias se mantêm vivas preponderantemente nas recordações de pessoas que viveram os diferentes momentos do cinema local.

Santa Maria não conta hoje sequer com um espaço onde sejam guardados os audiovisuais produzidos na cidade. A tarefa de nomear que filmes já foram realizados parece quimérica. À exceção do longa-metragem *Manhã Transfigurada*, de Sérgio de Assis Brasil, (2008), que foi lançado em DVD, dos documentários da TV OVO¹⁹, e de alguns curtas-metragens mais recentes que foram disponibilizados na internet, não é possível assistir aos filmes de Santa Maria a não ser correndo atrás de seus realizadores. Investimento público substancial para a construção de projetos de memórias do audiovisual santa-mariense também é algo que não tem ocorrido, algo que, por sinal, não é uma exclusividade da cidade.

Assim, conta-se com a boa vontade de pessoas que por motivos particulares guardaram filmes em seus acervos, muitas vezes sem os cuidados necessários, o que prejudica a manutenção, principalmente dos mais antigos, realizados em película, fazendo com que registros venham se perdendo pela ação do tempo. Sem um projeto sólido relacionado à memória audiovisual, a construção identitária do cinema local encontra-se muito fragmentada.

Ainda não é possível delimitar as identidades do cinema feito pelas equipes locais em Santa Maria, mesmo que , os realizadores – a exemplo do que pudemos constatar com a pesquisa sobre o 16mm – tenham as suas identidades muito atreladas aos filmes que realizaram. Essa afetividade com o filme, essa relação de importância que os realizadores atribuem às suas produções, fica mais clara, principalmente, quando eles falam sobre o risco de elas caírem no esquecimento: “Se eu não tivesse aquelas ligações com o pessoal de São Paulo, eles não saberiam sobre o filme, não seríamos convidados para ir até lá e ninguém teria ficado sabendo sobre o filme que fizemos” (Mello, 2016, entrevista concedida à autora).

A ameaça de perda da identidade é refletida na fala de um dos entrevistados desta pesquisa, Nicola Chiarelli Garofallo, ao comentar sobre o dia em que esteve na casa do realizador pioneiro José Feijó Caneda, em busca de alguns filmes que pudesse usar em um documentário sobre bandas marciais da cidade.

¹⁹ A TV OVO é uma associação sem fins lucrativos que oferece formação cultural e técnica em audiovisual para jovens da periferia de Santa Maria.

Segundo Garofallo, Caneda estava com graves problemas de saúde, praticamente cego e com perda de memória quando ele e o também realizador Luiz Carlos Grassi foram visitá-lo. Caneda deu aos dois a tarefa de recuperar seus filmes. A iminência da morte provavelmente tenha feito com que o realizador percebesse que ter guardado seus filmes não seria suficiente para fazê-los sobreviver ao tempo, nem para manter viva a sua própria história. Nos rolos, que estavam sendo consumidos pela ação do tempo, Caneda também via ser corroído seus feitos cinematográficos e a sua identidade:

Ele tinha uma relação de muito carinho com esses filmes. Para ele, eram memórias muito importantes. Ele deixava isso bem claro. Então, lá por 1998 ou 2000, eu não lembro bem, ele já estava doente e havia perdido a visão quando fomos visitá-lo. Em lágrimas, nos deu a missão de salvar os filmes, dito por ele assim mesmo, salvar, porque já estavam se deteriorando. Bem, missão dada, missão cumprida! (GAROFALLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Ao recorrer a Garofallo para que ele “salvasse” seus filmes, Caneda não fez um pedido que diz respeito apenas à produção audiovisual da cidade, mas também de resgate, aqui no sentido literal da palavra, de socorro, salvamento, de sua própria identidade, da qual ser um cinegrafista ou, nas palavras de Garofallo, “um poeta das imagens” era um elemento relevante.

E não podia ser diferente, afinal, como trazem as entrevistas de Garofallo e Luiz Carlos Grassi, por muito tempo Caneda foi visto pelos outros interessados em cinema – mesmo que muitos sequer tivessem assistido a seus filmes – como aquele que tinha sido o primeiro a realizar uma ficção na cidade: “para ele, aquele era o cinema da cidade, e para nós, era assim que o víamos, como alguém que tinha conseguido realizar cinema” (GAROFALLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Ao categorizar os diferentes tipos de memória, Candau propõe que elas sejam organizadas com base em três qualidades. A primeira delas é a protomemória, uma memória social de baixo nível, que corresponde ao tipo de memória quase automática, que não gera nenhum tipo de arquivo porque já está incorporada nos gestos, na linguagem e nas práticas sociais. A segunda é a memória propriamente dita ou memória de evocação, a qual leva em conta as lembranças individuais. Finalmente, a metamemória, terceira entre as categorias elencadas por Candau, diz respeito à construção identitária, ela já não é a lembrança, mas a representação que fazemos dela.

A lembrança de um dos entrevistados em relação ao filme de Caneda é um exemplo pertinente dentro dessa categorização. A última exibição de *A ilha misteriosa* antes de o filme ser apresentado no Cinest, em 2013, ocorreu na década de 1970. Um dos entrevistados, Luiz Carlos Grassi havia visto a ficção apenas em uma das exibições na vitrine do estúdio fotográfico de Caneda, a Foto Íris, logo que o filme foi feito, nos anos de 1960. Porém, ele guarda memórias sobre o filme que já não são exatamente a lembrança do que viu e, sim, a representação que tem de tais lembranças. O que Grassi lembra sobre o filme é, na verdade, uma metamemória.

Tirando a questão estética, porque a Ilha misteriosa é bastante primitivo o modo de fazer, a forma dos atores se comportarem, mas é icônico. É o pioneiro, é como olhar os filmes dos Lumière, do Chaplin, e querer comparar com um filme moderno. Tem coisas que acho fantástico. Gosto de lembrar disso porque é importante para a história do cinema na cidade e também para a história da cidade. (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Cabe também questionar se podemos tratar os filmes produzidos na cidade de Santa Maria na década de 1960 como patrimônio cultural, o que reforçaria a importância da construção das memórias sobre eles e reforçaria ideia de que eles fazem parte do processo de construção identitária do cinema local. Para responder a essa questão, é preciso determinar, primeiramente, o que se entende por cultura para se chegar à definição do que é patrimônio cultural.

Desde o surgimento dos Estudos Culturais na Inglaterra nos anos de 1950, houve questionamentos a respeito da unicidade da cultura, forma como ela era entendida até então. As pesquisas dos autores inaugurais, como Raymond Williams, Richard Hoggart e Edward Thompson, surgiram ligadas a um cenário específico: o do pós-guerra, onde mesmo saindo vitoriosa do combate, a Inglaterra viu chegar ao fim a sua era como potência imperialista.

Entre as transformações sociais que se aceleraram estava a migração de grupos sociais das ex-colônias para a antiga metrópole. A partir de então, se tornou necessário entender quem eram as classes trabalhadoras e de que formas elas se organizavam. Esse interesse levou esses teóricos a buscarem formas de estudar a cultura popular e, assim, compreendê-la, causando uma transformação teórica e metodológica no conceito de cultura. Ela passa a incluir as práticas cotidianas e não mais apenas, como entendiam alguns intelectuais até então, as formas eruditas.

Para Hall (2003), a cultura popular não é um espaço no qual a cultura tradicional permanece de forma pura, nem tampouco em que as formas de dominação e hegemonia da mídia, da política e econômica agem em sentido único. Para o teórico dos Estudos Culturais, o espaço da cultura popular é o da luta de classes. De acordo com Hall, ela sofre as influências da indústria cultural, mas seu papel não é passivo e sim ativo na escolha daquilo que lhe é interessante. Para chegar a esse pressuposto, Hall leva em conta que “todos nós escrevemos e falamos desde um lugar e um tempo particulares, desde uma história e uma cultura que nos são específicas. O que dizemos está sempre ‘em contexto’, posicionado” (HALL, 2003, p.116).

No artigo intitulado *Cultural identity and cinematic representation* (2000), Hall também aborda a questão da identidade como algo em transformação ao afirmar que ela “não é tão transparente e de fácil compreensão como pensamos”. Para ele, a identidade “deve ser pensada não como um fato histórico estático e já dado, mas como algo ainda em produção e que nunca está completo, mas sempre em processo” e que “age sobre o imaginário coletivo reformulando e produzindo marcas culturais” (HALL, 2000, p.706). É dessa forma que compreendemos a identidade do cinema santa-mariense, algo que não é estático e, sim em transformação, tarzer à tonas memórias sobre os filmes dos anos de 1960 é uma forma de ir ao encontro dessa permanente mudança.

Saindo do campo dos Estudos Culturais, também há conceitos de cultura que se aproximam da linha desta pesquisa. Bauman (2012, p. 12) aponta que a concepção original de cultura surgiu na segunda metade do século XVIII, para diferenciar as realizações humanas dos chamados fatos “duros” da natureza: aquilo que os homens podem fazer é cultura, e aquilo a que devem obedecer é natureza.

Mas quando podemos dizer que um aspecto cultural se transforma em patrimônio cultural? Na visão de Souza e Martiarena (2008, p. 9), a expressão “patrimônio cultural” remete ao passado, e patrimônio deve ser entendido como “algo que nos é deixado”. Ou seja, patrimônio são rastros do passado que, ao serem selecionados para serem transmitidos ao longo do tempo, mostram “uma escolha cultural subjacente à vontade de legar o Patrimônio Cultural às gerações futuras” (HAIGERT, 2006, p. 143).

O que é acumulado a partir dessas escolhas constituiu os bens culturais. De acordo com Haigert, esses bens são classificados em duas categorias: materiais e imateriais. Os bens materiais são palpáveis, “como um livro, uma casa, uma panela, um quadro, um documento, um instrumento musical, um jornal, uma fotografia, um ônibus, etc.” (HAIGERT, 2006, p. 143). Já os chamados bens imateriais não são tangíveis e para se perpetuarem dependem do registro em algum meio (escrita, fala, filme, fotografia), como é o cinema e, conseqüentemente, como são os filmes realizados em película 16mm que são objeto deste estudo.

Souza e Martiarena (2008, p. 12) também defendem que a noção de patrimônio cultural leva em conta desde as criações materiais do homem quanto as não-materiais, sendo que o patrimônio imaterial se refere a “aspectos da vida social e cultural, dificilmente abrangidas pelas concepções mais tradicionais” (SOUZA; MARTIARENA, 2008, p. 12).

Diante desses conceitos, podemos definir que os dois filmes produzidos em Santa Maria nos anos de 1960 são formas de expressão de sua cultura e, mais do que isso, são bens imateriais da cultura cinematográfica ou audiovisual da cidade, que constituem patrimônio cultural santa-mariense. Assim, o formato 16 milímetros serviu como “mídia da memória”, logo é responsável pelo registro e perpetuação dessas narrativas e das escolhas culturais a elas relacionadas.

Compreender de que forma começam a se estabelecer as características que ajudaram a construir as identidades do cinema local é um dos objetivos desta pesquisa. Identidades aqui entendidas como na concepção de Stuart Hall:

Tenho tentando falar sobre identidade enquanto algo constituído, não fora, mas dentro da representação; e, portanto, vejo o cinema não como um segundo espelho destinado a refletir o que já existe, mas como uma forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos; dessa forma, ele permite descobrir quem somos. (HALL, 2000, p. 714).

Hall (2006) divide a evolução das concepções de identidade em três momentos, todos ligados ao sujeito: Sujeito iluminista, Sujeito sociológico e Sujeito pós-moderno. No Iluminismo, o conceito de sujeito era pensado de maneira unificada, sem levar em conta suas interações com o mundo, era um sujeito "uno", e considerava-se a essência particular de cada um, como identidade. O "centro" da identidade desse sujeito consistia num núcleo interior, que nascia e se desenvolvia

com ele, permanecendo essencialmente o mesmo pelo resto da vida. Assim, fala-se em uma identidade imutável por toda a vida.

Na concepção sociológica clássica, essa questão aparece de forma diferente: o homem interage com o mundo, ora sendo modificado, ora modificando o que está a sua volta. Assim, a identidade é formada à medida que ele age e interage com as outras pessoas e o mundo ou, nas palavras de Hall (2006, p. 11) “é formada na interação entre o eu e a sociedade”.

A terceira maneira de entender a formação de identidades proposta por Hall (2006) a percebe como processo e traz o sujeito pós-moderno como alguém que vai assumir identidades diferentes, em distintos momentos. Essa concepção tem as identidades como múltiplas, fragmentadas e em permanente construção. Assim, não se terá uma identidade fixa ou essencial, mas que passa constantemente por mudanças. Para o autor, o conceito de identidade consiste em:

[...] algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes e não como algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo” e sempre “sendo formada”. (HALL, 2006, p. 38).

Se trouxermos isso para o campo do cinema, podemos dizer, por exemplo, que existem identidades do cinema brasileiro, que o fazem ser diferente das produções feitas em outros países como a Argentina, os Estados Unidos e a França. Alguém que assiste a um filme como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) ou *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), para destacarmos dois períodos bastante distintos do cinema nacional, tem consciência que o ritmo da narrativa, a seleção da história a ser contada, os cenários escolhidos, não são semelhantes aos do cinema de outros países. Porém, entre essas duas épocas o cinema nacional tem identidades distintas, pois as suas marcas foram sofrendo transformações ao longo do tempo.

Esse entendimento de identidades vem ao encontro dos estudos de Candau, para quem a “memória é a identidade em ação” (2014, p. 18), pois “[...] vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade” (2014, p. 16).

É por isso que parte significativa dos trabalhos de história oral, metodologia que abraçamos nesta pesquisa, tem se ocupado das identidades: “é exatamente por

se equiparar histórias que têm pontos comuns que se vale positivamente do recurso da história oral como forma de reorganizar os espaços políticos dos grupos que, sob nova interpretação, teriam força social” (MEIHY, 2000, p.19).

Com isso, ao utilizarmos a história oral para recuperar lembranças individuais sobre o cinema amador santa-mariense dos anos de 1960, podemos colaborar com o cinema local, auxiliando na construção de suas memórias e, assim, também de suas identidades. Ao fazer esse exercício, também auxiliamos na construção de um lugar de memória:

[...] a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações. (NORA, 1993, p.22).

Ao afirmar isso, caminhamos não só na direção dos debates aos quais nos convida Nora, mas também no sentido do que nos diz Delgado (2010, p.45): “quando na busca da construção de identidades, os sujeitos individuais e sociais mergulham na profundidade de suas histórias e processam ‘longa viagem’ através de uma dinâmica que pode apresentar um caráter espontâneo ou direcionado”. Verificamos ao longo das entrevistas como essa predisposição a mergulhar em suas histórias é importante para que as lembranças surjam. Por mais que trabalhem com gatilhos da memória, sem essa vontade de “mergulhar fundo”, sem entrega, é muito mais difícil chegar a essas memórias.

Para ilustrar nossa exposição, podemos trazer o que ocorreu em relação à entrevista de Isaia. Quando o personagem desta pesquisa foi entrevistado, sabíamos que seu pai tinha realizado um filme doméstico, mas não tínhamos a dimensão da importância dele para a cidade nem mesmo como ele se diferencia de outros filmes desse tipo feitos no Brasil uma vez que, apesar de ser uma filmagem doméstica, para registro dos filhos, ele tinha uma preocupação narrativa. Na época, Isaia nos trouxe em seu relato diversos detalhes sobre o filme e sobre o trabalho de seu pai. Porém, foram meses depois da entrevista, já em dezembro de 2016, quando ele se dispôs a procurar pelo filme do pai, que esse mergulho do qual nos fala Delgado (2010) aconteceu de forma plena. Suas emoções, principalmente

quando, junto com a arquivista da Fundação Eny²⁰ conseguimos, de forma improvisada, digitalizar alguns frames de *A pandorga*²¹, o filme realizado pelo pai de Isaia, fizeram a narrativa tornar-se abundante e mais clara de como a produção foi importante para a formação identitária de Isaia.

A família Isaia possui um amplo acervo fotográfico, mas *A pandorga* é um dos poucos registros dos filhos de Salvador Isaia com imagens em movimento. Assistir aos irmãos e também poder ver a si mesmo em uma projeção foi algo que mexeu com os sentimentos de Isaia. O próprio entrevistado admitiu que durante muito tempo resistiu a rever os materiais por conta da relação de afeto que tem com o filme. Uma das cenas, onde aparece a mãe de Isaia, dona Edith, à janela, espiando os filhos, despertou especial emoção no empresário.

As recordações sobre o cinema em 16mm em Santa Maria estão muito presentes entre as pessoas que viveram aquela época e estiveram envolvidas com essas produções. Isso acontece, principalmente pela relação afetiva dessas pessoas com esses filmes e a forma como ter feito parte das equipes de tais produções afetou suas identidades. A compreensão dessa relação é importante quando fazemos um exercício no sentido de compreender porque ainda não podemos falar em uma identidade construída, e sim em memórias fragmentadas do cinema santamariense. Como nos traz Sarlo (2005, p. 15), para tornar mais coerente o nosso próprio tempo, precisamos recorrer ao passado e, hoje, o passado do cinema santamariense ainda não é algo de conhecimento público.

A construção de uma política pública de memória, com programas de restauração dos filmes, de busca de testemunhos das pessoas envolvidas nas diferentes fases de realização cinematográfica na cidade, e até mesmo de mapeamento da produção é um passo importante, ainda que muito distante, no sentido de construção dessa identidade. Esta pesquisa pretendeu somar-se as poucas, mas corajosas, iniciativas individuais e coletivas que existem neste sentido atualmente em Santa Maria.

²⁰ A Fundação Eny é uma entidade mantida pela Eny Comércio de Calçados, empresa de varejo com 11 lojas no Rio Grande do Sul. Em seu acervo, a Fundação conta com mais de 22 mil fotografias, a maioria delas feita pela família Isaia, proprietária da empresa.

²¹ Pandorga é um dos diferentes nomes usados no Brasil para se referir à pipa ou papagaio de papel.

1.2 REMEXENDO AS GAVETAS DO PASSADO

“Por que decaiu a arte de contar histórias?”. Essa é uma das inquietações que move a pesquisadora Ecléa Bosi em sua obra *Memória e sociedade, lembrança de velhos* (2009, p.84) e que vem ao encontro do que propõe esta pesquisa ao recuperar lembranças e experiências vividas para construir memórias sobre a produção cinematográfica em Santa Maria.

Bosi, ao responder sua própria pergunta, auxilia no entendimento de alguns dos fios condutores dessa pesquisa: a memória, a recuperação das experiências vividas por meio da história oral temática e a valorização das lembranças de quem viveu a experiência de realizar as produções cinematográficas pioneiras em Santa Maria. Para a autora, uma hipótese para ter decaído a arte de contar histórias pode estar no fato da técnica cada vez mais ter sufocado a troca de experiências:

Talvez porque tenha decaído a arte de trocar experiências. A experiência que passa de boca em boca e que o mundo da técnica desorienta. A Guerra, a Burocracia, a Tecnologia desmentem cada dia o bom senso do cidadão: ele se espanta com sua magia negra, mas cala-se porque lhe é difícil explicar um Todo irracional. Ao transmitir as lembranças de pessoas idosas que escutei, quero expor o que pensa Walter Benjamin sobre a arte de narrar. Sempre houve dois tipos de narrador: o que vem de fora e narra suas viagens; e o que ficou e conhece sua terra, seus conterrâneos, cujo passado o habita. O narrador vence distâncias no espaço e volta para contar suas aventuras (acredito que é por isso que viajamos) num cantinho do mundo onde suas peripécias têm significação (BOSI, 2009, p. 84).

Ao longo dos anos, a prática cinematográfica em Santa Maria foi mantida de geração em geração, apesar das dificuldades de produção de cada época. Tivemos os realizadores em 16 milímetros nos anos de 1960, os superoitistas da década de 1970²², um investimento maior no vídeo nos anos de 1980, uma estagnação do cinema local nos anos de 1990 e a retomada do cinema com a tecnologia digital, na década seguinte.

Em todo esse período, memórias foram transmitidas entre esses realizadores e experiências compartilhadas. Porém, com o passar dos anos e o afastamento temporal em relação às primeiras produções, bem como a morte de pessoas que eram consideradas referências sobre a memória do cinema da cidade como Sérgio

²² As memórias sobre as produções em Super-8 realizadas na década de 1970 em Santa Maria foram recuperadas no livro *O nosso cinema era Super* (2014) de autoria desta pesquisadora.

de Assis Brasil, em 2007, e Modesto Wielewicki²³, em 2012, informações sobre o passado do cinema santa-mariense foram se perdendo.

Aqui é importante que se diga que não se trata das pessoas que viveram aquela época não lembrarem mais dos filmes que assistiram ou fizeram e, sim, de não estarem mais compartilhando com os demais as suas experiências. Os motivos pelos quais isso ocorre são diversos, desde os enfocados por Bosi, como dos relatos orais terem perdido em parte o seu lugar para o avanço frenético da tecnologia, até o próprio distanciamento desses sujeitos de Santa Maria. Ana Primavesi atualmente mora com a família em São Paulo, Joel Saldanha divide seu tempo entre Porto Alegre e Santa Maria, Orion Mello tem uma rotina muito atarefada. Mas todos eles lembram dos feitos e desafios de quem produziu os primeiros filmes, uma vez que:

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado se faz presente. (SARLO, 2007, p.10).

Diante da inexistência de documentos ou pesquisas anteriores sobre o 16mm em Santa Maria e de ainda contarmos com pessoas que possam oferecer seus testemunhos sobre essa época, a história oral se mostrou como a metodologia mais adequada a ser adotada por esse estudo.

Essa metodologia auxilia na construção de memórias de quem viveu aquela época, afinal, como afirma Meihy (2000, p.26): “a história oral se apresenta como forma de captação de experiências de pessoas dispostas a falar sobre aspectos de sua vida”.

Não se trata apenas de realizar entrevistas e criar um arquivo delas. É mais do que isso. Torna-se possível confrontar informações, somar os testemunhos a outros dados já coletados.

²³ Sérgio de Assis Brasil e Modesto Wielewicki estão entre os precursores do movimento superoitista em Santa Maria. Além de produzirem filmes, ao longo da vida participaram de eventos e de produções que recuperaram a memória da cidade como o documentário *Super-70* (2006), de Luiz Alberto Cassol.

Para Meihy e Holanda não se pode pensar que a história oral serve exclusivamente para tapar buracos documentais:

Pelo contrário, revelar o valor das narrações como forma de vê-las em si é modo saudável de considerar a história oral. Há, contudo, casos especiais onde a produção de documentos baseados em testemunhos se justifica, mas mesmo assim há de se esclarecer que não se trata de regra e sim de exceção e, como tal, o resultado merece considerações específicas. (MEIHY; HOLANDA, 2014, p.25).

Passados quase sete décadas dos primeiros estudos organizados envolvendo a história oral, esse tipo de pesquisa ainda é alvo de muitas discussões por depender da memória como fonte primária de informação, sendo que ela pode conter falhas, fantasias ou mesmo esconderijos, o que exige que as entrevistas sejam realizadas com métodos adequados e os dados coletados sejam analisados e confrontados com outras fontes. Como foi feito ao longo deste estudo.

O Estatuto da Associação Brasileira de História Oral define que “por história oral se entende o trabalho de pesquisa que utiliza fontes orais em diferentes modalidades, independentemente da área de conhecimento na qual essa metodologia é utilizada” (Art.1º, par.1º; In: Revista de História Oral, nº1, 1998, p.14). Mas a compreensão do que é essa metodologia, usada mais pelos historiadores do que no campo da Comunicação, nem sempre é tão simples.

Thompson (1992) ajuda a compreender como, além de ser uma forma de busca de registros, a história oral se relaciona com a Comunicação. Para o autor, em primeiro lugar, ela se relaciona com pessoas e, mais do que isso, auxilia a trazer à tona histórias que não são oficiais e mas têm interesse geral:

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. Estimula professores e alunos a se tornarem companheiros de trabalho. Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade. Ajuda os menos privilegiados, e especialmente os idosos, a conquistar dignidade e autoconfiança. Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. E para cada um dos historiadores e outros que partilhem das mesmas intenções, ela pode dar um sentimento de pertencer a determinado lugar e a determinada época. Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos. Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente a sua tradição. (THOMPSON,1992, p.44)

A própria origem da história oral, que remete ao hábito dos seres humanos de transmitirem suas tradições por meio da oralidade, se relaciona com a comunicação. O costume de contar histórias e perpetuar a cultura de cada povo, que passa de pai para filho, já existia antes mesmo da invenção da escrita. Ao longo do tempo, a oralidade começou a perder seu poder para a escrita, o que se acentuou ainda mais com a invenção da imprensa por Gutemberg, por volta de 1455. Desde então, mais do que nunca, a oralidade passou a ter um papel de submissão em relação à escrita.

Como destacam Meihy e Holanda (2014, p.99): “desde então, a palavra mais válida é a registrada por escrito. A informalidade passou a ser atestado de oralidade e com ela a dinâmica da língua incorporava gírias e distorções”. Mesmo entre os escritos, poder-se-ia destacar os documentos que teriam a condição de “detentores de verdade” e os que não teriam fins científicos:

os cordéis, os relatos da tradição oral popular, as entrevistas de história de vida e/ou temáticas, os prontuários de hospitais, os livros de registros de presidiários, os boletins de ocorrência das delegacias de polícia, a literatura, a fotografia, o cinema não se constituíam em fontes para o historiador. Afinal, o que conteriam de verdade documentos de procedências tão diversas, muitos resultantes da pura imaginação de seus criadores? Segundo os critérios técnico-científicos da ciência dominante, a verdade científica deveria ser buscada em outras fontes. (MONTENEGRO, 2010, p.25).

Se o surgimento da imprensa escrita fez com que a oralidade perdesse a sua força, com o desenvolvimento do rádio e, principalmente do gravador, a história oral ganhou um novo papel. Após a Segunda Guerra Mundial, mais precisamente em 1947, nos Estados Unidos, aconteceu a primeira experiência que entendeu a história oral como pesquisa científica. Naquela época, o professor Allan Nevis começou a pesquisar a história de vida de norte-americanos famosos. O historiador e jornalista coletou uma série de depoimentos com o uso de um gravador para um programa de entrevistas em rádio. Ele motivou o que ficou conhecido como o primeiro ciclo de expansão da história oral nos Estados Unidos e oficializou o The Oral History Project, na Universidade de Columbia.

A história oral nasceu vinculada à necessidade do registro de experiências que tinham repercussão pública. Os efeitos e a aceitação coletiva dessas narrativas determinaram seu sucesso, independentemente do registro oficial. Isso equivalia a uma nova noção de cidadania. A opinião pública emergia como forma de participação em casos que eram de interesse geral. (MEIHY; HOLANDA, 2014, p.103-104)

Essa primeira geração ligada à história oral teve como principal feito reunir materiais que mais tarde serviram de fonte para pesquisas de historiadores que começaram seus trabalhos anos mais tarde. Naquela época, os estudos acabaram se dedicando à história das elites e foi por meio dele que começaram a ser preenchidas as lacunas do registro escrito, usando para isso depoimentos documentados com gravador e arquivos com fitas transcritas.

Com o passar do tempo, percebeu-se a importância da história oral para manter vivas as lembranças que, se não fossem documentadas, estariam fadadas ao esquecimento. A passos lentos, as pesquisas orais foram ganhando adeptos:

Quando a história oral se mostrou como recurso capaz de ser considerado “uma outra história”, ou “contra história”, ou ainda uma “história vista de baixo”, começou a ganhar espaços como elemento dotado de sentido no rol dos registros e estudos dos silenciados e excluídos dos mecanismos de registros da história. (MEIHY, 2000, p.44)

Para Joutard (2001, p.201), a primeira geração de historiadores orais dos Estados Unidos privilegiou a Ciência Política ao se ocupar da história dos “notáveis”. Mais tarde, na Itália a pesquisa oral foi utilizada para reconstituir a cultura popular, e no México os arquivos orais registravam as memórias e recordações dos chefes da revolução mexicana. Assim, a chamada segunda geração da história oral foi marcada por uma nova concepção da oralidade, se reportando às minorias, a qual parte do pressuposto que se pode chegar à “verdade do povo” graças ao “testemunho oral”.

No Brasil, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo realizou a primeira experiência oficial usando a história oral no país em 1971. Naquela época, o Brasil vivia a ditadura militar e, por conta disso, para o governo, nem todas as histórias mereciam destaque ou podiam ser contadas:

O desdobramento do golpe militar no Brasil, bem como em vários outros países da América Latina na década de 60, coibiu projetos que gravassem experiências, opiniões ou depoimentos. Em consequência disso, enquanto em muitos lugares do mundo proliferavam projetos de história oral, retraímos-nos, deixando para o futuro algo que seria inevitável. Em compensação, o germe da repressão militar acabou por favorecer o aparecimento da história oral, que se mostrou potente, sendo até mesmo, uma das alternativas para a afirmação da democracia. (MEIHY, 2000, p. 46).

O interesse pela história oral no país começa a crescer a partir de 1975, quando aconteceram cursos ministrados por especialistas norte-americanos e mexicanos patrocinados pela Fundação Getúlio Vargas. O CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil) da Fundação Getúlio Vargas foi criado em 1973 e iniciou as suas atividades em 1975. Já o Programa de História Oral, pioneiro no Brasil, em vigor até hoje, foi introduzido somente em 1983, com a abertura política.

Ferreira e Amado (2006) acreditam que a criação da Associação Brasileira de História Oral, em 1994, a publicação de seu Boletim e a apresentação dos acervos de depoimentos orais acumulados estimularam a discussão entre pesquisadores e praticantes da história oral no país:

Com a evolução da disciplina, no decorrer do século XX, reavivou-se o interesse pela testemunha ocular, cujas potencialidades descritivas, narrativas e mesmo explicativas na escrita da história foram reconhecidas. Entretanto, já não bastava que essa testemunha fosse digna de fé. Era preciso que sua mensagem fosse acessível a todos e que a comunidade científica pudesse usá-la como prova. (AMADO; FERREIRA, 2006, p.35)

Diferentes questões têm sido levantadas sobre esse tipo de estudo e, cada vez mais a metodologia da História Oral tem sido inserido nas pesquisas da área de Ciências Sociais como meio de acessar memórias sobre o passado.

Em *Usos & abusos da história oral* (2006), as organizadoras Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado apresentam um importante ponto de discussão sobre o tema, a questão do status da história oral. Segundo elas, “é possível reduzir a três as principais posturas a respeito do status da história oral. A primeira advoga ser a história oral uma técnica; a segunda, uma disciplina; e a terceira, uma metodologia” (Ferreira & Amado, 2006, p. xii).

Quando se fala da história oral como uma técnica, leva-se em conta que ela trabalha com fontes orais com a preocupação puramente de registro, ou seja, de constituição de documentos, o que se torna possível por meio de entrevistas que são gravadas e transcritas.

Ao estabelecer a história oral como uma disciplina, considera-se que ela reformula a relação sujeito/objeto a partir de técnicas específicas de pesquisa as quais são capazes de oferecer respostas para questões complexas como a relação entre história e memória.

No caso da terceira linha, a qual é seguida por esta pesquisa, a história oral é entendida como uma metodologia que pode estabelecer e ordenar procedimentos de trabalho. Dessa forma, torna-se capaz unir a teoria com a prática, formular as perguntas e suscitar questões, sem a pretensão de resolvê-las. Nesse caso, as pesquisas associadas à história oral podem beber em diferentes disciplinas ao longo do percurso das pesquisas.

Para Meihy e Holanda (2014), quando usadas metodologicamente, “as entrevistas impõem uma hierarquia na qual figuram como organizadoras dos demais andamentos dos recursos usados”, ou seja, as entrevistas são o ponto central, da metodologia, mas não o único instrumento do qual deve se valer quem utiliza o método da história oral:

Muito mais do que técnica, método é um recurso que indica um procedimento organizado e rígido de investigação, capaz de garantir a obtenção de resultados válidos para propostas desenhadas desde a formulação de um projeto. Enquanto método, os procedimentos devem indicar caminhos específicos, determinantes, para a obtenção de efeitos esperados e estabelecidos aprioristicamente em função das hipóteses de trabalho. (MEIHY; HOLANDA, 2014, p.72)

Partindo dessa definição compreende-se de que a história oral é uma metodologia que tem a entrevista como seu epicentro e reúne:

um conjunto de procedimentos que se iniciam com a elaboração de um projeto e que continuam com a definição de um grupo de pessoas(ou colônia) a serem entrevistadas, com o planejamento da condução das gravações, com a transcrição, conferência do depoimento, com a autorização para o uso, arquivamento e, sempre que possível, com a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas. (MEIHY,2000, p.29)

Apresentadas as definições de história oral, é preciso estabelecer que esse tipo de estudo pode se dividir em três gêneros distintos, os quais interferem diretamente na forma de condução das entrevistas: história oral de vida, história oral temática e tradição oral.

No caso das histórias orais de vida, não existe necessidade de busca de aportes probatórios “estas dependem da memória, dos ajeites, contornos, derivações, imprecisões e até das contradições naturais da fala. Isso talha a essência subjetiva da história oral de vida” (Meihy, Holanda, 2014, p. 35).

Diferentemente disso, a história oral temática tem um foco central, um tema, que não é a história do personagem que a narra. Esse assunto justifica a entrevista, mas os dados apurados podem e devem ser confrontados com outras informações.

O terceiro gênero, a tradição oral, trabalha com elementos da memória coletiva a partir de atenta e profunda observação deles. De acordo com Meihy e Holanda (2014, p. 35), “a tradição oral depende de entendimentos entre os fundamentos míticos, rituais e vida material de grupos”.

Há projetos, como é o caso desta pesquisa, que combinam algo de história oral de vida com a temática. Afinal, o eixo central da pesquisa são as produções em 16 milímetros realizadas em Santa Maria, mas elementos das histórias de vida dos entrevistados podem ajudar a recuperar lembranças:

Nesses casos, o que se busca é o enquadramento de dados objetivos do depoente com informações colhidas. Essa forma de história oral tem sido muito apreciada porque, ao mesclar situações vivenciais, a informação ganha mais vivacidade e sugere características do narrador. (MEIHY, 2000, p. 70)

A partir desse pressuposto, entendemos que por meio da oralidade, a pesquisa é capaz de se aproximar daquilo que Michael Pollak descreveu como “memórias subterrâneas”, possibilitando que se recupere histórias esquecidas pela “memória oficial”. No caso desta pesquisa, as lembranças sobre a produção cinematográfica em Santa Maria na década de 1960. É preciso deixar claro que, como se previa desde a elaboração do projeto, esse processo vem acompanhado pelas sequelas do tempo, como o esquecimento e o silêncio, pois, nas palavras de Pollak (1989, p.9), “existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, não ditos.”.

Em relação ao presente estudo, diante da necessidade de fazer a escolha dos entrevistados para a pesquisa, foram realizados os primeiros contatos com as pessoas que hoje são detentoras dos rolos dos filmes. No caso de *A vida do solo*, o desenhista Orion Mello, e no de *A ilha misteriosa*, Jorge Omar Caneda, filho do realizador. Os dois foram convidados a participar do estudo, compartilharam de uma pré-entrevista para levantamento prévio de dados para a entrevista semiestruturada e forneceram nomes de outras pessoas que se envolveram com as duas produções, que conheceram seus realizadores ou que pudessem ter fotografias e outros materiais daquela época.

Desde o início, foi exposto aos entrevistados que o seu papel na pesquisa era o de colaborador. Para Meihy (200, p.49), esse “é um termo importante na definição do relacionamento entre entrevistador e entrevistado. Sobretudo é fundamental porque estabelece uma relação de compromisso entre as partes”, o que contribuiu para que mais tarde, durante seus testemunhos e até mesmo depois deles, os entrevistados soubessem que havia espaço para qualquer lembrança que tivessem, as quais poderiam ser trazidas em suas narrativas a fim de contribuir com a pesquisa em andamento.

Em diferentes momentos, durante suas narrativas, Orion Mello e Joel Saldanha levantaram-se das poltronas onde estavam sentados em busca de materiais como livros, documentos e, no caso de Saldanha, até mesmo de equipamentos que produziu manualmente.

Em relação à narrativa, pode-se dizer que é um dos principais alicerces da história oral, afinal, um acontecimento ou uma situação vivida pelo entrevistado precisam ser narrados por ele. Levando-se em conta que, ao contar a história, a pessoa já faz seleções de acontecimentos e lembranças, Bauer e Gaskell (2011) acreditam que “o estudo de narrativas alcançou uma nova importância nos últimos anos”, o que classificam como um renovado interesse por um tópico antigo, já que a temática existe desde a *Poética* de Aristóteles.

Os autores reafirmam o que já defendia Roland Barthes (1976, p.25) “o ser humano é essencialmente um contador de histórias que extrai sentido do mundo através das histórias que conta”, por isso explicam:

Através das narrativas, as pessoas lembram o que aconteceu, colocam a experiência em uma sequência, encontram possíveis explicações para isso e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social. Contar histórias implica estados intencionais que avaliam, ou ao menos tornam familiares, acontecimentos e sentimentos que confrontam a vida cotidiana normal. (BAUER; GASKELL, 2011, p.91)

Para os autores, a entrevista narrativa, que recebe seu nome do latim “narrare”, que significa relatar, contar, “encoraja e estimula os entrevistados a revelar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social”.

Apesar do estudo das narrativas ter ganhado uma nova importância nos últimos anos, ele desperta interesse há muito tempo. É na *Poética de Aristóteles* que está a origem do interesse pela narrativa.

Aos poucos, ela fez despertar a noção de que é um método importante de pesquisa para as ciências sociais (Bauer; Gaskell, 2011, p. 90). De acordo com os autores, este tipo de método serve para reconstruir acontecimentos sociais e investigar representações a partir da perspectiva do informante. O esquema substitui o de pergunta-resposta e deixa o entrevistado mais encorajado e estimulado a falar.

Foi o que aconteceu na entrevista de Samuel Breitman, sobre seu pai, Sioma Breitman, que realizou o *Cinejornal Aurora* com câmeras 16mm em Santa Maria, nos anos de 1930.²⁴ Samuel Breitman recebeu esta pesquisadora em sua casa, em Porto Alegre. No dia da entrevista ele havia feito até mesmo cópias de livros que falavam sobre o trabalho fotográfico de seu pai e separado algumas obras que traziam fotografias feitas pelo imigrante ucraniano.

Ele acreditava que diante do material, não precisaria ser entrevistado, pois, apesar de os livros não tratarem do pioneirismo cinematográfico de seu pai, contavam a história dele relacionada à fotografia.

A entrevista de Breitman começou com ele repetindo várias vezes que as informações sobre seu pai estavam no material do qual ele tinha feito cópia.

Mas em dado momento, Breitman pediu para que o acompanhássemos até a sala. Era um local amplo, com muitos móveis antigos e cercado por quadros com fotografias. Volta e meia ele apontava para alguma delas e comentava que era seu pai quem tinha feito as fotos.

Na sala, ele abriu uma maleta onde guarda a filmadora que usou nos anos 1950 para fazer um documentário em Cachoeira do Sul, no qual registrou todo o processo que foi necessário até abrir seu instituto de radiologia na cidade. Depois, procurou fotografias em álbuns, mostrou retratos feitos por seu pai e, quando finalmente retornamos ao escritório onde estava sendo realizada a entrevista, parecia ter reavivado suas recordações.

Era como se tocar todos aqueles objetos e girar a manivela na antiga filmadora tivessem funcionado como gatilhos para suas recordações. Nesse

²⁴ Apesar da entrevista de Samuel Breitman abordar a história dos filmes produzidos pelo seu pai nos anos de 1930, três décadas antes dos filmes produzidos em 16mm e que aqui são objetos de nosso estudo, seu depoimento foi imprescindível para que pudéssemos ter acesso a dados relevantes a respeito dos usos da produção em 16mm pelo seu pai naquele período, e que nos auxiliou em uma maior contextualização deste suporte no capítulo seguinte.

momento, tivemos certeza que a metodologia da história oral tinha cumprido seu papel em relação àquele entrevistado.

Figura 3 – Samuel Breitman com sua filmadora 16mm



Fonte: Foto feita pela autora

Samuel passou então a enfatizar tanto a relação de amor de seu pai pelos filmes que realizou quanto o orgulho que ele próprio sente de tudo que o pai fez pela fotografia e cinema do Estado ainda na década de 1930:

O meu pai tinha muito orgulho daqueles registros que fez. Quando ele mostrava ou contava para as pessoas, demonstrava muito orgulho daquilo que tinha conseguido. Eram outros tempos, era tudo muito difícil. Por isso, o trabalho do meu pai me traz muito orgulho. (BREITMAN, 2016, entrevista concedida à autora).

Quando partimos em busca dos testemunhos sobre uma época que, apesar de recente, já tem um afastamento de quase cinco décadas em relação ao período atual, sabíamos da necessidade de abrir espaço para que os entrevistados se sentissem à vontade para falar e tínhamos a preocupação de encontrar elementos que motivassem suas recordações. Sabíamos ser essa uma tarefa difícil por todos os motivos expostos até este momento.

Porém, ao ir a campo, percebemos que as estratégias metodológicas adotadas serviram ao seu propósito. Voltamos não apenas com muitas horas de gravação e documentos como fotografias, roteiro e recortes de jornal para servirem

de subsídios para nossas análises. Ao sair de cada casa tivemos a certeza de ter conseguido armazenar em nossos dispositivos técnicos histórias, narrativas que nos ajudaram ao longo do percurso falar de algo que consideramos mais relevante do que a técnica: os realizadores que se apropriaram dela.

1.3 SANTA MARIA: TEMPO DE TRANSFORMAÇÕES

Até aqui, debatemos questões como memória, identidade e as possibilidades que a história oral nos trouxe para constituir o campo quando ele ainda não está formado, como é o caso do estudo dos filmes em 16mm realizados em Santa Maria nos anos de 1960. Como dissemos, essas memórias e essas identidades das quais falamos não são questões isoladas e são influenciadas também pelo contexto histórico, cultural, político e comunicacional que Santa Maria viveu naquele período.

A década de 1960 foi marcada mundialmente por intensas transformações em diferentes campos. Foram tempos de tensão, como a Guerra Fria e a construção do Muro de Berlim, em 1961, separando a Alemanha Oriental, socialista, da Ocidental, capitalista. Houve avanços tecnológicos, como o lançamento do primeiro *chip* de computador, pela IBM, em 1964. A política foi marcada por acontecimentos como o assassinato do presidente dos Estados Unidos J. F. Kennedy, em 1963. Na música, ocorreu a gravação do primeiro disco dos Beatles, em 1962. Na moda, foi lançada a minissaia, em 1965. E foi nesta época que o homem chegou à Lua, em 1969. Em síntese, o mundo estava em transformação e ebulição.

O período foi marcado por acontecimentos históricos importantes e pela efervescência de movimentos sociais em especial na América Latina, onde se instalaram ditaduras. Exemplo disso é o Brasil onde, por um lado, se pôde comemorar o bicampeonato mundial na Copa do Mundo de Futebol, em 1962, no Chile, e os avanços tecnológicos que possibilitaram, por exemplo, o avanço do documentário na televisão; por outro, o golpe militar de 1964 assinalou mais de duas décadas de ditadura.

No campo cinematográfico não foi diferente: Jean-Luc Godard lançou *O acochado*, um dos mais famosos filmes da Nouvelle Vague em 1960, mesmo ano em que estreou *Psicose*, de Alfred Hitchcock e *A doce vida*, de Federico Fellini. Ao mesmo tempo em que o cinema independente, principalmente a partir de John

Cassavetes, ganhou espaço nos Estados Unidos, surgiram diretores e produções de destaque em países como Itália, França e Inglaterra. Isso sem contar no Cinema Direto e sua quebra de padrões, que instituiu o que Weller (2012) denominou de “estética da intimidade”.

A partir do final dos anos de 1950, aos poucos o Brasil deixava de ser um país predominantemente rural, com a economia baseada nas exportações de café, para se tornar um centro urbano. O Plano de Metas, implementado no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), incentivou os setores industriais, modificando a estrutura produtiva nacional. Isso acabou se refletindo em Santa Maria pela existência da ferrovia, que começou a perder seu espaço no transporte de cargas.

A cidade passou por duas grandes mudanças nos anos de 1960: a crise da ferrovia e a construção da Universidade de Santa Maria, que depois se tornou Universidade Federal de Santa Maria.

Ao longo dos anos de 1960, o transporte de passageiros começou a ser desativado, permanecendo apenas o de cargas pesadas. A cidade se manteve como centro ferroviário por conta da passagem dos trens de carga, mas muitos setores ligados à ferrovia entraram em decadência. Em meio às greves dos ferroviários, o comércio também entrou em crise e nas prateleiras dos mercados começou a faltar carne, como contou o jornal *A Razão*:

As classes assalariadas, especialmente os trabalhadores da categoria do salário mínimo, estão conhecendo de perto como até então não haviam conhecido, a presença da mais desoladora falta do indispensável para a sua subsistência e dos seus. Estas afirmativas valem muito singularmente para Santa Maria, cidade que não conta com um serviço regular de abastecimento de gêneros alimentícios e onde a carestia desses artigos faz praça, muito pouco sobrando para os que vivem aperturas salariais quando o próprio abastado, com dinheiro no bolso, não encontra, a preços mais razoáveis, o do que necessita para viver (A RAZÃO, 26 mai.1960, p.10).

Em meio às situações econômica e social complicadas, a criação da Universidade de Santa Maria, que começou a se desenhar na metade dos anos de 1950, passou a ser vista como uma solução para o futuro da cidade e também para o desenvolvimento da economia regional. Para defender essa causa, foi criada a Aspes (Associação Santa-mariense de Pró Ensino Superior), que tinha como presidente o fundador da UFSM, José Mariano da Rocha Filho. A intenção era reunir cursos como os de Farmácia e Medicina que existiam como faculdades.

O plano deu certo e a UFSM foi criada em 14 de dezembro de 1960, pela Lei 3.834-C, aprovada na Câmara dos Deputados. Ela foi a primeira universidade pública federal do interior do Brasil. A universidade era tida como “o início de uma nova era” (*A Razão*, 14 dez.1960, p.1).

Além de ser um alívio para a falta de uma perspectiva para sanar os problemas econômicos, a UFSM começou a mudar as características da cidade. Atualmente, de acordo com os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Santa Maria conta com uma população estimada em 276.108 habitantes, sendo que 95,1% desse total vive na área urbana do município. Em 1962, a cidade contava com 130 mil moradores. Deles, mais de 44% moravam em distritos (MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997, p.263). Foi a partir de 1960 que a cidade começou a passar por uma aceleração da sua urbanização.

Em carta ao presidente João Goulart, em abril de 1963, o reitor da UFSM, Mariano da Rocha Filho, ajuda a compreender como era a cidade:

Santa Maria é um conglomerado essencialmente proletário (...) dá curso a todos os caminhos do quadrante estadual e fica ao pé de duas fronteiras internacionais (...) possui quatro estações de rádio, imprensa escrita diária e periódica e é o mais importante centro de radioamadorismo no Estado (...) tem intensa vida político-partidária (...) é sede de Congressos Classistas Regionais e Nacionais (...) é a cidade de mais intensa vida corporativa em todos os setores de atividades (...) possui os quatro maiores redutos humanos de militares, ferroviários, estudantes e comerciários do Estado (...) oferece a segurança do maior lastro de politização das massas [e] o panorama magnífico e inequívoco de comunidade isenta de impulsos bruscos na vida econômica e financeira. (ROCHA, 1963, fls. 01/02).

Entre os cursos que foram criados na UFSM está o de Agronomia, que começou a funcionar em 1962. No curso ficava o Instituto de Solos e Culturas da UFSM, onde trabalhou a agrônoma austríaca Ana Primavesi, que teve a ideia de realizar o documentário animado *A vida do solo*. A ideia da pesquisadora foi encontrar uma forma de explicar aos estudantes um conceito novo para a época, o de que existe vida no solo. Esta concepção fez Primavesi ser reconhecida mundialmente como a mãe da agroecologia.

No instituto acabaram se cruzando as histórias de cinco pessoas que se envolveram nos filmes que são objeto de estudo desta pesquisa. Ana Primavesi dirigiu e roteirizou o documentário; José Feijó Caneda, que já realizava trabalhos para a universidade filmando os procedimentos cirúrgicos que eram exibidos no circuito interno de televisão da instituição, foi o cinegrafista da produção. Para fazer

as animações, foram contratados os desenhistas Joel Ramagueira Saldanha e Orion da Silva Mello. E, finalmente, a colorista dos desenhos era Glycia Doeller, que era desenhista da universidade e anos mais tarde se transferiu para a Universidade Federal Fluminense, na mesma área. Caneda faleceu em 2004 e Glycia em 1997. Primavesi lembra o que motivou a realização do filme:

Naquela época era normal que a gente tentasse buscar alternativas para mostrar às pessoas o que queríamos dizer com determinados conceitos. Porque era tudo muito novo. As pessoas nem sempre entendiam o que queríamos dizer quando falávamos que havia vida no solo. (PRIMAVESI, entrevista concedida à autora).

Em função de ter sido um núcleo ferroviário e político, e, depois, pelo crescimento da UFSM, Santa Maria sempre teve uma cena cultural muito forte. A cidade tinha sido a segunda do Estado a receber energia elétrica, em 1897, e um ano depois já contava com salas tradicionais de cinema (BELTRÃO, 1952). Depois, realizadores como Sioma Breitman e José Feijó Caneda entre as décadas de 1930 e 1960, usaram as vitrines de seus estúdios fotográficos para fazerem projeções de pequenos filmes rodados na cidade, já em 16mm.

Grassi e Garofallo recordam que as ruas do centro da cidade ficavam cheias de pessoas interessadas em assistir às exhibições realizadas na vitrine da Foto Íris, loja que pertencia a José Feijó Caneda:

Lembro de ter visto na vitrine dele, provavelmente num sábado à noite ou num domingo, porque naquela época as pessoas saíam para passear no Centro da Cidade, na Praça, no Calçadão, lembro de ter passado por ali e de estar passando o filme do Caneda, *A ilha misteriosa* na vitrine. (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Nos anos de 1960, ir ao cinema e aos cineclubes era um hábito arraigado dos santa-marienses, como lembra Guiso Isaia:

A diversão na cidade era ir até a Viação Férrea ver os trens chegarem, e para fazer isso tinha de pagar para entrar lá, ou ia no cinema. Santa Maria, naquela época chegou a ter sessões matinais. Tinha sessões às dez horas da manhã, tinha sessões à tarde, tinha sessões à noite. Esse prédio aqui²⁵, quando nós compramos, tinha mil e quatrocentas cadeiras. Além do

²⁵ A entrevista foi realizada no prédio onde funciona o setor administrativo da Eny Calçados, na Rua Doutor Bozano, 1.129. O prédio onde funcionou o Cine Teatro Imperial, um dos maiores que a cidade já teve, foi comprado pela família Isaia e transformado em uma filial da Eny Calçados e na sede da Fundação Eny.

Imperial ainda tinha o Independência, que era ali na praça e o Glória, na Ângelo Uglione, onde hoje funciona a igreja. Fora os cinemas tinha os cineclubes. Tinha o da Ação Católica e o que o Edmundo Cardoso fundou onde era a Biblioteca Pública, onde hoje é o Theatro Treze de Maio. Mas não passou disso, eram esses. Depois começou a decadência. (ISAIA, 2016, entrevista concedida à autora).

Porém, como uma cidade em desenvolvimento, ainda havia muitos problemas a serem solucionados. Um deles era o transporte público. Como conta José Pacheco de Abreu no *Guia Geral do Município de Santa Maria* de 1962: “se observa uma grave irregularidade no tráfego urbano, que é a falta dos transportes depois das 21 horas, o que obriga os moradores dos arredores a se recolherem cedo, em prejuízo de suas diversões noturnas”. O cinema era na época um dos principais entretenimentos da cidade e, sem transporte, moradores dos bairros não conseguiam ir às últimas sessões.

Depois de chegar a contar com quatro grandes cinemas em funcionamento, dois deles, o Coliseu e o Odeon, fecharam. Outros dois cinemas, que chegavam também a receber apresentações de companhias de teatro, permaneceram de portas abertas, o Cinema Imperial e o Cinema Independência. Com menos espaços de exibição, nem sempre os filmes que entravam em cartaz contentavam o gosto dos espectadores e, com isso, algumas pessoas se organizaram em grupos que deram origem a cineclubes.

Na verdade, entre o final da década de 1940 e o início da de 1950, surgiram cineclubes em diversas cidades brasileiras, um exemplo disso é o Clube de Cinema de Porto Alegre, fundado em 1948. Em Santa Maria, o fenômeno se repetiu. De 1951 a 1962 funcionou na cidade o Clube de Cinema, fundado por Edmundo Cardoso e considerado o início do cineclubismo na cidade. Além dele, a Ação Católica organizava outros no Colégio Santa Maria e no Seminário São José (NUNES, 2011, p.68).

Até os anos de 1960 Santa Maria contava com salas de exibição comercial, mas haviam sido produzidos por equipes locais apenas cinejornais e filmes domésticos, como *A pandorga*, de Salvador Isaia²⁶, e do *Cinejornal Aurora*, de Sioma Breitman. Assim, os apaixonados por cinema se reuniam, assistiam a filmes, debatiam, mas não tinham produzido filmes.

²⁶ *A pandorga* foi filmado em 16mm em 1952 por Salvador Isaia. Traremos mais informação sobre o filme no segundo capítulo, quando abordarmos os diferentes usos da película 16 milímetros.

Foi então que, em 1962, a cidade serviu de cenário para um longa-metragem. Tratava-se de *Os abas largas*. O filme, rodado em 35 milímetros, teve cenas em cidades gaúchas como Camaquã, Porto Alegre, Tupanciretã e Santa Maria. O filme foi feito pela produtora carioca Lupa Filmes do diretor Sanin Cherques.

Ele conta a história do 1º Regimento de Polícia Rural Montada, grupamento que tinha sede em Santa Maria e era conhecido como Abas Largas, devido aos chapéus que faziam parte de seu uniforme. Segundo Skrebsky (2011, p.71), o filme estreou em nove de agosto de 1963 em Porto Alegre e quatro dias depois em Santa Maria. A cidade foi usada apenas como cenário da produção. Alguns atores locais, entre eles Edmundo Cardoso, atuaram no filme, a maioria fazendo figurações. O filme foi restaurado em 2013. Por mais que não tenha sido feito por uma equipe local, *Os abas largas* foi um filme que mexeu com a cidade:

Fizeram muita propaganda para buscar pessoas para trabalhar no filme, mas quem de fato atuou foram poucas pessoas daqui: o Edmundo Cardoso, o Porto e mais uma meia dúzia. Isso produziu muito ciúme, porque já tinha gente produzindo na cidade. (ISAIA, 2016, entrevista concedida à autora).

Entre os atores da cidade que participaram de *Os abas largas* estava Edmundo Cardoso, amigo de Caneda e que pode ter incentivado o sonho do realizador de fazer um filme: “O Caneda tinha uma relação de amor total com o cinema. Era o seu mundo. Ele passava envolvido com o assunto. Também era ligado ao Edmundo Cardoso; e ser ligado ao Edmundo era estar ligado ao teatro e ao cinema. (GAROFALLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Não há comprovação de que a realização de *Os abas largas* tenha motivado outros realizadores a fazer seus filmes na cidade. Mas é possível que a vinda de uma equipe de fora tenha mostrado que havia em Santa Maria condições de fazer cinema ainda que, para isso, fossem usadas as câmeras das quais se dispunha: as amadoras 16mm.

O fato é que na cidade se discutia cinema, se assistia filmes e agora, naqueles primeiros anos de 1960, as pessoas presenciavam as gravações de um longa-metragem nas ruas centrais de Santa Maria. Não é difícil de entender como isso pode ter motivado realizadores que alimentavam o sonho de fazer filmes.

De acordo com Skrebsky (2016), a realização de *Os abas Largas* inseriu-se em um contexto no qual o então governador do Rio Grande do Sul, Leonel de Moura Brizola, “incentivou a realização de produções audiovisuais e impressas que

evidenciassem e valorizassem a cultura e particularidades do povo gaúcho para então difundi-las nacionalmente” (SKREBSKY, 2016, p. 39). Segundo a autora, o fato de os policiais do grupamento Abas Largas da Brigada Militar terem muito prestígio na época fez com que eles fossem escolhidos como os personagens ideais para um desses filmes.

Os *abas largas* também contou com um evento de lançamento na cidade e com sessões no Cine Glória, um dos dois cinemas da cidade na época. Em Santa Maria, o lançamento ocorreu em 13 de agosto de 1963 e contou com autoridades civis e militares, “apresentação do elenco e participação do efetivo do Regimento de Polícia Rural Montada que atuou como figurante” (SKREBSKY, 2016, p. 168).

Assim, em uma Santa Maria onde se respirava cinema, e agora se via um filme de um diretor de fora da cidade se concretizar, desde a sua realização até a exibição, deu-se o encontro entre pessoas ansiosas por realizar e uma película que apresentava todas as características necessárias para isso: o suporte 16mm. O resultado desse encontro é o que vamos mostrar ao longo dos próximos capítulos.

1.4 O 16MM E O FAZER CINEMA

Quando esta pesquisa teve início, sabíamos que seria preciso revirar os esconderijos da memória, investigá-los, fazer duelar lembranças e esquecimentos, para buscar a história sobre os filmes feitos em 16 milímetros em Santa Maria.

Ao realizar o Estado da Arte da pesquisa, compreendemos que a tarefa de estudar as contribuições desta bitola exige um cuidado semelhante ao que propõe Saramago (2006) sobre as memórias. É preciso manusear as informações como se fossem um fio muito delicado que está solto em meio a um grande emaranhado “na escuridão dos nós cegos”. Um fio que exige cuidado para não ser desfeito e que, quando se encontra a ponta, nela estão fundidas “as lembranças confusas da memória e o vulto subitamente anunciado do futuro” (SARAMAGO, 2006, p.14).

Para encontrar a ponta desse fio, buscamos pesquisas sobre o cinema amador em 16 milímetros ou que, ao menos, fizessem menção a esse suporte. Não foram encontrados estudos específicos sobre a apropriação do 16mm pelo cinema no país, porém uma série de autores apresenta pistas sobre a sua importância. Essas pistas aparecem principalmente em meio a estudos sobre realizadores

pioneiros, como faz Caio Julio Cesaro em *Preservação e restauração cinematográficas no Brasil: a restauração do acervo de Hikoma Udhara* (2007). A tese descreve o processo de restauração fotoquímica de parte do acervo cinematográfico do realizador amador Hikoma Udhara, que fez filmes domésticos no interior do Brasil entre 1930 e 1962.

Na pesquisa que realizamos na Filmografia Brasileira²⁷, Udhara aparece como um dos realizadores com mais de 70 registros filmicos. Ele fez parte de um momento no qual os realizadores usavam essas câmeras para registrar o cotidiano e crescimento de cidades brasileiras. No caso de Udhara, são filmagens de cerimônias, eventos relacionados à imigração, o desenvolvimento da cidade e atividades religiosas em Londrina, no Paraná.

Podemos afirmar que ele tem um papel para Londrina como Sioma Breitman teve para Santa Maria nos anos de 1930 e como José Feijó Caneda, um dos pioneiros do 16mm, teve nos anos de 1960. Mas existe uma diferença muito grande em relação à preservação do material dos três. Enquanto os filmes de Udhara e Breitman foram preservados e restaurados, as filmagens que Caneda realizou não contou com qualquer projeto de recuperação.

Em relação ao uso do 16mm no Rio Grande do Sul, um dos trabalhos importantes já realizados é a monografia de conclusão de Graduação de Gustavo Estrela da Cunha (2010). Em *Captando imagens em movimento: escolha dos equipamentos no audiovisual gaúcho*, o autor analisa a escolha dos equipamentos pelo audiovisual no Rio Grande do Sul e como ela altera a estética dos filmes.

Cunha realizou entrevistas com quatro diretores de fotografia de Porto Alegre. Ivo Czamanski, Francisco Ribeiro, Alberto La Salvia e Bruno Polidoro não usam mais o 16 milímetros, mas afirmam que essa bitola foi importante no Rio Grande do Sul. A informação, vinda de profissionais da área, sinalizou que estávamos no caminho certo no sentido de compreender o papel do 16mm para o cinema do Estado.

Isso se tornou ainda mais evidente com a leitura da tese *O campo cinematográfico no Rio Grande do Sul* (2013) de Ricardo de Lorenzo. O autor afirma

²⁷ A Filmografia Brasileira é uma base de dados organizada pela Cinemateca Brasileira sobre a produção audiovisual no país. Ela começou a ser organizada em 1950 e passou a ser disponibilizada na internet em 2001. Atualmente a base de dados contém informações de cerca de 40 mil títulos de diferentes períodos do cinema nacional. Um detalhe importante é que fazer parte da lista não pressupõe que o filme tenha sido preservado ou faça parte do catálogo de filmes da Cinemateca.

que o 16mm abriu possibilidades para os cineastas, mas fala de um ponto de vista mais recente, principalmente a década de 1990. No entanto, no desenvolvimento de seu trabalho, Lorenzo traz algo que vai ao encontro do que pensamos sobre a influência do 16mm na formação dos realizadores. Ele conta que o pai do cineasta gaúcho Carlos Gerbase tinha uma câmera 16mm com a qual não fazia cinema, porém, realizava filmagens domésticas. No caso de Gerbase, esse tipo de filmadora não foi a sua porta de entrada para o cinema, mas representou um primeiro contato com as imagens em movimento, mostrando como a presença desse tipo de tecnologia tornava mais presente a possibilidade de registrar imagens (LORENZO, 2013, p.122).

Outro estudo que auxiliou no percurso da pesquisa foi o artigo *Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo* (2003), de Ivana Bentes. Ao refletir a respeito da transição e do diálogo entre o cinema e o vídeo, a autora sinaliza sobre a importância do suporte 16mm, afirmando que esse tipo de câmera, com o surgimento do som direto, fez florescer o cinema de intervenção.

Um dos trabalhos que mais se aproxima da investigação do uso do 16mm pelo cinema é a tese *O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60* (2012) de Fernando Weller. O autor analisa as transformações ocorridas no cinema documental brasileiro, em especial o cinema direto²⁸, e mostra como a evolução do suporte 16mm, entre os anos de 1930 e 1960, contribuiu para isso. Como os filmes que estudamos nesta pesquisa estão compreendidos dentro do período analisado por Weller, e por usarem o mesmo tipo de suporte, seus dados nos auxiliam a compreender o contexto desse tipo de produção no país na época.

Finalmente, há duas pesquisas que vêm ao encontro do estudo em andamento, a dissertação *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira* (2010) e a tese *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*, ambos de Lila Foster.

A pesquisadora aborda a formação do cinema amador no Brasil a partir dos filmes domésticos. Foster explorou o acervo da Cinemateca e revelou que lá estão

²⁸ De acordo com Weller, ao mesmo tempo em que o cinema direto caracterizou por mostrar a realidade, o que o tornou conhecido como Cinema-Verdade, por outro lado, a seus cineastas interessou particularmente a vida privada e as relações e laços de intimidade que dela fazem parte (WELLER, 2014, p.75).

armazenados 662 filmes domésticos na bitola 16mm, o que representa 62,2% do acervo total de filmes domésticos, mostrando como esse tipo de filmadora estava presente nos lares dos brasileiros e como pode ter influenciado quem queria fazer filmes com intenções cinematográficas.

Não podemos deixar de citar, ainda, as contribuições do livro *Quando Éramos Jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre* (2000), de Fatimarlei Lunardelli. Do clube fizeram parte a maioria dos cineastas que realizaram os filmes em 16mm em Porto Alegre nos anos de 1950 e 1960. Isso sem contar a preciosidade que é a entrevista trazida pela autora com Antonio Carlos Textor sobre o cinema na época e sobre o uso de projetores também para oportunizar a exibição de filmes em uma época em que a censura era um empecilho à cultura.

Apesar da importância que o suporte amador em 16 milímetros teve para o cinema brasileiro, existe um vazio historiográfico sobre o uso dessa bitola. Dessa forma, se fecha os olhos para o fato de que foram em circuitos alternativos, como festivais e cineclubes que em alguns períodos o cinema amador criou condições para driblar problemas como a censura, a falta de recursos e até mesmo a inexistência de salas em muitas cidades.

Esse silêncio sobre a existência dos filmes em 16 milímetros, como ocorre em Santa Maria, acabou por prejudicar a própria memória do cinema não só da cidade, mas no Estado e no país. Os dez entrevistados que ouvimos e a partir dos quais passamos a construir memórias e a refletir sobre a identidade do cinema em Santa Maria, nos ajudam a quebrar esse silêncio. Seus depoimentos são a matéria prima do fio que nos ajuda a costurar história, memória, identidade, comunicação e cultura.

CAPÍTULO 2. MILÍMETROS DE POSSIBILIDADES

A bitola²⁹ 16 milímetros foi lançada em 1923, para uso amador. Quando esse tipo de filmadora foi criado, a intenção da Eastman Kodak Company³⁰, aquela que se

²⁹ A largura da película cinematográfica é chamada de bitola. Essa largura é medida em milímetros. Existe uma variedade de bitolas, mas as mais comuns usadas pelo cinema são o 35mm, o 16mm e o Super-8. A bitola padrão utilizada no cinema comercial é a 35mm. Cesaro (2007, p. 12) explica que as películas cinematográficas são vendidas em quantidades medidas em “pés” ou “metros”. No filme 16mm, são 40 fotogramas por “pé”, na velocidade 24fps (fotogramas por segundo ou quadros por segundo). Uma lata de filme 16mm com 120 metros, equivalente a 400 pés, o que resulta em 11 minutos de filme.

tornou a maior fabricante desse tipo de equipamento, era a de colocar no mercado uma película para uso caseiro. Dessa forma, ela foi pensada para a filmagem de eventos domésticos pelas famílias. Por conta disso, foi planejada para ser mais leve e mais simples de usar do que as câmeras profissionais, como destaca a própria empresa em seu site:

[...] Apesar de os filmes em 35mm terem sido o padrão cinematográfico por décadas, a película larga emperrava, era cara e perigosa, devido à sua natureza inflamável. Por anos, a Eastman Kodak Company trabalhou para desenvolver um sistema de equipamentos cinematográficos e películas que seriam suficientemente fáceis de serem usados por amadores, e ainda assim, com um preço aceitável. O resultado foi a câmera de 16mm “Cine Kodak” e o projetor “Kodascope”. A câmera pesava em torno de 7 pounds e tinha de ser manivelada à mão a duas rotações por segundo durante as filmagens (KODAK, 2016).

Ainda na década de 1920, o 16 milímetros começou a ser apropriado com finalidade diferente daquela para a qual foi criado: o cinema. Mas, para os realizadores que empregavam esse tipo de película, além de aceitar o *status* de amador, usá-la significava ter seus filmes fora das salas tradicionais, já que elas não dispunham de equipamento para projeção desse tipo de filme.

Assim, mesmo com suas facilidades de manuseio, as películas em 16 milímetros não se tornaram tão populares logo no início da sua história. Além do que já foi exposto, o custo do equipamento, apesar de muito inferior ao do cinema tradicional, ainda era bastante elevado. É por conta disso que Blank (2015) afirma que esse tipo de filme não contribuiu para a democratização do cinema. A autora considera que, apesar de a Kodak usar o lema “cinema ao alcance de todos”, “a câmera Cine Kodak custava no país de origem o mesmo preço de um automóvel Ford e que, portanto, não estava de fato ‘ao alcance de todos’” (BLANK, 2015, p.37).

Foster já tem um entendimento que consideramos mais apropriado em relação a essa questão, o de que, no início o suporte era caro, mas depois houve

³⁰ A Kodak foi a maior fabricante dos equipamentos em 16mm, mas o suporte também foi adotado como padrão por outros fabricantes de câmeras, como a Victor Animatograph e a Bell & Howell. De acordo com Foster, passou a existir uma “segmentação do próprio meio amador com aparelhos mais simples no manuseio para o público comum, em busca de registros familiares, e outros mais elaborados para amadores interessados nos meandros da técnica cinematográfica” (FOSTER, 2016, p. 50).

um barateamento. Segundo a autora, o kit Cine-Kodak, que incluía câmera, projetor, tripé e tela, era vendido por \$325 dólares em 1923, um pouco mais caro do que um automóvel Ford da época. Por conta disso, ela afirma que, mesmo que os equipamentos em 16mm significassem um barateamento relativo de custos, era evidente pelo preço dos equipamentos que a prática era restrita a famílias abastadas (FOSTER, 2016, p.45), mas que essa era uma realidade da década de 1920. Com o passar dos anos, como estratégia comercial, “a Kodak cria câmeras e projetores cada vez mais baratos” (FOSTER, 2016, p. 50).

Dez anos depois do lançamento da primeira câmera 16mm, a Kodak colocou no mercado outro equipamento com esse tipo de película. O comercial da câmera Kodak Cine Special, datado de 1933³¹, mostra como uma década depois a empresa não vislumbrava a apropriação dessas câmeras pelo cinema. Pelo contrário, a publicidade estimulava o uso das câmeras por profissionais como engenheiros, médicos e palestrantes. Uso semelhante ao que acabou acontecendo na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde esse tipo de filmadora foi usado para o registro de cirurgias, como iremos detalhar em seguida. Porém, em momento algum, o vídeo publicitário da Kodak menciona a possibilidade do uso cinematográfico da bitola. Em relação aos vídeos caseiros, o comercial afirmava que as câmeras tinham potencial para filmagens de momentos cotidianos, e eram “convenientes” para o registro de viagens.

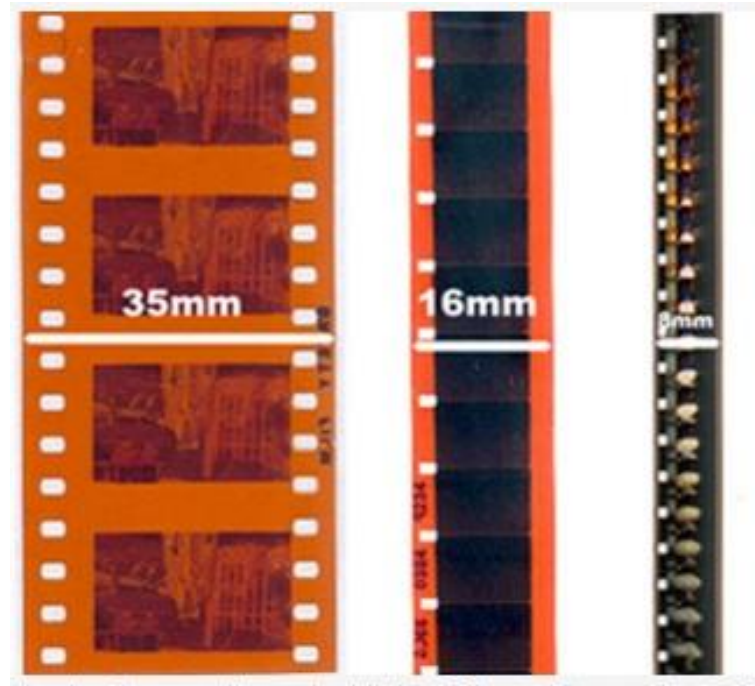
Um dos principais motivos que levaram à apropriação do 16mm para algo que nem mesmo a fabricante tinha pensado é técnico: essa película garantia uma qualidade de imagem melhor do que os equipamentos amadores que a antecederam, como as câmeras Pathé-Baby de 9,5mm³², lançadas em 1922. Isso porque o suporte 16 milímetros tinha uma maior definição da imagem³³, inferior na época apenas à película 35 milímetros.

³¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kh8useNjroo>>. Acesso em 20 dez. 2015.

³² Para se ter ideia de como essa bitola foi pouco usada no Brasil, Lila Foster (2010) ao consultar o acervo doméstico da Cinemateca Brasileira, encontrou apenas oito rolos desses filmes, o que corresponde a 0,07% do acervo do local (FOSTER, 2010, p. 19).

³³ Como a película cinematográfica é feita com uma membrana plástica na qual é depositada uma camada de cristais de prata sensíveis à luz, chamada emulsão, quanto maior for a área do fotograma no qual é registrada uma imagem, maior será a definição da imagem durante sua projeção (CUNHA, 2010, p.19).

Figura 4 - As larguras dos suportes 35mm, 16mm e Super-8



Fonte: www.mnemocine.com.br

Segundo Brian Winston (1996), nos primeiros anos de uso dos filmes 16 milímetros havia certa rejeição dos profissionais a essa bitola, afinal, ela tinha o status de amadora. Mas o autor não credita o papel marginal que o suporte 16mm ocupou apenas aos aspectos tecnológicos.

Havia outros fatores, como o mercado de consumo de câmeras de filmagem ainda ser fraco até os 1930 em comparação com o do mercado da fotografia fixa. Isso sem contar que, para serem exibidos nas telas comerciais, os filmes teriam que ser transpostos para 35mm, o que encarecia o processo (WINSTON, 1996, p.66). Patrícia Zimmermann vai além: “a bitola 16mm amadora determinou um sistema de castas: 35mm para profissionais e 16mm para famílias” (1995, p.27).

No caso dos filmes realizados em 16mm, cabe ainda a reflexão sobre como o papel negativo que durante muito tempo foi associado às obras consideradas amadoras impediu que fosse percebido o valor histórico, cultural e cinematográfico de determinadas produções.

Devido ao fato de não serem obras profissionais, os filmes amadores carregaram (e ainda carregam) ao longo de sua história no mundo inteiro termos negativos, entre eles, o “fardo” de não serem comerciais, o que os afastou do grande público e da possibilidade de se tornarem mais conhecidos. Assim, mesmo que

tenham traçado uma trajetória própria, pode-se dizer até paralela e independente à do cinema comercial, os filmes amadores foram tratados por muito tempo como irrelevantes para a história do cinema.

Na verdade, a própria definição de cinema amador é complexa. Foster (2016) busca as raízes semânticas da palavra, que nos remetem a diferentes interpretações: “o sujeito (aquele que filma), a forma do registro (o tipo de equipamento usado), a acepção do senso-comum (trabalho mal feito) e a condição econômica (trabalho não remunerado)”.

A autora nos traz ainda como a feição negativa da palavra remete ao mal feito, ao não profissional e ao que é feito sem remuneração enquanto, por outro lado, “na sua faceta afirmativa, designa o trabalho livre, a liberdade de expressão, a criatividade, a espontaneidade” (FOSTER, 2016, p.34). Ela pondera sobre como o amadorismo, com as evoluções tecnológicas tornou-se um tema em ascensão, principalmente por sua ligação com a busca por memórias:

O amadorismo está em voga não somente pela constante presença e atravessamento do olhar pelas câmeras portáteis, mas por mobilizar questões caras à contemporaneidade, aqui também considerada em suas múltiplas facetas: o impacto da imagem na constituição da subjetividade e dos corpos, a busca pelo arquivo e a memória como eixo da análise histórica, a precarização do trabalho com a câmera e da *mise en scène*, a feição ideológica da apropriação da imagem amadora pelos meios de comunicação dominantes e, ao mesmo tempo, a sua capacidade de emancipação e denúncia dos registros das câmeras sempre presentes e alertas nas ruas (FOSTER, 2016, p.33).

Zimmermann (1995, p. 13), por sua vez, descreve que nos primeiros tempos do cinema a diferenciação entre o que era amador e profissional era tênue. Isso porque, segundo a autora, inventores e empresários competiam entre si pela criação de tecnologia. Por isso, a ideia de amador estava mais ligada a não conformidade com o que era considerado padrão.

Foi com a industrialização do cinema que se criou um verdadeiro abismo entre o profissional e o amador, cuja diferenciação está, acima de tudo, na tecnologia empregada. A partir de então, para Zimmermann (1995, p.12), a ideia de profissionalismo sugere a associação direta a uma tarefa com vistas ao retorno financeiro, ao tempo útil e à esfera pública, enquanto o amadorismo se aproxima de atividades sem retorno econômico, feitas por amor ou por prazer, em tempo livre e

na esfera privada. Dessa forma, Zimmermann define como amador o cinema feito muito mais por amor a essa arte do que pela pretensão comercial.

É exatamente desta forma que Jorge Omar Caneda lembra do trabalho de seu pai em *A ilha misteriosa*. Por mais que o filme tenha sido projetado na vitrine da Foto Íris, estúdio fotográfico onde o realizador fazia exposições de seus filmes, ele jamais ganhou dinheiro com a produção a qual foi realizada em fins de semana e editada à noite, depois do expediente de trabalho do realizador:

E ele fazia isso tudo à noite, porque durante o dia ele trabalhava. Isso dos filmes era uma paixão, ele não ganhava dinheiro com isso. Eu tinha uns sete ou oito anos, e estava sempre junto com ele. Achava aquilo tudo fascinante. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Foster (2010) analisou o trabalho do colunista e cineasta brasileiro Sergio Barreto Filho, o qual mantinha, no final dos anos 1920, a coluna *Um pouco de tecnica* na Revista Cinearte (1926-1942). Segundo Foster (2010, p. 49), o jornalista dividia o universo dos realizadores amadores em três categorias. A primeira correspondia ao que ele chamou de “fazedores de fitas de casa”, os quais estariam interessados em registrar apenas eventos domésticos e privados, em geral, a vida de suas famílias e de seus amigos. Na segunda, estariam os “amadores produtores”, aqueles interessados nos “fotodramas”. Finalmente, viriam no terceiro grupo os que faziam um “uso prático da câmera”, que tentariam adaptar as câmeras para uso profissional. De acordo com Foster (2010, p.51), “das estirpes de amadores, essa [a terceira] seria a mais nobre” para o crítico.

Desde o nascimento do cinema em Santa Maria, os seus realizadores sempre estiveram mais ligados ao terceiro tipo de cineastas amadores apontados por Barreto Filho, adaptando as tecnologias disponíveis para realizarem suas obras.

Vai ao encontro disso o testemunho de Jorge Omar Caneda, que lembra que a primeira câmera de seu pai foi uma 16mm montada pelo próprio realizador, com pedaços de outras câmeras. Além disso, como os filmes coloridos levavam meses para serem revelados, porque precisavam ser enviados para uma empresa de São Paulo e, depois, para os Estados Unidos, Caneda começou a experimentar formas de revelar suas produções em seu próprio laboratório. Segundo seu filho, ele chegava a usar oito tipos de químicos diferentes para conseguir revelar o material:

Ele conseguiu um livro em alemão sobre como revelar. Como a técnica é universal, ele não conseguia ler em alemão, até tinha uns amigos que sabiam alemão e o ajudavam, mas como era um manual, as medidas eram universais e ele parecia que entendia aquilo tudo. [...] Então, tinha a primeira revelação, a segunda a terceira, e assim por diante, depois tinha a exposição, daí ele invertia de negativo para positivo. Era tudo entorno de dois graus, três graus os químicos. E eu era quem colocava gelo para tudo ficar na temperatura certa, senão derreteria a gelatina do filme. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Caneda também teria construído outros equipamentos que não tinha condições de comprar porque eram muito caros, como uma mesa de edição:

Ele era um professor pardal. Se a gente via ele sentado, quieto, a cabeça balançando, já sabia que ele estava inventando algo, estava pensando em uma das tantas coisas que gostava de criar e a maioria delas era para filmar ou fotografar [...] ele montou uma mesa de edição. Ele tinha uma moviola que era tipo um projetor, bem pequeno, que passava o filme ali e, por meio de espelhos, refletia a imagem para fazer os cortes, sem projetar a imagem. Daí ele ia cortando, colando, tudo manualmente. Colando muitas vezes com durex, por isso que rebenta muito. Esses filmes que ele fez estão guardados, só que eles estão que é uma casquinha, não tem como exibir porque eles rebentam. Por questão de segurança, deixei de exibir. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

O mesmo tipo de lembrança, sobre experimentações, vêm à tona na entrevista de Joel Saldanha em relação à *A vida do solo*. Segundo o desenhista, por não terem condições de comprar acetatos para fazer os desenhos, eles limpavam chapas usadas para Raio-X, um material abundante na universidade onde existia curso de Medicina. Além disso, sem poder comprar tintas especiais, eles faziam misturas para pintar os desenhos, que era coloridos. De acordo com Saldanha, foram experimentados vários tipos de tinta, mas todos eles descascavam pouco tempo depois. Por isso, eles fizeram uma mistura entre elas:

não tínhamos como comprar as tintas especiais, que eram muito caras. Então, depois de experimentar uma coisa e outra até dar certo, começamos a usar uma mistura de guache com tinta esmalte. Aquilo demorava para secar. Depois de seco, para poder guardar passávamos uma camada de talco. Depois tirávamos aquele talco com um pano macio e colocávamos sobre um papel para poder esperar até a gravação. (SALDANHA, 2015, entrevista concedida à autora).

Essa questão da experimentação, algo que permeia as produções amadoras realizadas nas mais diferentes cidades, foram características não apenas dos dois filmes pioneiros de Santa Maria, mas também daqueles realizados nos anos seguintes e que se repete até os dias atuais. Em sua entrevista Luiz Carlos Grassi

afirma que os superoitista dos anos de 1970 da cidade, sofreram uma influência no que diz respeito a essas experimentações. Além disso, de acordo com Grassi, Caneda era visto com admiração:

Todo mundo olhava para ele com olhos grandes tentando absorver tudo aquilo que ele era capaz de revelar. Ele era basicamente o único de nós que já tinha feito um filme. E não era nem em Super-8, era em 16mm, era uma película, era quase que como profissional para o que se tinha na época. (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Mas não foi só na realização dos filmes que o 16mm teve destaque. Entre os anos de 1950 e 1970, a indústria de equipamentos promoveu um grande investimento na venda de projetores 16mm para uso fora do circuito comercial, o que acabou indo ao encontro dos cineclubes que começavam a surgir:

Nos anos 50, os cineclubes e toda uma cultura da cinefilia encontrou no 16mm e na rede exibidora marginal um importante veículo de difusão dos chamados filmes de arte ou filmes que não se enquadram no mainstream da sala comercial de cinema, que incluíam desde filmes undergrounds, filmes experimentais até a pornografia e os chamados hoje filmes B norte-americanos. (WELLER, 2012, p. 82).

Nos Estados Unidos, essa criação de um circuito de exibição esteve muito ligada à pornografia. Com os projetores foi possível criar naquele país salas especiais para os filmes pornográficos, as quais, muitas vezes, eram operadas pelos próprios realizadores dos filmes (WELLER, 2012, p.6).

Já em Porto Alegre havia dois pontos de encontro para os amantes do cinema. Um deles era o Clube de Cinema de Porto Alegre, fundado em 1948, e o outro o Foto-Cine Clube Gaúcho, de 1951. Quando os sócios do Clube de Cinema migraram para o Foto-Cine Clube, a associação mais antiga começou a estimular a produção de filmes em 16mm:

Para os que ficaram e tinham habilidade com a câmera, o Clube foi generoso. Deixou a passividade da recepção e produziu um filme! Antonio Carlos textor e Norberto Lubisco haviam tido a primeira experiência prática durante um curso de cinema do CECIN³⁴. *A Última Estrela* (1966) era um curta em 16mm patrocinado pelo Centro de Estudos Cinematográficos da

³⁴ De acordo com Lunardelli (2000, p.38), o Centro de Estudos Cinematográficos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Cecin) contava com cineastas associados que utilizavam em suas produções materiais de baixo custo, como os filmes em bitola 8mm e 16mm.

PUC que, ao fazer uma crítica aos aspectos mercantilistas do Natal, através da história de um homem que vem para a cidade em busca de emprego e se marginaliza, havia desagradado os cineclubistas católicos mais antigos, em virtude de um suposto teor subversivo. (LUNARDELLI, 2000, p.38).

Foster destaca que o Foto-Cine Clube Gaúcho organizava oficinas e competições internas que incentivavam a realização de curtas projetados durante os encontros semanais do grupo. “O primeiro concurso interno aconteceu em abril de 1952, e Nelson Furtado ganhou o primeiro lugar com o curta *Em busca do tesouro*, além do primeiro lugar no concurso nacional em 16mm, no ano de 1953, com *Barbeiro de Cedilha* (FOSTER, 2016, p.69).

Lunardelli (1995) cita Bruno Hocheim entre os participantes mais ativos do Foto-Cine Clube Gaúcho. De acordo com a autora, entre 1956 e 1965, ele dirigiu aproximadamente dezoito filmes, entre eles *O anjo de fogo* (1959) e *Noite de Terror* (1960), porém nenhum deles foi preservado.

Em depoimento a Lunardelli, Textor afirma que, a partir da primeira produção, a realização cinematográfica começou a fazer parte dos sonhos do grupo porto-alegrense:

E aí pegou o vírus do cinema [...]. Aí a gente resolveu participar do concurso que o Jornal do Brasil fazia, concurso JB-Mesbla. Aí a gente fez três filmes. O segundo, em 1966, se chamava *Um gesto essencial*, a gente propôs ao Clube de Cinema financiar o filme. A gente não tinha muita grana. E o Clube fez o filme. Foi premiado como melhor direção para a Região Sul, nos deram passagem, a gente foi pro Rio, ficou lá assistindo os filmes, ganhou diploma. (TEXTOR apud LUNARDELLI, 2000, p.38).

O relato de Textor sobre seu primeiro contato com a exibição de um filme 16 milímetros é interessante para que se compreenda como a possibilidade de ver filmes fora da sala de cinema criava um circuito alternativo em época de ditadura no Brasil. O cineasta conta que ele e alguns amigos saíam de uma sala tradicional de cinema em Porto Alegre e estavam a caminho de um bar quando um deles disse que o filme seria exibido em uma sessão “secreta” em um apartamento:

Inteiramente rodado em 16 milímetros, preto e branco, *Proezas de um vigário*, havia sido realizado por Alpheu Godinho e Antonio Oliveira. Durante muito tempo foi exibido em sessões ultrassecretas, na calada da madrugada, para pequenos grupos que se reuniam em escritórios no centro da cidade. O filme ganhou ainda mais fama depois de 1964, quando a repressão do regime militar misturava conceitos – comunista, subversivo, ateu, depravado – tudo num mesmo saco de coisas proibidas [...] Assistir às aventuras de uma freira fazendo sexo com um padre na sacristia, enquanto pela fresta da porta o sacristão espiava e se masturbava, era – além de

altamente excitante – um desafio silencioso daquela turma à ditadura e seus princípios *morais-patrióticos* (grifo do autor). (TEXTOR, 1995, p.61).

Entre os diversos cineclubes criados em cidades brasileiras estavam o Clube de Cinema de Porto Alegre, fundado em 13 de abril de 1948, e o Clube de Cinema de Santa Maria, primeiro cineclube da cidade, que funcionou de 1951 a 1962 no antigo Centro Cultural, onde hoje funciona o Theatro Treze de Maio.

De acordo com Nunes, personalidades da cultura santa-mariense como Edmundo Cardoso, Luiz G. Schleininger, Wilson Aita, Luiz Bolick, Victor Camargo, Salvador Isaia, Guido Isaia, Edna Mey Cardoso e Bortolo Achutti construíram aquele que se tornou “um dos principais redutos de cultura cinéfila na cidade que, naquele momento, possuía apenas duas salas” (NUNES, 2011, p.71). De acordo com Grassi, as cópias que eram exibidas na cidade geralmente vinham de Porto Alegre:

Os cineclubes faziam exibições em 16mm. As distribuidoras sempre tinham, principalmente filmes arte, em 16mm. Então, por exemplo, o Clube de Cinema, que era o que o Edmundo Cardoso era presidente, ele conseguia filmes com as grandes distribuidoras, como a Arte Filmes, especializada em filmes europeus, principalmente franceses. Em Porto Alegre também tinha a Zaniratti filmes, que alugava os filmes em 16mm. Ele mandava para nós pelo correio. (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Joel Saldanha lembra que ele e Caneda frequentavam o mesmo Cineclube, mantido pela Ação Católica:

O José Caneda era um grande fotógrafo. Nós conversávamos sobre cinema. Eu frequentava naquele tempo o Cineclube da Ação Católica, que ficava na esquina lá da Catedral. Todos os sábados à noite tinha cinema lá. Era gratuito, e eu gostava muito de cinema, então sempre ia assistir. Vinham filmes bons europeus e americanos. O Caneda sempre ia assistir também. (SALDANHA, 2015, entrevista concedida à autora).

O Clube de Cinema contava com sessões “feitas com um projetor 16 mm às segundas-feiras” (COCCO, 2010, p.14). De acordo com Cocco, o cineclube fez várias tentativas para conseguir arrecadar filmes para projeção, inclusive com o envio de correspondências e telegramas para pessoas que pudessem ajudar. Uma dessas cartas foi enviada a Assis Chateaubriand, diretor do Diário Associados, um dos maiores conglomerados de imprensa da América Latina durante os anos de 1930 a 1960. Como o jornal *A Razão* fazia parte dos Diários Associados, houve uma tentativa de fazer “pedidos de auxílio para o aluguel de filmes de arte, e informando sobre a seriedade dos associados e da entidade” (COCCO, 2010, p.28).

Porém, segundo a autora, havia um “preconceito com a atividade no interior, como prova a atitude do MAM (Museu de Arte Moderna), de São Paulo, que, apesar de constar com grande acervo, só alugava para cidades do interior caso tivesse duas cópias do filme” (COCCO, 2010, p.30), com receio de que as cópias se extraviassem.

Mesmo com dificuldades, o cineclube conseguiu se consolidar, e a sua organização chegou a despertar a fúria dos gerentes dos dois cinemas de Santa Maria, que viam no cineclube um forte concorrente. Não era para menos, afinal, como investigou Nunes, todos os sócios recebiam, em casa, a programação do mês e os filmes eram organizados em ciclos temáticos, escolhidos pelos próprios participantes. A pesquisadora afirma que “o acervo era composto por filmes de 35mm e 16mm, que vinham, em geral, de Porto Alegre e do centro do país” (NUNES, 2011, p.71). Grassi diz que a situação chegou a tal ponto que as distribuidoras pararam de distribuir para os cineclubes da cidade:

Tem uma história interessante e pouco contada que diz que o dono das salas de cinema pressionou as distribuidoras para não fornecerem mais esse filme porque a procura era tanta que ele julgava que estava havendo uma concorrência para as salas dele e aí as distribuidoras pararam de fornecer os filmes. (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Quanto aos realizadores, o primeiro a filmar em 16mm em Santa Maria, no começo dos anos de 1930, foi o imigrante ucraniano Sioma Breitman. Um dos filhos do fotógrafo, o médico Samuel Breitman, lembra por que seu pai escolheu a película 16mm para realizar suas produções: “porque os amadores usavam o 16mm, que era menor que o 35mm. O 35mm só quem usava era quem fazia filmes de enredo, profissionais” (BREITMAN, 2016, entrevista concedida à autora).

O pesquisador Antonio Leão da Silva Neto conheceu o 16mm por meio das projeções que eram realizadas na sua casa, em São Paulo, por um tio, que tinha um projetor nessa bitola. O seu encanto foi tanto com o aparelho que seu pai chegou a trocar um terreno que tinha pelo projetor.

Naquela época, 1968, 1969, eu tinha uns 12 anos, o 16mm você alugava em várias lojas de São Paulo, como a Mesbla, Cassio Muniz, todas essas lojas. O que acontecia é que antigamente, antes do advento da televisão, as pessoas que tinham mais posses, as famílias que tinham grana tinham projetor 16mm em casa e alugavam filmes para passar em casa. Elas alugavam das próprias companhias distribuidoras: FOX, Columbia, Metro. Então, o cara alugava o filme para passar para a família em casa. (SILVA NETO, 2016, entrevista concedida à autora).

A partir da pesquisa realizada na Filmografia Brasileira e nos dicionários de Silva Neto, podemos afirmar que o suporte 16mm foi o primeiro dos quatro momentos de democratização do fazer cinematográfico ocorrido no Brasil. Por mais que os equipamentos ainda fossem caros, a existência dessas câmeras impulsionou uma série de registros a partir de 1923 no país, sendo um dos primeiros o desfile militar no Rio de Janeiro em sete de setembro daquele ano. Ressalta-se que este registro fílmico de que temos notícia ocorreu no mesmo ano em que a bitola foi lançada mundialmente.

Tabela 3 - Os quatro momentos de democratização do audiovisual

APROPRIAÇÃO DO 16MM	MOVIMENTO SUPER-8	VÍDEO	TECNOLOGIA DIGITAL
<p>O 35mm deixa de ser o único suporte possível para o cinema.</p> <p>Realizadores que não podiam comprar equipamentos profissionais começam a fazer filmes em bitola amadora.</p> <p>As filmadoras são usadas sem tripé, são de manuseio mais simples e menores, o que facilita o deslocamento.</p> <p>Surge um novo circuito exibidor, com os cineclubes, a partir da venda de projetores 16mm.</p> <p>O preço é mais baixo do que o do 35mm, mas ainda caro, semelhante ao de um carro.</p>	<p>As câmeras Super-8 são baratas, de fácil manuseio, o filme é acondicionado em um cartucho o que torna o seu uso mais simples.</p> <p>Formam-se grupos que juntos realizam produções. Uma das principais características do Movimento Super-8 é a realização coletiva dos filmes.</p> <p>A película tem qualidade de imagem inferior a do 16mm, é mais granulada e tem cores mais fortes.</p> <p>A venda de projetores fomenta o uso do super-8 por cineclubes.</p> <p>Permanece a necessidade de revelação da película.</p>	<p>Os filmes não precisam mais ser revelados.</p> <p>Existe uma facilidade na realização de cópias dos filmes.</p> <p>A venda de aparelhos de videocassetes muda a relação com os filmes. Ver filmes não é mais necessariamente uma experiência coletiva, é possível alugar os filmes para ver em casa.</p> <p>A difusão dos videoclipes aos poucos começa a causar mudança na linguagem cinematográfica, principalmente no que diz respeito ao tempo e ao ritmo fílmicos.</p>	<p>As câmeras ganham qualidade de imagem, semelhante à da película cinematográfica.</p> <p>Existem equipamentos com valores distintos, desde os mais baixos até os mais elevados, dependendo da qualidade de imagem e recursos disponíveis.</p> <p>A edição não precisa mais ser feita linearmente, o que traz mais possibilidades para a narrativa.</p> <p>Os canais de exibição se ampliam. Um filme feito com tecnologia digital pode ser exibido desde a sala de cinema até sites e canais como o YouTube.</p>

Fonte: Elaboração da autora

O segundo momento de democratização do audiovisual ocorreu após o apogeu do 16mm, foi o das produções em Super-8. Como esses equipamentos eram muito mais baratos e de fácil manuseio, tornaram a atividade cinematográfica mais acessível. É importante ressaltar que a geração superoitista em Santa Maria sucedeu a do 16 milímetros e sofreu sua influência, como ressaltava Grassi:

Em Santa Maria, eu lembro que a grande figura do 16mm era o Caneda. Mas existiam outras pessoas como um médico, o doutor Denizard, que filmava coisas mais domésticas [...] Ele (Caneda) era basicamente o único de nós que já tinha feito um filme. E não era nem em Super-8, era em 16mm, era uma película, era quase que como profissional para o que se tinha na época. Nós, queríamos fazer cinema, e esses caras como o Caneda, filmavam de tudo, tudo o que acontecia na cidade. Então, eram coisas diferentes, mas nós tínhamos uma grande admiração por eles, em especial pelo Caneda porque o Caneda, sim, tinha feito um filme, uma ficção. (GRASSI, 2016, entrevista à autora).

A terceira fase foi a chegada do vídeo, causando desde uma mudança na linguagem audiovisual, com a introdução do videoclipe, até a possibilidade de exibição em casa, com os videocassetes.

Finalmente, o quarto momento foi a chegada da tecnologia digital e o *boom* da imagem em movimento, que hoje pode ser produzida até com celulares e assistida em múltiplas telas.

Em uma época em que importar equipamentos e filmes era caro e, muitas vezes, demorado, aos poucos o 16mm começou a oportunizar uma chance de realizar o sonho de fazer cinema para muitos realizadores.

Se nos primeiros tempos nem a Kodak acreditou que o suporte 16mm fosse ganhar importância fora do ambiente doméstico, à medida que as vendas de equipamentos para cineastas amadores cresceu, foi preciso olhar para esse mercado consumidor. Foi assim que aos poucos as películas 16mm ganharam suas cores e sons característicos, além da possibilidade de serem reproduzidas. Cada vez mais, o amador buscava se aproximar do profissional.

2.1 PELÍCULA EM TRANSFORMAÇÃO

No momento em que se aponta que a bitola 16mm causou a primeira democratização da produção e exibição cinematográfica, é de se imaginar que esse tipo de “revolução” tenha causado transformações também nos equipamentos. Assim, surgiram três inovações fundamentais nesse suporte: a realização de filmes coloridos, a possibilidade de obter cópias ou de ampliar o filme para 35mm, e o som, com a pós-sincronização sonora de filmes mudos e a projeção de filmes sonoros.

A possibilidade de realizar filmes coloridos com uma filmadora pequena trouxe benefícios que se refletiram de imediato em produções como os filmes etnográficos. Fishman (1949) ilustra tal inovação lembrando que, em diferentes ocasiões, realizadores haviam registrado em preto e branco as danças da tribo Watutsi³⁵. Mas, de acordo com ele:

Não captamos bem a beleza desse espetáculo até o dia em que um cineasta amador registrou pela primeira vez sua famosa dança guerreira em

³⁵ O autor menciona que a tribo habitou Ruanda Urundi, na África. Esse foi um território de domínio da Bélgica, de 1924 a 1962, e, quando dissolvido, deu origem aos países de Ruanda e Burundi.

um filme Kodachrome de 16mm: foi um deslumbramento! Aqueles homens guerreiros gigantes de pele ambarina, vestidos com largas roupas brancas recobertas de rendas coloridas e capacetes com penas irisadas enfeitados com pelos de macacos [...] Quando os dançarinos saltam com gestos demais em mais agitados, o efeito não é somente extraordinário, mas também fantástico, o que não poderia ser produzido pelos filmes em preto e branco. (FISHMAN, 1949, p. 15, tradução nossa).

Na verdade, em 1928, a Kodak já havia feito uma tentativa de lançar uma filmadora amadora a cores. Porém, ela tinha baixa qualidade e os filmes, muitas vezes ficavam desbotados. Foram necessários mais 17 anos até que essa tecnologia se aprimorasse.

Georges Stevens, que na época da Segunda Guerra já era um cineasta reconhecido, se alistou ao exército dos Estados Unidos e integrou uma unidade responsável por filmar os combates. O cineasta obteve da Kodak os primeiros rolos em 16 milímetros coloridos, o que possibilitou que filmasse os cadáveres nos campos de concentração em cores.

Nas imagens registradas, “vemos, a cores – pois o mal real é a cores –, os cadáveres da ‘remessa’ de Buchenwald-Dachau filmados no fim do mês de abril de 1945” (DIDI-HUBERMANN, 2012, p. 185).

Em Santa Maria, o primeiro a usar filmes coloridos 16mm foi José Feijó Caneda. Algo que chama a atenção dos entrevistados que fazem parte desta pesquisa era o fato de Caneda conseguir revelar na cidade os seus filmes coloridos, sendo que na época o mais comum era a revelação fora do país. De acordo com Isaia (2016), mesmo os filmes em preto e branco, na maioria das vezes, eram mandados para revelação em outras cidades, principalmente Porto Alegre e São Paulo. Para isso, eram encaminhados por meio dos trens que saíam da Viação Férrea de Santa Maria. Segundo o entrevistado, demorava em média de 15 dias a um mês para que ocorresse a revelação. Quanto aos filmes coloridos, precisavam ser enviados para países como o Canadá e o México.

Ele trabalhava com um filme italiano. Trabalhava muito com as cores. Tinha de ir cortando e colando. Ele enrolava em um troço de madeira, depois rodava aquilo quando estava seco. Aí ia recortando o que ia ou não usar e colava. Ele era um autodidata. Gostava mesmo do que fazia. (ISAIA, 2016, entrevista concedida à autora).

Resolvida a questão da cor, o novo desafio em termos de avanço na película 16mm foi a questão da reprodução dos filmes. Em um primeiro momento, a maior

dificuldade nesse sentido era não poder exibir nas salas de cinema os filmes feitos em bitola amadora. Essa necessidade veio à tona, principalmente, quando os amadores começaram a registrar imagens de fatos que interessavam, por exemplo, aos cinejornais.

Assim, as primeiras imagens de filmes 16mm ampliadas para 35mm foram de tragédias. Em 1934, o transatlântico Morro Castle, que partiu de Cuba em direção aos Estados Unidos, com turistas norte-americanos pegou fogo. Morreram 134 passageiros.

Um cinegrafista amador registrou sua visão³⁶ do acidente com uma câmera 16mm (FISHMAN, 1949, p.17). Interessada no impacto das imagens, a empresa norte-americana Movietone encomendou uma máquina que pudesse reproduzir na película 35mm o filme registrado em suporte amador.

Novamente em 1934, imagens de um fato histórico foram registradas por um cinegrafista amador. O rei Alexandre I, da Iugoslávia, foi assassinado, e com uma câmera 16 milímetros, um cineasta amador registrou o crime. As cenas³⁷ foram transferidas para 35 milímetros pela companhia British Pathé, interessada em usar as imagens em um documentário (FISHMAN, 1949, p.17).

Figura 5 - Morro Castle em chamas



Fonte: Frame de *The Burning s.s Morro Castle*

Figura 6 - Morte do Rei Alexandre



Fonte: Frame de *Assassination os King*

Aos poucos, surgiu a necessidade de fazer cópias, para que elas fossem encaminhadas a festivais, a diferentes cineclubes ou mesmo emissoras de televisão.

³⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3QVpljDMLIA>>. Acesso em 18 jan.2016.

³⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6R3dVZdFxox>>. Acesso em 18 jan.2016.

Hoje, quando podemos fazer quantas cópias forem necessárias dos produtos audiovisuais ou mesmo acessá-los online, isso parece simples. Porém, estamos falando de um período em que enviar um filme em 16mm para um festival, por exemplo, significava não ter mais acesso a ele.

Com o passar do tempo, tornou-se comum fazer cópias dos filmes em película 16mm para que eles pudessem circular pelos cineclubes e também porque esse tipo de bitola era menos inflamável³⁸ e, por isso, mais segura.

Silva Neto, que além de pesquisador é colecionador de filmes em 16mm e chegou a ter em seu acervo cerca de trezentos filmes nacionais, conta que, como existia censura durante o período da ditadura civil-militar, “quando o filme era muito forte, muito pesado na crítica contra o regime, eles apreendiam as cópias, que eram levadas para os porões da ditadura”, mas que, anos mais tarde, muitos filmes foram encontrados. “Um exemplo que sei de cópia que foi salva dessa forma foi o filme *Liberdade de Imprensa*, do João Baptista de Andrade” (SILVA NETO, 2016, entrevista concedida à autora).

Além disso, existia o que Silva Neto classifica como um “mercado marginal de comercialização de filmes”. Para compreender o que o entrevistado quer dizer é preciso explicar que quando os filmes chegavam ao Brasil tinham dois mercados principais de exibição: o cinema e a televisão. Quando eram destinados ao cinema, os filmes, em 35mm, eram legendados e não poderiam ser exibidos em canais de televisão por determinado período, geralmente de dois a cinco anos. Quando iam para a TV, os filmes usavam suporte 16mm e normalmente eram dublados e comprados para serem usados exclusivamente por elas, como lembra Silva Neto:

Ela ficava com esses filmes enquanto tinha direito de usar, passado aquele tempo, se tinha dado audiência, ela renovava o contrato. Se não tinha dado, devolvia para a companhia, que colocava na prateleira. Passado aquela censura do filme, a companhia às vezes mandava destruir o filme porque não estava tendo procura. Ela mandava destruir porque eram cópias, e elas ocupavam muito espaço. Eram apenas filmes com dublagem brasileira, que não interessavam para uma *maggiore* norte-americana. Então o que eles faziam: “está parado aí há dois anos? Manda destruir”. (SILVA NETO, 2016, entrevista concedida à autora).

³⁸ O acetato de celulose foi inventado em 1909, mas devido ao alto custo, só foi incorporado como padrão nos anos de 1950. Parte considerável dos filmes produzidos antes disso tem os seus originais em película inflamável. Em 2016, um incêndio afetou parte do acervo de nitratos da Cinemateca Brasileira, causando significativas perdas para a história do cinema brasileiro (FOSTER, 2016, p.44).

Existiam várias formas de destruir o filme. Uma delas era passar um ímã para estragar a banda magnética, na qual era fixado o som. Outra era cortar o material em uma máquina especial. Os fios que resultavam desse processo eram usados para a fabricação de vassouras. “Então, pode ser que você já tenha varrido a casa com um grande clássico do cinema”, brinca Silva Neto.

Finalmente, existia a possibilidade de os filmes serem incinerados. Silva Neto recorda que em São Paulo havia um forno, que nada mais era do que um buraco enorme onde o material era queimado.

A companhia pagava para queimar e se livra daquilo. Só que aí, entrava o esquema: o cara não destruía e o filme ia parar na mão dos colecionadores. Isso funcionava tanto para cinema mesmo, o filme legendado, o cinemascope, quanto para os filmes de televisão, geralmente séries de televisão [...] Os próprios funcionários das companhias tinham esquemas para vender os filmes para os colecionadores. Graças a Deus, né? Porque assim que muitos filmes sobreviveram. (SILVA NETO, 2016, entrevista concedida à autora).

O entrevistado afirma que os produtores viam os colecionadores como “ladrões de filmes”, mas que foi a partir deles que muitas obras que chegaram a ser dadas como desaparecidas foram recuperadas. Ele cita três: *Corrida em busca do amor*, de Carlos Reichenbach, *Dominó Negro*, de Moacyr Fenelon, e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha.

O primeiro longa de Reichembach era dado como perdido pelo diretor, porém, Silva Neto tinha uma cópia em 16mm.

Um dia, encontrei com o Carlão, ele tinha tido um infarto, estava se recuperando, bem magro. E nós estávamos conversando quando ele contou que o filme estava perdido. Eu disse para ele que tinha uma cópia. Quase que mato o Carlão, porque ele estava se recuperando ainda, e eu vim com aquela notícia que emocionou muito ele. (SILVA NETO, 2016, entrevista concedida à autora).

Quanto a *Dominó negro*, filme da Atlântida de 1949, Silva Neto encontrou uma cópia em 16mm e cedeu a Cinédia, companhia cinematográfica do Rio de Janeiro, que fez a restauração do filme. Mas um dos exemplos mais significativos dessa contribuição do 16mm para o cinema nacional parece estar na recuperação do filme de Glauber Rocha, como conta Silva Neto:

Eu estava na Feira de Antiguidades do Bixiga e vi dois rolos de 16mm no chão. Perguntei o que era e o vendedor me disse que não sabia, que tinham deixado ali para vender. Daí eu comprei. Quando cheguei em casa, era O

Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. Mas só tinha dois rolos e o filme era composto por três rolos, então estava faltando um, e o filme era legendado em inglês, provavelmente era uma cópia feita para mandar para festivais internacionais. Bom, eu guardei o filme. Um dia, há uns dez anos, eu estava em Goiânia, lançando um livro meu, e estava a Paloma Rocha, filha do Glauber, estava a dona Lúcia, mãe do Glauber, lançado um DVD de um filme dele. Fomos conversar, e elas comentaram que estavam restaurando *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, mas que estavam passando por dificuldades porque faltava parte do som. Eu falei que tinha dois rolos em casa, doei os dois rolos para eles e eles conseguiram pegar os trechos que faltavam. (SILVA NETO, 2016, entrevista concedida à autora).

Além da questão da cor e da possibilidade de cópia, outro avanço importante que as filmadoras 16mm receberam ao longo dos anos foi o som. Em seu manual sobre o 16 milímetros, Fishman incentivava os realizadores:

Um homem jovem de recursos limitados poderá prosperar, realizar novas viagens, trazer obras complementares, melhorar seu material, e equipar-se com elemento sonoro sem nenhuma intervenção financeira, nenhum subsídio do Estado. (FISHMAN, 1949, p. 15, tradução nossa).

Já Ivana Bentes (2003) afirma que as câmeras amadoras com som direto fizeram florescer o cinema de intervenção: o documentário, o cinema militante, de “câmera na mão” e corpo-a-corpo com o real. Para a autora, o advento do som no 16mm equivale a uma mudança de linguagem equivalente ao que fez, mais tarde, o Super-8, dando início à produções mais subjetivas (BENTES, 2003, p.113).

Dessa forma, ao aliar, som, cor e possibilidade de cópia, as filmadoras 16mm começavam a oferecer aos cineastas amadores mecanismos mais próximos do cinema profissional. A qualidade de imagem da película continuava inferior ao da 35mm, mas esta era uma condição a qual se submetiam dadas as facilidades que o suporte lhes proporcionava.

Aos poucos, o 16mm foi usado tanto pelo cinema quanto pela televisão para o registro de alguns dos momentos mais importantes da história, como a chegada do homem à Lua (1969) e diferentes batalhas da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No Brasil, ajudou a mostrar os olhares dos realizadores sobre comunidades indígenas e a registrar o cotidiano de algumas cidades, como Curitiba, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre e Santa Maria. Isso sem contar os filmes que só foram realizados porque a bitola barateou os custos.

Une simple histoire (1959), de Marcel Hanoun é um exemplo disso. O filme foi feito com cerca de 100.000 francos em uma época em que poderia ter custado 10 milhões de francos se fosse filmado em 35mm. O filme, que tem em seu roteiro

elementos que misturam o Realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, foi o primeiro longa-metragem de Hanoun, que até o fim da vida, em 2012, dirigiu mais de 70 filmes (BURCH, 2008, p.87).

No Brasil pode se destacar três nomes de realizadores, dentre tantos outros, que começaram produzindo seus filmes com 16 milímetros e depois que ganharam notoriedade foram migrando para o cinema profissional: Eduardo Coutinho, José Mojica Marins e Glauber Rocha.

Reconhecido mundialmente como um grande documentarista, Eduardo Coutinho é um dos nomes que ajuda a ilustrar esse papel da bitola amadora. Ele fez a sua estreia como diretor com um curta-metragem realizado em coprodução entre Brasil e França, e filmado com bitola amadora. *O telefone* (1958), baseado em uma ópera de Gian Carlo Menotti, foi realizado no curso de direção e montagem realizado por Coutinho no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, em Paris, na França (SILVA NETO, 2011, p.1.138).

Mas Coutinho foi além. Se as câmeras eram leves, ficava mais fácil de levá-las de um canto ao outro, registrando olhares sobre a realidade. Foi o que fez em uma viagem com a União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1964, ao longo da qual gravou entrevistas para aquele que 17 anos depois, se tornaria o marco do cinema nacional *Cabra marcado para morrer* (QUEIROZ, 2005, p.43).

Já Mojica, ao descobrir a bitola amadora, realizou entre 1948 e 1979 vinte filmes em 16 milímetros, todos eles curtas-metragens de ficção, em preto e branco. O primeiro, *Reino Sangrento*, foi feito com uma câmera 16mm ainda movida a manivela (SENADOR, 2008, p. 289).

Glauber Rocha, por sua vez, tratou de contar ele mesmo, no filme *Di-Glauber* (1977), como começou sua relação com 16 milímetros. Segundo o relato do cineasta, ele era repórter do jornal carioca *Diário de Notícias*, em 1958, quando acompanhou a visita do diretor italiano Roberto Rossellini à Bahia para a pesquisa de locações em Salvador. Glauber Rocha usou uma câmera 16 mm para registrar a passagem do cineasta pelo país. Entre os filmes realizados por Glauber na bitola amadora existem três obras que ajudam a refletir sobre o papel do 16 milímetros para o cinema nacional: *Pátio* (1959), *Câncer* (1968-1972) e o próprio *Di-Glauber*.

Pátio é o filme de estreia do cineasta. Rodado na Bahia, em preto e branco, tendo a câmera um papel poético, como explicou o próprio diretor:

Procuramos, humildemente, fugir das facilidades “criativas” que a literatura e as artes plásticas (como também a música) poderiam nos oferecer e procurar o que se julgaria difícil ou impossível: organizar um universo fílmico que vivesse por si mesmo, sem saber, de princípio, a problemática humana que surgiria daí. O processo de trabalho foi simples: como duas figuras humanas – macho e fêmea -, jogadas sobre um pátio em preto e branco com vista par o mar e céu e cercado por folhagem, partimos como a câmara, utilizada como instrumento, em busca do visual mais limpo, mais depurado, e que sairia do seu estado real para o estado de poeticidade, através unicamente da solução de enquadramento, do ponto-de-vista seletivo do cineasta em busca de elementos válidos que, na sala de montagem, lhe propusessem o problema de “criar” o organismo rítmico, o filme em seu estado de cinema enquanto cinema [...]. (ROCHA, 1959, p.5.)

Mais uma vez foi o próprio Glauber que narrou sua experiência com o 16mm em *Câncer*, curta-metragem que foi considerado por Ivana Bentes (1996) como o precursor do *underground* no Brasil. O filme foi realizado em 1968, enquanto o diretor esperava a chegada dos rolos de filme 35 milímetros que seriam usados para realizar *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Os rolos, importados, estavam presos na aduana e enquanto não conseguia retirá-los, Glauber decidiu fazer algumas experimentações com os mesmos atores do longa-metragem até o material poder ser retirado.

Quanto ao terceiro filme, *Di-Glauber*, foi rodado no dia 26 de outubro de 1976, quando, ao saber da morte de seu amigo, o pintor Di Cavalcanti, Glauber Rocha foi para o funeral com sua câmera pessoal, disposto a documentar sua perda. O curta chegou a estrear em 11 de março de 1977, porém, a filha adotiva do pintor, Elizabeth Di Cavalcanti, considerou a obra desrespeitosa e conseguiu na Justiça a proibição de exibição, decisão que vale até hoje, ainda que uma cópia tenha sido disponibilizada na Internet em 2004.

Fica evidente com esses exemplos como, desprendidos das amarras do cinema profissional, os realizadores faziam experimentações com o 16mm. Um dos cineastas norte-americanos que usou o suporte com essa visão foi Bruce Baillie, que, ao longo de quatro décadas de cinema experimental, se apropriou da bitola para seus filmes como *Castro Street* (1966), *Quixote* (1965) e *Mass for the Dakota Sioux* (1964), os quais exploram as sobreposições de cores, as distorções e movimentos de câmera.

No Rio Grande do Sul, *Visita à insetolândia* (1960), de Nelson França Furtado também explorou a possibilidade de experimentação. A animação em preto e branco

usou tubos de aproximação para, conforme sua sinopse, disponível na Filmografia Brasileira, “conduzir o espectador a poucos centímetros do animalzinho”.

Para alguns realizadores, o suporte serviu tanto para tornarem seus nomes conhecidos quanto para terem experiências com o cinema antes de realizarem seus projetos mais ousados. Sérgio Silva é um deles, antes de realizar *Anahy de las Misiones* (1997), o diretor produziu oito curtas-metragens, alguns em 16 milímetros e dez filmes em Super-8 (MERTEN, 2002, p.112). Um desses filmes em 16 milímetros se tornou conhecido na época, *A divina Pelotense* (1985).

Mas se existe um período durante o qual se pode falar em uma mudança radical na película 16mm, este foi a Segunda Guerra Mundial. Essa transformação não foi apenas técnica, mas também na forma de encarar o suporte. O impulso para que isso acontecesse veio do uso da película para os registros bélicos:

A tecnologia 16mm foi para a guerra junto com os aviões B-17s. Como uma ferramenta científica, ela foi usada para fins experimentais, para treinamento e reconhecimento. Tão necessária quanto o radar, essas pequenas e portáteis câmeras auxiliaram a conhecer os equipamentos dos inimigos e registraram as batalhas. Esses procedimentos científicos anexaram um discurso de realismo à tecnologia das filmadoras 16mm. (ZIMMERMANN, 1995, p. 96, tradução nossa).

Para os registros nos campos de batalha, eram necessárias câmeras resistentes e leves, que pudessem ser acopladas às asas de aviões e fazer filmagens aéreas. Os equipamentos que aliavam essas duas características eram as filmadoras 16 milímetros. Segundo Fishman (1949, p. 19), foram criados mecanismos para acioná-las por um motor elétrico conectado à bateria dos aviões e para a sincronização com as metralhadoras das aeronaves.

Também foram usadas câmeras de 16mm a bordo de submarinos e em tanques. Em laboratórios ambulantes completos os filmes eram revelados instantaneamente. O interesse suscitado por essas tomadas sensacionais e de uma verdade implacável foi tal que a partir de então, todas as notícias da guerra e combates passaram a ser registradas sobre filmes de 16mm. (FISHMAN, 1949, p. 19, tradução nossa).

Na mão dos militares, as câmeras em 16 milímetros se tornaram uma tecnologia que registrava feitos em batalhas e de intensa propaganda, a exemplo do que fizeram as equipes de propaganda nazista. O uso foi tamanho que ocorreu até mesmo racionamento no uso desse filme no âmbito doméstico, para que não faltassem películas para a utilização militar.

Já após a guerra, o suporte se transformou em uma arma para que os cineastas profissionais e semiprofissionais pudessem realizar seus filmes:

O uso da película 16mm pela indústria cinematográfica militar mudou gradualmente a posição social e cultural que tinha esse tipo de filme, até então visto como no campo de um hobby, e que a partir de então passava à esfera da indústria semiprofissional, que iria emergir da guerra como uma tecnologia mais legítima, padronizada e útil. (ZIMMERMANN, 1995, p. 91, tradução nossa).

Fishman (1949) reflete que, se antes da guerra o cinema amador ocupava-se da vida familiar burguesa, a partir do término das batalhas passou a abordar temas nacionalistas e bélicos. De acordo com Zimmermann (1995, p.91), durante a Segunda Guerra Mundial, os filmes familiares praticamente deixaram de existir devido à dificuldade de acesso às películas e, as revistas de cinema passaram a refletir sobre o uso profissional do suporte.

Um exemplo de como o 16 milímetros foi usado de diferentes formas e com distintas intenções é que durante a Segunda Guerra Mundial esteve presente nas filmagens de frentes opostas do *front*. Do lado da Alemanha nazista, Eva Ana Paula Braun, companheira de Adolf Hitler, fez filmagens domésticas do ditador que só foram encontradas nos anos de 1970.

Figura 7 - Hitler e Eva Braun em 1936 (nas mãos ela carrerega a filmadora)



Fonte: ww2gravestone.com

Desfiles nazistas no pátio da casa, visitas ao ditador, os fins de semana com a família, algumas viagens, a casa cheia de artistas. Em determinado momento, a

câmera se aproxima de Hitler em um raro e íntimo *close-up*. O que se vê em cena é que o mesmo homem que foi responsável pelo extermínio de pelo menos seis milhões de judeus tinha uma vida privada na qual apresentava comportamentos “mais humanos”, como afagar o seu cachorro.

Figura 8 – Eva Braun usando sua filmadora 16mm



Fonte: frame de *Eva Braun, sua vida com Adolph Hitler*

Do outro lado dos campos de batalha, o suporte 16 milímetros ganhou um uso bem diferente. O cineasta italiano Vittorio de Sica, um dos grandes nomes do neorealismo italiano, dirigiu o filme *A Porta do Céu* (1943), que tinha um objetivo que ia além do fazer cinematográfico: salvar italianos que estavam sendo perseguidos pelos nazistas, entre eles judeus, idosos e pessoas com diferentes deficiências físicas. A história veio à tona em 2003, quando o filho de Sica, o ator Christian de Sica, deu entrevistas que repercutiram mundialmente³⁹.

Por meio de um acordo entre o Vaticano e o diretor do filme, a produção, paga pelo Vaticano, só deveria ficar pronta quando as tropas aliadas chegassem a Roma e libertassem a Itália dos alemães. O enredo do filme trata de uma viagem de trem que doentes, devotos de Nossa Senhora de Loreto, fazem ao seu santuário

³⁹ O jornal argentino *La Nacion* publicou reportagem intitulada *Um Schindler a la italiana*, em 21 de agosto de 2003, na qual a correspondente italiana Elisabetta Piqué relata a história. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/520792-un-schindler-a-la-italiana>>. Acesso em 4 de abril de 2016.

para pedir um milagre. Cerca de 300 pessoas se passaram por figurantes. Apenas três cópias do filme, todas em 16 milímetros, foram preservadas.

Figura 9 - Cena de *A porta do céu*



Fonte: <http://www.fondazioneccsc.it/>

Como evidenciamos até aqui, os filmes em 16mm ao longo de sua história (ver Tabela 4), foram apropriados com diferentes motivos e ganharam diferentes usos. É sobre eles que passaremos a debater na próxima seção.

Tabela 4 - A evolução do 16mm



1949

→ É rodado o primeiro filme de média-metragem em 16mm do Rio Grande do Sul: *Passos na Madrugada*, de Fernando Machado Moreira.

anos de 1950

→ O 16mm se populariza ao começar a ser usado pela televisão.

A indústria de equipamentos cinematográficos investe nas vendas de projetores 16mm, o que fomenta a instalação dos cineclubes.

1952

→ Salvador Isaías usa câmera 16mm para fazer um filme doméstico chamado *A pandorga com seus filhos*, na propriedade da família em Itaara, então distrito de Santa Maria.

1953

→ É realizado o primeiro longa-metragem em 16mm do Rio Grande do Sul, *Remissão*, de José Picoral.

1958

→ É inaugurado oficialmente o Circuito de TV Fechado da UFSM, que usa uma câmera 16mm para a filmagem de cirurgias e outras atividades científicas com fins didáticos. É o primeiro circuito desse tipo na América Latina.

Eduardo Coutinho filma seu primeiro curta-metragem, um curta-metragem em 16mm. *O telefone* foi baseado em uma ópera de Gian Carlo Menotti.

1959

→ Glauber Rocha faz sua estreia como diretor com *Pátio* (1959). Além desse curta, ele filma outros dois em 16mm: *Câncer* (1968-1972) e *Di-Glauber* (1977).

anos de 1960

→ Com a instalação de regimes ditatoriais na América Latina, o 16mm se torna uma importante "mídia de memória" e instrumento de contestação.

Festivais de filmes de curta-metragem promovidos pelo Jornal do Brasil servem como incentivo à realização de filmes em 16mm.

1962

→ É rodado em Santa Maria *A Ilha Misteriosa*, por José Feijó Caneda.

1963

→ Começam as filmagens do documentário de animação *A vida do solo*. O filme é concluído em 1968. É o primeiro filme a tratar do tema agroecologia no mundo e o primeiro "documentário didático" de animação da América Latina.

anos de 1970

→ O suporte Super-8 começa a tomar o espaço que antes era do 16mm. Porém, a produção em 16 milímetros não para totalmente e os realizadores deste tipo de bitola influenciam os superoitistas.

1978

→ É rodado pelo Curso de Comunicação da UFSM o curta-metragem *Novelo*.

anos 2000

→ O suporte 16mm continua em uso, porém, agora, seu papel é principalmente estético. Exemplo desse uso é o filme anglo-americano *Carol* (2015), do diretor Todd Haynes. O filme foi indicado a cinco oscars.

Entre 2000 e 2011, são realizados 70 filmes em 16mm no Rio Grande do Sul.

2.2 DIFERENTES USOS, UMA MESMA PELÍCULA

Ao nos debruçarmos sobre os dados da Filmografia Brasileira, investigando os esparsos dados que permitem um mapeamento das realizações em 16mm no país, identificamos 4.976 produções na bitola no Brasil entre 1923 e 2011. Delas, 2.931 filmes foram realizados até 1979, período que selecionamos para análise, o que corresponde a dizer que 50,98% do total de filmes em 16 milímetros catalogados pela Cinemateca Brasileira foram feitos antes dos anos de 1980.

Entre esses filmes, 1.764 não são obras cinematográficas (ficção ou documentário). Eles dão conta de registros de eventos feitos por órgãos governamentais, filmagens de procedimentos médicos para serem usados com fins educativos, filmes institucionais, registros de atividades domésticas e programas para televisão. Entre os 1.167 registros cinematográficos encontrados, 824 são documentais e 343 ficcionais. A partir da pesquisa, podemos apresentar seis usos que foram dados a esse tipo de película, como mostramos na Tabela 5.

Tabela 5 - Os diferentes usos da película 16mm



Fonte: Elaboração da autora

Podemos afirmar que, em Santa Maria, entre 1932 e 1979, ocorreram realizações que contemplam as seis categorias de usos desse tipo de película, como mostramos na Tabela 6 e passamos a detalhar a partir de agora.

Tabela 6 - As produções em 16mm em Santa Maria

'CINEJORNAL AURORA'	'A PANDORGA'	TV EDUCATIVA	'A ILHA MISTERIOSA'
Na década de 1930, o fotógrafo ucraniano realiza o <i>Cinejornal Aurora</i> , com exibições na vitrine de sua loja na cidade.	Salvador realizou filmagens de eventos familiares e <i>A pandorga</i> , um filme para registro de imagens de seus filhos.	A partir de 1954, a Faculdade de Medicina de Santa Maria passa a contar com um circuito fechado de TV (primeiro da América Latina) para cirurgias	Em 1962, José Feijó Caneda roda <i>A Ilha misteriosa</i> , um filme preto e branco, mudo. O filme era exibido na vitrine da Foto Íris, estúdio de Caneda.
'A VIDA DO SOLO'	TV IMEMBUÍ		'O NOVELO'
Realizado entre 1963 e 1968, <i>A vida do solo</i> foi o primeiro documentário sobre a agroecologia no mundo.	José Feijó Caneda foi cinegrafista da TV Imembuí (TV local mais tarde comprada pela RBS TV) e filmava matérias para o canal em 16mm.		Em 1978, o Curso de Comunicação da UFSM realizou o curta-metragem <i>O novelo</i> , dirigido por Luiz Carlos Grassi.

Fonte: Elaboração da autora

2.2.1 Os filmes de família

O primeiro uso que observamos em relação ao 16mm diz respeito aquele para o qual as filmadoras desse suporte foram projetadas originalmente: realizar filmes domésticos ou de família. São gravações que registram atividades cotidianas, como batizados, aniversários, passeios, casamentos e crianças em diferentes momentos da vida.

Existem duas definições norteadoras sobre o que é o cinema doméstico. Uma delas dá conta de que ele tem como temáticas pessoas e acontecimentos e é feito por algum integrante da família para ser assistido, preferencialmente dentro do próprio núcleo familiar (ODIN, 2010, p.39-40). A outra, trazida por Caruso (2012), amplia esse universo de realizadores para fora desse núcleo, englobando pessoas próximas com intenção de “preservar essas recordações e momentos significativos vividos em conjunto” (CARUSO, 2012, p.21).

De acordo com Thais Blank (2015), as campanhas publicitárias das empresas que vendiam equipamentos em 16mm eram intensas e se destinavam “aos pais de família”. Ao analisar alguns anúncios dessas câmeras, a autora constata que eles:

[...] se voltavam sobretudo aos pais de família que acompanhavam com a câmera o crescimento dos filhos, as viagens de férias, as confraternizações e que davam continuidade a tradição da fotografia familiar substituindo o instante fotográfico pela imagem em movimento. Para estes, o dispositivo cinematográfico era vendido como instrumento de preservação da memória familiar e como catalisador de encontros felizes [...] Da realização à exibição, a cadeia produtiva do cinema se circunscreve ao interior do universo familiar. À Kodak cabe apenas a tarefa de revelar o filme. (BLANK, 2015, p.36).

É preciso destacar que ao registrarem esse tipo de imagem, por mais que não tivessem essa intenção, muitos usuários desse tipo de câmera acabaram por gravar também imagens que mostram o desenvolvimento de suas cidades. Este é um dos motivos pelos quais os filmes domésticos têm interessado a programas de restauro como os da Cinemateca Brasileira.

Os filmes de família vêm ganhando nas últimas décadas cada vez mais atenção de cineastas ligados ao campo do documentário. Desde o final dos anos 80, momento em que a subjetividade se sedimentou como uma tendência forte do documentário, as imagens realizadas por câmeras amadoras têm sido incorporadas pelos documentaristas, com objetivos variados: narrar aspectos biográficos da vida do realizador; evocar trajetórias de personagens filmados por ele; interrogar o próprio material, identificando nele camadas menos visíveis de imagens e sentidos. [...] Rolos de película desprovidos de uma narrativa contínua e nos quais é possível encontrar uma festa de aniversário, depois de uma viagem de navio, e uma parada militar – sem que se possa identificar as relações entre esses acontecimentos, a menos que tenhamos informações “extraimagem”. (LINS; BLANK, 2015, p.54).

Entre os filmes domésticos que foram recuperados por meio do Programa de Restauro da Cinemateca Brasileira estão alguns filmes em 16mm realizados pelo imigrante ucraniano Sioma Breitman, que viveu em Santa Maria de 1932 a 1937. Um desses filmes, feito em 1932, mostra a família Breitman em um passeio a então localidade de Pinhal, que hoje corresponde à cidade de Itaara. Por mais que o tema seja a viagem da família, é possível ver a estação da Viação Férrea de Santa Maria e Itaara na época, duas construções que passaram por incêndios anos mais tarde e não estão totalmente preservadas.

Outro filme doméstico de Breitman realizado em Santa Maria dá conta de um passeio da família, Breitman, a mulher e os dois filhos, a um balneário que era muito frequentado entre os anos de 1930 e 1950, conhecido como Piscina Gauer.

Figura 10- Frame de Passeio ao Pinhal



Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira

Figura 11 - Frame de Passeio a Piscina Gauer



Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira

Um dos filhos de Sioma Breitman, o médico Samuel Breitman, 88 anos, lembra em entrevista das visitas que a família costumava fazer aos dois locais. O idoso recorda que ele e o irmão eram constantemente filmados e, principalmente fotografados pelo pai, logo precisavam estar sempre bem-vestidos. Segundo ele, os

passeios a Itaara tinham um motivo especial: visitar seus avós paternos, que eram judeus e moravam na Colônia Philipson⁴⁰, na localidade vizinha.

Quando morei na cidade eu era muito criança. Nós saímos de lá em 1937, eu tinha nove anos. Mas tem algumas coisas na vida que a gente não esquece. A imagem do meu pai com a câmera pela cidade, por exemplo, é uma recordação muito presente. (BREITMAN, 2016, entrevista concedida à autora).

Outra família de Santa Maria que fez uso das filmadoras 16mm para registros domésticos foi a Isaia, proprietária de uma das Eny Calçados, uma das maiores redes do ramo no Estado. Salvador Isaia era filho do fotógrafo italiano José Isaia, patriarca da família Isaia no Brasil. Por conta disso, desde cedo sempre teve contato com a fotografia. A paixão pela imagem foi compartilhada com dos filhos, Guido Isaia que também fez registros em 16mm com a câmera do pai e, anos mais tarde, também adquiriu sua câmera na bitola amadora.

Nos anos de 1950, Salvador adquiriu uma filmadora 16mm com a qual registrou momentos de lazer de seu grupo familiar em Itaara. Guido Cechella Isaia, um dos filhos de Salvador, lembra que o pai filmava para exibir para a família:

O meu pai gostava de filmar os filhos. Ele tinha uma filmadora Keystone, 16mm, então nos filmava, depois mandava para revelar em São Paulo e projetava em casa. Tenho muitas coisas dele guardadas mas nunca passei para DVD. [...] Eu era guri, tinha nove, dez anos e o pai nos filmava e depois tinha de fazer os letreiros. Então aquilo me cativava, ver os letreiros, saber como eram feitos. Fui aprendendo. Carregava a máquina para ele. Era de corda ainda. Aquilo me cativava. Nos filmes tem eu lá com sete, oito, nove anos. Tem as colheitas de pinhão que a gente fazia. Tem até o casamento da minha irmã mais velha que tem 82 anos. Eu tenho todos os filmes caseiros que ele fez guardados. Eram registros que nunca foram editados. Tem sobre fabricação de calçados, por exemplo, que ele fez desde o início da produção de um sapato, em Novo Hamburgo. Mas o fluxo da loja foi crescendo, e a gente foi deixando de lado porque não tinha como dar conta de tudo e acabaram não sendo editados. (ISAIA, 2016, entrevista concedida à autora).

⁴⁰ A Colônia Philipson ou Filipson, como ficou popularmente conhecida, foi criada no Rio Grande do Sul em 1904. Ela se tornou a primeira colônia institucionalizada de imigrantes judeus no Brasil. Ela foi construída em uma área que hoje corresponde à cidade de Itaara, que até 1995 foi distrito de Santa Maria. O processo de imigração foi organizado pela *Agência de Colonização Jewish Colonization Association (JCA)* que prometeu aos judeus uma infraestrutura que atendesse suas necessidades básicas, porém não cumpriu com o acordado, fazendo com que as famílias tivessem de se submeter a morar em um galpão e estradas de difícil acesso, até que os próprios imigrantes conseguiram construir suas casas. (MARTINS, Tiago Costa; GUIMARÃES E SILVA, Marcela, 2012).

Em 1952, Salvador Isaia resolveu fazer um filme caseiro com os filhos. Como as crianças brincavam com pipas, ele decidiu usar o tema para conduzir sua história. *A pandorga*, título que faz alusão à construção de uma pipa pelas crianças, foi rodado na chácara da família e de alguns vizinhos

O pai fez um roteiro, desde a confecção de uma pandorga, daí soltavam, até ela cair e aí a gurizada saía para procurar. Mas era algo só para os filhos. Feito para registrar a nós ainda crianças. Era uma ficção dele, em preto e branco. Ele aproveitou que éramos sete, tinha bastante artista em casa [...] O filme mostrava o meu irmão mais velho fazendo uma pandorga. A gurizada olhava aquilo, como era feito. Daí quando ela está no alto rebenta o fio. Era coisa bem de gurizada, então ele fazia a gente correr debaixo de uma cerca, aparecia um touro, que nos corria e fazia a gente subir nas árvores tinha toda essa corrida até achar a pandorga. Foi feito tudo lá fora, em Itaara. Era a ideia dele para guardar a imagem dos filhos. Ele mesmo foi o cinegrafista, o diretor e o briguento. Porque ele era muito exigente. (ISAIA, 2016, entrevista concedida à autora).

O filme se destaca porque, ao mesmo tempo em que não tinha pretensão comercial, trazia uma preocupação de Salvador Isaia com a forma de contar a história. Nas cenas vemos as crianças brincando, soltando pipa e, depois, quando ela fica presa em uma árvore, a busca pelo brinquedo. Ao longo de toda a história, o que Isaia busca é o registro de imagens em movimento de sua família.

Figura 12 - Cartola explicativa de *A pandorga*



Fonte: Frame de *A Pandorga*

Segundo Guido Isaia, que também aparece no filme, a intenção de Salvador não era fazer o filme circular por cineclubes ou exibir na vitrine, como fizeram outros pioneiros. Para Salvador Isaia, a finalidade do filme era uma só: doméstica.

Figura 13 - Cena de *A Pandorga* (1952) que reúne os filhos de Isaia



Fonte: Frame de *A Pandorga*

Figura 14 - Imagem inicial de *A Pandorga*



Fonte: Frame de *A pandorga*

O filme realizado por Salvador Isaia foi guardado por Guido Isaia e encontra-se em perfeito estado de conservação. Apesar de ter um projetor 16mm, há muitos anos Guido Isaia já não exhibia o filme, temendo que ele seja danificado. Além disso, por mais que esteja habituado a ver muitos registros fotográficos de sua família, segundo o empresário, rever os filmes feitos naquela época traz à tona muitas lembranças, um processo que ele classificou como “doloroso” e “complexo”.

De acordo com Isaia, mexer com as lembranças sobre a produção não é um processo simples, uma vez que reaviva recordações relacionadas a seu pai, a sua mãe, e aos avós, já falecidos, e ao próprio desejo de Salvador Isaia em registrar memórias afetivas de seus filhos.

Foram vários meses desde a entrevista do empresário até o momento em que ele decidiu assistir novamente ao filme. Já era dezembro de 2016 quando Isaia chegou à Fundação Eny com o rolo de *A pandorga*. Como não havia equipamento apropriado para a exibição do filme, conseguimos inicialmente apenas escanear algumas cenas, o que já causou emoção no entrevistado.

Depois desse encorajamento inicial, Isaia levou para a fundação seu projetor 16mm. Porém, o equipamento, apesar de muito bem conservado, precisava da reposição de uma lâmpada. Enquanto aguardávamos a chegada da peça, Isaia surgiu com outros registros domésticos em 16mm. Tratavam-se de festas de aniversário, “traquinagens das crianças” como mencionam os letrados, atividades na chácara da família e registros de festas da Eny Calçados.

Isaia colocou um dos rolos em uma engrenagem onde é possível, com auxílio de iluminação, examinar a película. A cada frame, ele conseguia identificar familiares, vizinhos, funcionários da empresa.

A emoção do entrevistado era muito clara nesses momentos. Essa afetividade ficou ainda mais evidente quando, em janeiro de 2017, conseguimos exibir na parede da Fundação Eny *A pandorga* e um registro doméstico de um evento familiar

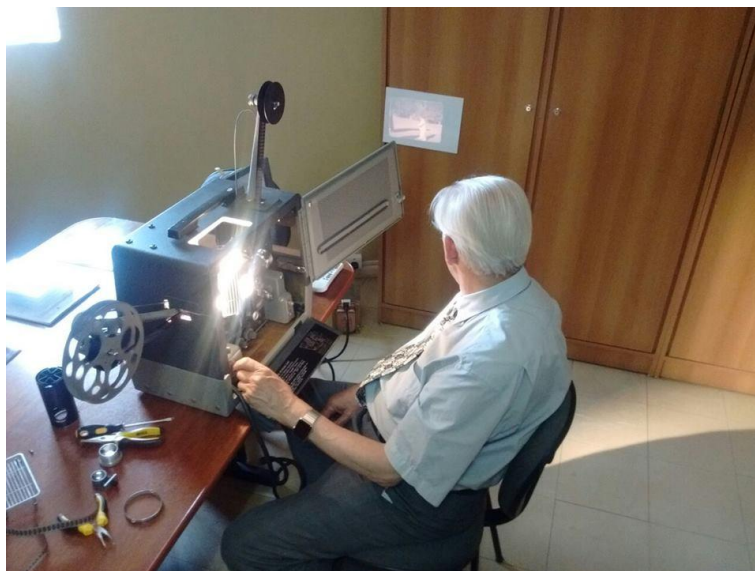
ver tudo isso é ótimo. A gente vai se lembrando das pessoas que já foram. É mais emocionante ver as imagens em movimento. Mexe com as emoções da gente. Dá uma dorzinha no coração da gente. Mas é uma dorzinha boa, até a gente começar a mexer nos filmes. Mas é até começar, porque depois a gente fica ansioso para ver mais coisas. Quando tu não mexe, é porque tu não quer nem abrir aquilo, parece que tu queres se esconder de alguma coisa. Embora eu tenha muito orgulho do que o meu pai conseguiu realizar e do que eu consegui preservar (ISAIA, 2107, entrevista concedida à autora).

Figura 15 - Isaia examina a película, identificando algumas cenas



Fonte: Fotografia feita pela autora

Figura 16 - Depois de décadas, o entrevistado assiste *A pandorga*



Fonte: Luiza Haesbaert, acervo Fundação Eny

O rolo da película 16mm está sendo encaminhado pela Fundação Eny para que passe por um processo de restauração. De acordo com Isaia, as características originais do filme, como o fato de ser preto e branco e mudo, serão respeitadas. Os demais filmes domésticos da família Isaia também serão restaurados.

2.2.2 Cavação e Cinejornais

Quanto ao segundo uso que identificamos, diz respeito a dois tipos de registros: os filmes de cavação⁴¹ e os cinejornais. Um exemplo de cavação realizada em 16mm de que temos registro é uma filmagem realizada na Estância Santos Reis, em São Borja, no Rio Grande do Sul, em 1934. O filme foi encomendado à Companhia Cine Harald Schultz para registrar uma reunião familiar dos Vargas. As cenas revelam os pais do então presidente da República, general Manuel e Cândida Vargas, os quais recebem os filhos Getúlio e Protásio na propriedade⁴². Foster nos ajuda a compreender melhor essa diferença entre os filmes domésticos e os feitos sob encomenda:

A diferença entre os filmes de encomenda e o doméstico reside, principalmente, na relação comercial estabelecida e na sua função: no primeiro caso, o cinegrafista é contratado e o que se registra é o rito social; no outro, quem faz o registro pertence ao círculo familiar, os seus temas são o cotidiano e os eventos tipicamente familiares, como batizados, casamentos e festas de aniversário. (FOSTER, 2016, p.64).

Em Santa Maria, a relação da cidade com o cinema teve início quando foi realizado um dos filmes de cavação que é o mais antigo fragmento preservado no Rio Grande do Sul. Ele mostra uma saída de missa datada de 1909, filmada por Eduardo Hirtz com equipamentos profissionais. Mas o realizador passou pela cidade sem se fixar nela, simplesmente a visitou pelo interesse no evento religioso. Somente na década de 1930 que surge a primeira realização local, o *Cinejornal Aurora*, de Sioma Breitman.

De acordo com Schilling (2005, p. 42), depois de morar em Porto Alegre e em Cachoeira do Sul, em 1931, Breitman fundou em Santa Maria uma filial da Casa Aurora, empresa especializada em fotografia. Ele criou o *Cine jornal Aurora* que, apesar de não ter a estrutura de um cinejornal, assim era classificado por ele. Esses filmes eram exibidos na vitrine de sua loja. Segundo Póvoas,

⁴¹ A cavação foi o principal modo de produzir registros não ficcionais no período mudo do cinema brasileiro. Ela consistia no registro feito por encomenda de cerimônias públicas e privadas. Os realizadores registravam o cotidiano de cidades em desenvolvimento, de empresas, fazendas “e distintas famílias que exploravam o espaço da vaidade alheia através da imagem cinematográfica. Em geral trata-se da vaidade de ricos e poderosos que podiam bancar os custos envolvidos” (RAMOS, 1997, p. 177).

⁴² Informações constantes na Filmografia Brasileira (Cinemateca Brasileira).

A febre do 16 mm também contaminou Sioma, que provavelmente em fins de 1931 adquire uma câmera Agfa Movex e um projetor Agfa Movector. Com filme Agfa, ele registra, além da família, uma série de acontecimentos em Santa Maria, pelo menos até maio de 1932. Os motivos apanhados são os mesmos de Hirtz: eclesiásticos, militares, autoridades. Nossa pesquisa indexou 11 filmes produzidos no período, sob o título genérico de *Cine Jornal Aurora*. Eram exibidos na vitrine da Casa Aurora, de propriedade de Breitman, especializada em material fotográfico e localizada na principal rua de Santa Maria, a Dr. Bozano. Nos dias de exibição, a rua era fechada e o público assistia aos filmes pelo lado de fora. Os filmes indexados de Sioma Breitman são apenas uma parte da produção, tratando-se apenas do material telecinado por seu filho Samuel Breitman; outros rolos em 16 mm ainda precisariam ser restaurados. (PÓVOAS, 2005, p.164)

Não existem muitas informações sobre a história da Casa Aurora de Santa Maria. Como o local, que ficava em uma das vias mais centrais da cidade, sofreu um incêndio, seu acervo foi consumido pelo fogo.

Ele chegou em Santa Maria e já abriu a Casa Aurora, mesmo nome da empresa de fotografia que ele e o meu avô tinham em Porto Alegre e Cachoeira do Sul. E ele era conhecido como Seu Aurora, por causa do nome da loja. [...] O pai filmava os eventos, esses filmes estão na cinemateca, então ele filmava manobras militares, desfiles de Sete de Setembro, e depois ele botava um projetor dentro da loja e projetava numa tela que ficava na vitrine. A prefeitura fechava a rua e povo ficava na rua vendo os filmes. Eram registros noticiosos e cinematográficos sobre a cidade. Mas não era só filmar. Ele registrava tudo com a filmadora dele, uma 16mm, e mandava para o Rio de Janeiro para revelar e rotular. Ele fazia questão que os filmes ficassem com o letreiro do *Cinejornal Aurora*. Ele filmava de tudo um pouco. Tinha as filmagens dos passeios da família, mas também o que interessava como notícia: as exposições de gado, os desfiles militares, os desfiles dos colégios. Ele fazia isso como um trabalho de divulgação da fotografia. Porque imagina, em 1932, alguém que filmava e fotografava. O pessoal ia à loucura. (BREITMAN, 2016, entrevista concedida à autora).

Uma das poucas imagens do local foi registrada pelo próprio Breitman, em um de seus filmes, que tinham como motivo um desfile militar que passou em frente a Casa Aurora. Apesar de ser pequeno na época, Samuel Breitman, filho do realizador, recorda da loja

Eu lembro da loja de Santa Maria. Era bem no Centro da Cidade. O meu colégio era perto, era uma área muito movimentada da cidade.[...] Ficava na Primeira Quadra, quase esquina com a rua do Ginásio do Colégio Marista. Foi lá que eu comecei a estudar, no Colégio Marista. Era a Primeira Quadra, saída da praça, então estava sempre muito movimentado. (BREITMAN, 2016, entrevista concedida à autora).

Figura 17 - Casa Aurora aparece no Cinejornal Aurora de 23 de fevereiro de 1932



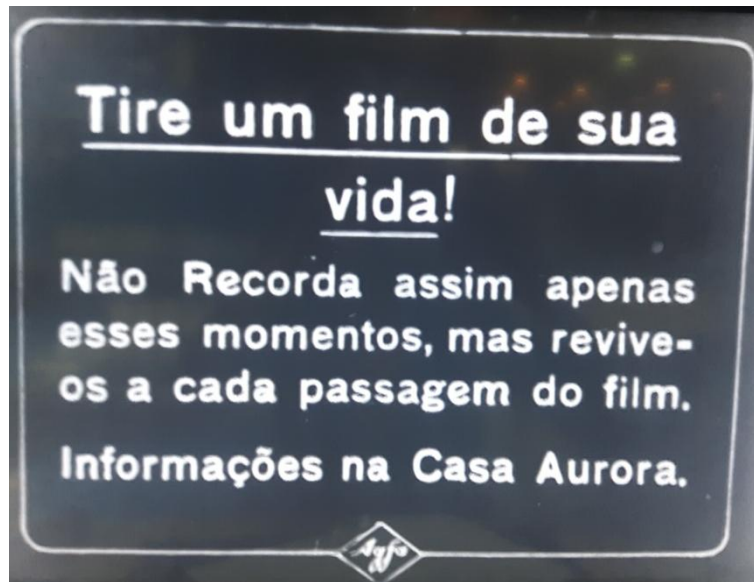
Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira

Segundo Samuel Breitman, o pai tinha uma preocupação em preservar memórias sobre a cidade, mas também via nas exibições na vitrine uma forma de atrair clientes para o seu estúdio. Como muitas pessoas se concentravam para assistir às exibições, ele aproveitava para divulgar o seu trabalho como cinegrafista, algo que era menos conhecido, já que ele era reconhecido mais como fotógrafo. Por conta disso, ao final dos filmes, era colocado um frame que fazia propaganda da Casa Aurora, como nos relata o entrevistado:

Sobre as exibições que ele fazia nas vitrines em Santa Maria, não há nenhuma foto. Sei que da fotografia Aurora na cidade tem alguma foto em um desses livros. Eu era muito pequeno. Sabia porque os meus pais sempre contavam que havia aquelas exibições. Eles lembravam com muito carinho e orgulho daquele passado. Eu lembro que a rua ficava cheia de gente. Imagina as pessoas verem de graça filmes com as manobras dos soldados, os estudantes dos colégios, tudo aquilo que passava, chamava a atenção. Ele era um entusiasta da imagem. (BREITMAN, 2016, entrevista concedida à autora).

Segue na próxima página um exemplo de como Sioma Breitman usava os filmes como espaço publicitário para a loja Casa Aurora, procurando atrair novos clientes:

Figura 18 - Frame de encerramento de uma das edições do Cinejornal Aurora



Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira

Breitman conseguiu criar um circuito que ia desde a realização do cinejornal, sempre feita com equipamentos amadores, até a exibição, na vitrine de sua loja. Além disso, é interessante como ele traz à tona a possibilidade comercial. Ele não vende espaços para empresas em seus filmes. Alicerça seu público alvo justamente em quem assiste aos seus cinejornais e, por conta disso, pode ter despertado o desejo de também ter suas memórias contadas por meio da película.

2.2.3 O uso educativo

A terceira forma de utilização do suporte 16mm foi educativa, ou seja para ensinar diferentes disciplinas, como a medicina, e até mesmo a fazer cinema.

Um dos destaques são as realizações do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). A sua criação, em 1936, precisa ser analisada levando em conta que o órgão surgiu no governo de Getúlio Vargas que, quatro anos antes, já tinha tratado de estabelecer uma rígida política de controle do cinema.

Em 1932, o decreto 21.240 incentivou a exibição de filmes educativos, a censura antes local e policial passou a ser unificada, e criaram-se mecanismos de incentivo ao filme nacional, como a isenção de impostos sobre o filme virgem. No entanto, esse incentivo estava vinculado ao seu caráter educativo, o que, como

destaca Francisco Teixeira (2004), era decidido pela Comissão de Censura. Por isso, se por um lado estimulava o cinema, por outro, o Estado:

[...] transferia a si a atividade desordenada dos cavadores, mesmo que o trabalho desses persistisse. Quando chama a si essa atividade, o novo Estado que se solidificava desde 1930 reconhece as virtualidades e a necessidade de utilizar e controlar o cinema como veículo de massa, de propaganda e de educação. (TEIXEIRA, 2004, p.269).

Para criar o INCE, Vargas se inspirou em instituições similares que já existiam na Europa, como a L'Unione Cinematografica Educativa, da Itália. Por mais que fosse um órgão oficial e tivesse acesso aos meios de produção profissionais, o INCE acabou por se apropriar do suporte 16 milímetros para a realização de seus filmes. Um dos motivos para que isso tenha acontecido pode ter sido o fato de as exibições dos curtas-metragens realizados não serem voltadas para as salas comerciais. Sendo assim, para oportunizar as exibições nas escolas, os projetores em 16 milímetros eram mais acessíveis.

O INCE teve um papel de destaque no cenário do curta-metragem no país por três décadas. Isso só mudou quando, em 1966, perdeu a sua autonomia e foi absorvido pelo INC (Instituto Nacional de Cinema), órgão criado já em tempos de ditadura civil-militar. Um dos nomes mais expressivos do INCE foi Humberto Mauro, como destaca Eduardo Morettin:

Humberto Mauro era um diretor de trajetória singular dentro de nosso cinema. Essa singularidade era decorrente de uma ininterrupta produção no campo da ficção e, em menor escala, do documentário desde o final dos anos 1920, continuidade rara, tendo em vista as dificuldades econômicas de realização peculiares de nossa cinematografia. (MORETTIN, 2013, p.17).

Ainda nos anos de 1930, o 16 milímetros também passou a ser usado em pesquisas acadêmicas que envolviam trabalho etnográfico como as realizadas por Claude e Dina Lévi-Strauss.

Os filmes realizados por Claude e Dina Lévi-Strauss, nos anos de 1930, são um retrato das primeiras difusões dos equipamentos cinematográficos na experiência acadêmica no Brasil. *Cerimônias funerárias entre os Bororo*, *Aldeia Nalike*, *Festa do Divino Espírito Santo* foram realizados quando Dina estava à frente da Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada em São Paulo em 1936, por Mário de Andrade. Os filmes dos Lévi-Strauss vão fazer parte também, anos mais tarde, do documentário dirigido por Jorge Bodansky e Patrick Menget *À propôs de Tristes Tropiques*, realizado para a televisão francesa, no ano de 1992. (TEIXEIRA, 2004, p.104).

Entre os filmes realizados em 16 milímetros no país encontram-se também produções educativas da área de saúde realizadas por meio da Secretaria Especial de Saúde Pública (SESP), criada no país em 1942. As produções tiveram início com uma parceria com os Estados Unidos, por meio da Fundação Rockefeller. Esses filmes tiveram uma função sanitária e ensinavam desde a importância de escovar os dentes até a fabricação de vacinas.

Segundo Maria Cristina Guimarães (2010), a partir de 1951, a SESP se autodenominou “produtor de filmes”, e deu início à comercialização de seus próprios filmes, que teriam sido vendidos para diferentes países (GUIMARÃES, 2010, p.29). Entre os primeiros filmes está *Maneco o Sabido* (1952).

Em Santa Maria o uso do suporte com fins educacionais esteve ligado à Universidade Federal de Santa Maria. Em 1954, na Faculdade de Medicina, que foi um dos embriões da UFSM, as cirurgias passaram a ser fotografadas e filmadas.

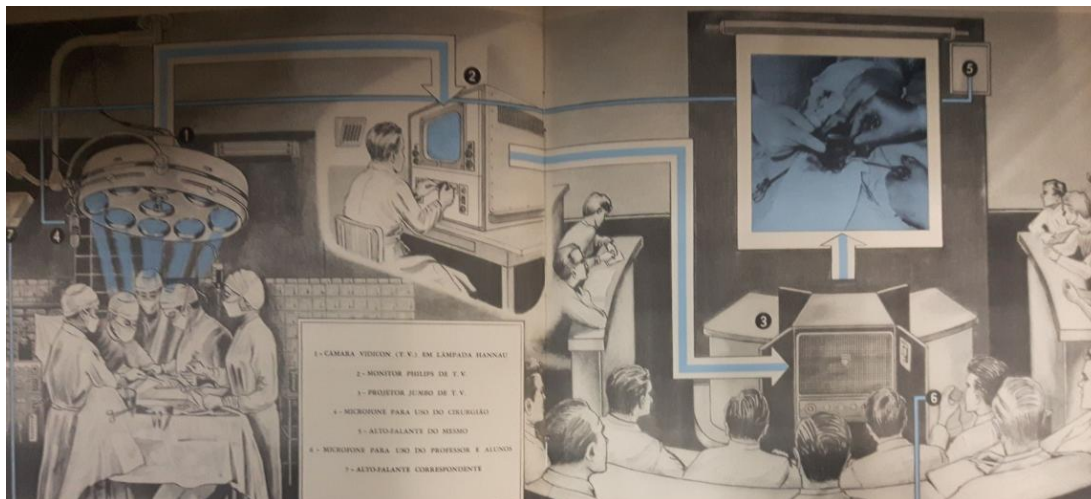
Na época, isso teve grande repercussão, porque era algo inovador e que revolucionava a forma como os estudantes do curso tinham acesso aos procedimentos médicos.

As cirurgias eram filmadas com “uma câmera Viticon Philips, instalada com uma lâmpada Hannau [...] com dispositivo para embutir a câmera captadora”. (ROCHA FILHO, 1962, p.23). Os estudantes ficavam em uma sala ao lado da cirúrgica, onde as imagens eram exibidas em um monitor.

Alguns professores do curso de Medicina chegaram a contestar o uso da nova tecnologia, a televisão (ROCHA FILHO, 1962), por acharem que se tratava de “um luxo desnecessário”, o que foi criticado pelo idealizador da UFSM:

[...] a TV no ensino da cirurgia poderia parecer um luxo. Para nós, que a experimentamos, entretanto, surge como um recurso indispensável. Basta perguntar quantos alunos comumente podem observar uma intervenção cirúrgica além do cirurgião e do 1º auxiliar, para que se tenha uma ideia do maravilhoso auxílio prestado pela televisão [...] Nossa opinião sincera é a de que só há um método melhor do que a TV em branco e preto para o ensino da cirurgia, especialmente no que se refere à técnica operatória, e este é a TV em cores, ainda demasiado onerosa e pouco prática. (ROCHA FILHO, 1962, p.22).

Figura 19 - Funcionamento do Circuito de TV



Fonte – (ROCHA FILHO, 1962, p.42-43).

O Circuito Fechado de TV do Curso de Medicina foi inaugurado oficialmente em 1958, para marcar o centenário de emancipação de Santa Maria (BARICHELLO, 2012, P.28), como mostra a Figura 17.

Figura 20 - Material comemorativo Figura 21 - Aula de Mariano da Rocha



Fonte – BARICHELLO, 2012, p.38

Fonte – BARICHELLO, 2012, p.37

Um ano depois, a revista *O Cruzeiro*, em sua edição internacional noticiou que, pela primeira vez no ensino médico do país haviam sido registradas imagens

de materiais vivos, fixados em lâminas de microscópios, para ser projetado na tela de uma televisão.

A revista destacou que a Universidade de Santa Maria tinha sido a primeira do país a usar a televisão em circuito fechado de ensino e, agora, tinha encontrado “novas aplicações para a TV” (O *Cruzeiro*, apud BARICHELLO, 2012, P.37).

Figura 22 - Fotografia de uma das aulas de Medicina



Fonte: Divisão de Arquivo Permanente, UFSM

Para quem participou do projeto, ficou uma sensação de muito orgulho, como é o caso de Joel Saldanha, que fez inúmeros desenhos para serem usados como ilustrações durante as transmissões: “nem existia televisão na cidade e nós já registrávamos todas as cirurgias do Mariano” (Saldanha, 2015, entrevista concedida à autora).

Em 1969, a UFSM fez um convênio com a TV Imembuí⁴³ para que os alunos do curso de Jornalismo, criado dois anos antes, pudessem exibir suas produções no

⁴³ A TV Imembuí (Canal 12 de Santa Maria) foi fundada em 1969. Ela foi uma das primeiras emissoras de televisão do interior do Rio Grande do Sul. A emissora surgiu com o apoio da TV Gaúcha (atualmente, RBS TV) e da UFSM. Em 1973, a emissora foi incorporada pelo Grupo RBS e passou a integrar a rede da RBS TV, afiliada da Rede Globo (BARICHELLO, 2001, p. 168).

canal de televisão. Por meio da parceria, a TV Imembuí poderia usar os equipamentos da universidade e, em contrapartida, sedia horários, à tarde, para os programas da universidade.

Figura 23 - Estúdios da TV Imembuí



Fonte: Acervo Fundação Eny

Grassi, que foi aluno e professor do curso e têm algumas memórias dotadas de ressentimento em relação aquela época, lembra que um dia um professor “pegou uma caixa de giz e disse: ‘vamos fazer de conta que isso é uma câmera’. Porque não havia nada, nem uma câmera. Então tínhamos aula na TV Imembuí para aprendermos a fazer programa de televisão”. O entrevistado recorda que a emissora explorava comercialmente os horários da manhã e da noite e que durante a tarde eram exibidas as produções da UFSM. Para os alunos, aquele era um apoio importante porque dentro do curso não havia nenhum equipamento:

A universidade tinha um programa grande, que falava sobre temas diversos, mas com a intenção de divulgar a universidade. Algumas coisas desse programa eram gravadas [...] Nesse material deveria ter muitas imagens de Santa Maria, muito registros importantes. Só que, anos depois, foi um crime o que fizeram, a universidade doou toda essas memórias para a TVE em Porto Alegre, e na TVE houve um incêndio, pegou fogo e queimou tudo. (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Essa falta de cuidado com a memória e os materiais produzidos naquela época é algo que aparece em diferentes momentos da fala do entrevistado como algo que o incomoda a ponto de atrapalhar a sua narrativa em alguns momentos. Uma das histórias que mostram esse tipo de reação lembradas pelo entrevistado diz respeito à época em que já era professor de uma disciplina de Cinema. Grassi encontrou uma filmadora 16mm em outro setor da universidade. Era uma câmera antiga, de dar corda, mas ele achou que ela poderia ser usada nas gravações dos alunos e pediu para que ela fosse levada para o curso de Comunicação Social:

Nós levamos os filmes para revelar na TV Imembuí. Anos depois eu inventei, porque eu era metido, e nós mesmos começamos a revelar. Acabamos fazendo um laboratório e revelando. Esses filmes foram ficando numa caixa aqui, numa caixa ali. Depois, certo dia, fiquei sabendo que tinham mandado jogar tudo fora. Não sei se foi tudo perdido, mas acho que quase tudo se perdeu. (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Em 1978, Grassi e alguns de seus alunos resolveram fazer um curta-metragem. O filme, chamado *O novelo*, fazia parte das atividades da disciplina de Cinema. Por isso, os alunos fizeram o roteiro, a pesquisa e os cenários.

Figura 24 - Still de *O novelo*



Fonte – Acervo particular de Luiz Carlos Grassi

A história contada era de um casal que era vigiado pela mãe da moça enquanto namorava em uma praça. Enquanto os dois namoravam, ela fazia tricô. Em determinado momento, a mulher adormece e os dois fogem, porém o novelo de

lã rola até o local onde os dois estão e a mãe da moça flagra os dois que são obrigados a casar.

Os figurinos foram emprestados pela já falecida professora do curso de Comunicação Rhéa Silvia e as gravações ocorreram em Silveira Martins. Ao falar sobre a produção, o realizador revela como a sua relação afetiva com o filme é marcante, o que nos leva a pensar que ela influencia, inclusive, sua identidade, pois atualmente Grassi é uma das pessoas que atuam em prol do cinema da cidade:

Eu acho que ele está comigo. Mas eu nunca tive coragem de abrir a caixa, com medo que ele tenha se perdido. Tenho as fotos dele, tenho tudo. Mas o filme, ainda não tive coragem de mexer. Eu ganhei um projetor 16mm mas ele ainda está sem lâmpada, então ainda não olhei as minhas coisas (GRASSI, 2016).

Figura 25 - Still de O novelo



Fonte – Acervo particular de Luiz Carlos Grassi

Produções com objetivo educativo como estas não foram uma exclusividade de Santa Maria. Em Belo Horizonte, por exemplo, a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais e o Centro Mineiro de Cinema Experimental realizaram 51 filmes em curta-metragem nos anos de 1960, a maioria deles em 16 milímetros (RIBEIRO, 1997, p.203).

De acordo com Ribeiro, desses filmes, 29 foram realizados por alunos da Escola e 21 por produtores independentes que só puderam fazer seus filmes porque contaram com os equipamentos da escola e contaram com o auxílio de alunos dela em suas equipes.

2.2.4 Documentários

A quarta apropriação do suporte 16 milímetros foi para o cinema documental. Inicialmente, essa película não caiu nas graças dos documentaristas. Nem mesmo do grupo que integrou o movimento documentário inglês, entre os anos de 1930 e de 1940, liderado por John Grierson, e que defendia o uso educativo do cinema e a criação de circuitos alternativos de exibição.

Winston nos traz algumas pistas de por que isso pode ter acontecido. Além do já mencionado risco de serem tratados como amadores, havia pouca disponibilidade de projetores 16 milímetros para a exibição dos filmes. “Em 1939, somente 1.700 escolas britânicas tinham projetores 16mm e delas apenas 400 contavam com equipamentos com som” (WINSTON, 1996, p.66).

Já para os cineastas do neorrealismo italiano, como Sica, que entravam no período pós-guerra dispostos a mostrar uma Itália que estava destruída e castigada pela fome, os equipamentos amadores acabaram por se tornar um importante aliado em suas narrativas.

Cesare Zavattini foi um dos maiores roteiristas italianos desse período, considerado um dos criadores do neorrealismo italiano e parceiro de Vittorio de Sica não só em *A porta do céu*, mas também em diversos outros filmes.

Zavattini acreditava que, a partir do neorrealismo, a forma como se escolhe qual é a história a ser contada sofria uma mudança substancial: “Enquanto se dizia outrora que um filme devia ser rico de fatos, hoje se trata de tomar um fato, somente um, qualquer um, e de abri-lo em toda a sua significação” (ZAVATTINI, 1954, p.9). Para ele, todas as pessoas e temas poderiam render histórias interessantes de serem contadas:

Estou enfasiado de heróis mais ou menos imaginários. Quero encontrar aquele que é o verdadeiro protagonista da vida de hoje. Quero ver como é feito se tem bigode ou não, se é alto ou baixo, quero ver seus olhos, quero falar com ele. Podemos olhar para ele na tela com a mesma ansiedade, a mesma curiosidade como quando, numa praça, vendo uma multidão correndo para o mesmo lugar, perguntamos: que está acontecendo? Que está acontecendo a uma pessoa real? O neorrealismo tem esta aspiração: dar a todos a consciência de serem humanos, de que acontecem sob nossos próprios olhos [...]. (ZAVATTINI, 1954, p.12-13).

Claramente contrário aos roteiros norte-americanos, que dividiam os personagens entre bons e maus, Zavattini propunha que os protagonistas das histórias não precisavam ser heróis:

Sou contra os personagens “excepcionais”, sou contra os heróis, senti sempre um ódio instintivo contra eles. Chegou a hora de dizer ao público que ele é o verdadeiro protagonista da vida. O resultado será um constante apelo à responsabilidade e dignidade de cada ser humano. Por outro lado, o frequente hábito de se identificar com personagens fictícios, tornar-se-á muito perigoso. Nós nos devemos identificar com o que somos. O mundo é composto de milhões de pessoas que pensam em mitos. É necessário compreender que somos todos igualmente interessantes. (ZAVATTINI, 1954, p.13).

É por conta dessa visão do cotidiano como alimento para os roteiros que os suportes amadores acabaram sendo grandes aliados dos neorealistas. Afinal, nem sempre era possível sair à rua com câmeras pesadas à espera de uma boa história, ou mesmo esperar que uma pessoa comum se comportasse naturalmente em frente a equipamentos que exigiam o envolvimento de equipes maiores para o seu manuseio. Zavattini (1954, p.9) afirmava que “a máquina de filmar, ao ser colocada diante dos olhos, cumpre uma obra moral e reparatória”.

Ao dizer isso demonstrava o papel que creditava ao equipamento, no sentido de que o cineasta o usasse não apenas para cobrir e descobrir grandes fatos, mas também para explorar o cotidiano: “[...] Não é necessário descobrir paz nos grandes fatos, bastam os pequenos, pois a paz é uma soma de pequenos fatos que devem ter todos em sua raiz a mesma qualidade moral” (ZAVATTINI, 1954, p. 9).

O autor e cineasta via no 16 milímetros uma possibilidade para a realização de filmes que estivessem engajados com essa questão da “revelação da realidade”. Livre de amarras, como a obrigatoriedade de levar público para as salas de cinema, o suporte amador, na visão de Zavattini dava mais liberdade aos cineastas. Tanto que em um texto de seu diário, que foi escrito em 1958 e publicado doze anos mais tarde, afirma acreditar que aquele ano poderia ser marcado por muitas produções nesse suporte e não apenas no que diz respeito à esfera amadora:

O ano de 1958 pode se tornar o ano do 16 milímetros. Não deixemos esse desprezioso tipo de filme apenas para o uso dos amadores. Nós, as velhas mãos na profissão, podemos ser ousados e usá-lo, graças às inúmeras escravidões das quais ele está livre e às diferentes práticas internas e externas que o envolvem. O turbulento caminho tradicional dos filmes torna-se cada vez mais oneroso por conta dos impostos e para cada cineasta que acha isso natural, existem muitos outros que são jogados para

a margem. Em 16 milímetros, em 8 milímetros, você não pode fazer filmes para os circuitos tradicionais de distribuição, mas para cineclubes, para a exibição nas ruas, nas casas, desde que tenha uma ideia. Nossos inimigos estão certos, porque nós retardamos a marcha das nossas ideias até um ponto em que se pode suspeitar que – como Martini supôs que a escultura se afastava da verdade – o cinema é uma linguagem morta, a qual não faz mais parte da dialética do nosso tempo. (ZAVATTINI, 1970, p. 120, tradução nossa).

Zimmermann (1995,p.116) traz um dado numérico sobre o uso do suporte 16 milímetros que corrobora com o que pensava Zavattini. De acordo com a autora, só em 1955, o suporte 16mm chegou a ser responsável por 61% das vendas da companhia Bell and Howell, uma das duas maiores empresas que comercializavam esses equipamento na época.

Em 1963, quando usar ou não a tecnologia amadora profissionalmente ainda era uma discussão em voga, Ian Cameron, que foi crítico da revista britânica *Movie*, afirmou que:

Na sua primeira tentativa de fazer um filme, Antonioni tentou filmar um documentário em um hospital psiquiátrico. Ele posicionou sua câmera em um tripé para a primeira tomada e, então, ligou a luz, produzindo pânico e terror em meio aos pacientes. Em 1961, Mario Ruspoli, usando uma câmera Coutant e nenhuma luz foi capaz de filmar *Regards sur la folie*, um documentário de 50 minutos dentro e sobre um hospital psiquiátrico baseado largamente em entrevistas com os próprios pacientes. (CAMERON, I., 1963 p. 13, apud WELLER, 2012, p. 89).

O equipamento foi o primeiro que podia ser apoiado sobre os ombros e não somente no tripé. Weller (2012) destaca que Ruspoli fez questão de citar o equipamento, que se tornou uma grande vedete dos documentaristas dos anos de 1960, nos créditos iniciais do filme. “A apresentação do nome do fabricante da câmera ao lado dos fotógrafos do filme aponta para a centralidade que a câmera assumiu no imaginário dos cineastas da época” e “o *status* que tal equipamento assumiu para os cineastas da época” (WELLER, 2012, p.89).

Uma escolha feita por Federico Fellini em 1969 mostra essa abertura dos cineastas para o suporte. Ele foi convidado pela rede de televisão NBC a realizar um programa de uma hora de duração sobre o seu trabalho para ser exibido na televisão. Ele escolheu uma câmera 16 milímetros para acompanhar a sua rotina, em *Caderno do diretor*, documentário de cinquenta minutos filmado em 16 milímetros. Dirigido pelo próprio Fellini, o filme mostra de onde vem sua inspiração

para suas produções cinematográficas, detalha o planejamento de *Satyricon*, revela sua rotina em conversas com atores, produtores e outras pessoas que o procuram.

O cinema latino-americano entre os anos de 1960 e 1970 foi marcado por uma intensa produção de documentários. Países como Brasil, Cuba, Chile, Colômbia, Argentina e México, encontraram nas questões políticas, sociais e econômicas da época os principais temas para os seus filmes. E o 16mm foi o suporte mais adotado entre os realizadores latino-americanos deste período.

Apenas para destacar alguns documentários que se tornaram expoentes nesses países, podemos citar, entre os filmes chilenos em 16mm produções que denunciam a desnutrição infantil, *Desnutrición Infantil* (1969), de Álvaro Ramírez; a desigualdade de classes, *Por la terra ajena* (1965), de Miguel Littin; e as perseguições políticas, *Recado de Chile* (1963), de José Román.

Na Argentina, tiveram destaque filmes de cineastas como Fernando Birri, Fernando Solanas, Octavio Getino e Raymundo Gleyzer, que também se apropriaram da bitola como uma possibilidade de contestação. Os documentaristas argentinos desta época atribuíam aos equipamentos de filmagem um potencial revolucionário: “a câmera é uma inesgotável apropriadora de imagens-munição, o projetor é uma arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo” (SOLANAS; GETINO, 1973, p.306).

O uso do 16 milímetros para esse tipo de filme estava ligado também à facilidade de exibição fora das salas tradicionais e, com isso, mais livre das amarras da censura:

Queríamos que *La hora de los Hornos* (1968) tivesse potência ativa de transformação de nossa realidade e que estimulasse as reuniões estudantis e operárias. Não seria nada complicado encontrar um projetor 16mm e um local para exibi-lo de forma um tanto quanto clandestina. Tínhamos certeza que jamais seria exibido nas salas de cinema tradicionais. Finalmente, nosso longa-metragem deveria contribuir para a criação e o desenvolvimento de um circuito cinematográfico alternativo. (SOLANAS, 1993, p.38, tradução nossa).

Enquanto isso, no México, a revolta iniciada pelo movimento estudantil e que teve um desfecho trágico com o Massacre de Tlatelolco, na Cidade do México, foram registradas tanto pelo governo, a partir das obras de cineastas como Demetrio Bilbatua e Servando González, quanto pelos próprios estudantes:

Os alunos matriculados na recém-criada escola de cinema da Universidade Autônoma do México (UNAM) decidiram que a tela era o seu campo de

batalha, e produziram aquele que é considerado o retrato mais fiel deste período, *El Grito*, dirigido por Leobardo Lopez Arretche, com Alfredo Joskowicz (assistente de direção), e José Roviroso (produção). Embora *El grito* tenha se tornado um trabalho fabuloso, quase mítico, outros documentaristas também estavam produzindo imagens. (THORNTON, 2013, p.109).

Em Cuba, dois filmes em 16 milímetros podem ser usados para exemplificar o papel que o filme amador exerceu no país entre os anos de 1960 e 1970. *Memorias del Subdesarrollo* (1968), de Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez e Omar Valdés, expôs os dilemas do meio cultural no qual o país mergulhou após a Revolução Cubana, entre eles, a dificuldade de inserção do artista cubano na luta política (VILLAÇA, 2006, p. 29).

Já o filme *P.M.* (1961) foi produzido por recursos próprios de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez-Leal. Com uma câmera escondida, mostraram “a boemia de Havana, ficando os bares próximos à região portuária, com toda a sua clientela habitual: prostitutas, vagabundos, trabalhadores de origem simples”. O filme foi rejeitado por ser considerado “um retrato pejorativo do povo cubano, que nada convinha à imagem que se estava pretendendo construir do novo país e da nova sociedade” (VILLAÇA 2006, p. 29).

No Brasil, a ditadura civil-militar foi instaurada em 1964 e recrudescceu a partir de 1968, com o Ato Institucional Número 5 (AI-5). Nesta época, o movimento cineclubista atingiu seu auge no país, estabelecendo-se como um local “para se assistir clandestinamente a títulos barrados pela censura” e o suporte 16 milímetros favorecia essa circulação tanto pela facilidade de cópia dos filmes e quanto de montagem das salas de exibição (ZANIRATTI, 2009, p.134).

Foi justamente nesta época que João Batista de Andrade formou um grupo de jovens cineastas, egressos do curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP. Eles deram início ao movimento que ficou conhecido como Cinema de Rua, cuja produção circulava pelo país por meio da distribuidora de filmes do Conselho Nacional de Cineclubes, a Dinafilmes⁴⁴.

Esse grupo foi responsável pela realização de curtas-metragens em 16mm, filmados em preto e branco e que denunciavam os males da grade cidade, como os

⁴⁴ A Dinafilmes (Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes) foi criada durante a 10ª Jornada de Cineclubes, em 1976, em Juiz de Fora, como órgão do Conselho Nacional de Cineclubes (DAYER, 2013, p. 11).

dilemas dos trabalhadores paulistanos como baixos salários, precárias condições de transporte e de moradia (FORTES, 2007, p.116).

Andrade lembra como havia um fluxo intenso de produção e distribuição desses filmes, com um caráter militante, “Era impressionante a mobilização e impressionante a circulação dos filmes por todo o Brasil. Não havia cópia que chegasse, felizmente os filmes eram em 16mm e pequenos, barateando as cópias” (ANDRADE in CAETANO, 2004, p.244).

Sobre *Greve!* (1979), que aborda a greve dos metalúrgicos em São Bernardo do Campo, com as filmagens ocorrendo simultaneamente aos acontecimentos, o diretor conta que:

[...] Me deu vontade de filmar, comecei a ligar para as pessoas e em dois dias estava tudo armado, consegui negativo em branco e preto, consegui uma parte de filme positivo colorido e uma parte em negativo colorido, em uma câmera 16 milímetros. [...] Quando eu comecei a filmar, essa percepção minha no momento, que era o meu lado político. Eu via que a imagem da greve não circulava em lugar nenhum porque na televisão era proibido de circular. Então o que eu dizia? Esse filme vai ser a imagem da greve. Qual o papel do filme? Isso era uma coisa importante, eu comecei a perceber, enquanto eu estava filmando eu pensei “esse filme vai ser a imagem da greve”. (ANDRADE in FORTES, 2007, p.214).

Como fica claro no depoimento, o fato de ter à disposição uma filmadora e películas em 16mm vieram ao encontro do projeto de *Greve!* O mesmo acaba se repetindo em outros filmes do diretor, como *Trabalhadores: Presente!*, rodado no mesmo ano, também em 16 mm e feito com poucos recursos e concluído às pressas para driblar a censura (FORTES, 2007, p.149).

Andrade e seu grupo também encontraram mais facilidade em filmar as primeiras reações à ditadura no país com suas filmadoras amadoras:

Logo às primeiras reações públicas contra a ditadura, nós lá estávamos, com nossa câmera Paillard 16 mm, de corda, registrando tudo. O material, que eu me lembro, era quase todo levado para Cuba, revelado e copiado lá, como um “trabalho político”, já que se temia usar os laboratórios brasileiros por causa da repressão (ANDRADE in CAETANO, 2004, p.102-103).

Entre os filmes com a temática da ditadura aparecem na Filmografia Brasileira tanto obras de ficção quanto documentários. Entre elas, é preciso ressaltar o papel de filmes como *O demiurgo* (1972), dirigido por Jorge Mautner, com Caetano Veloso e Gilberto Gil, enquanto os três estavam exilados em Londres, e o curta-metragem

mineiro *O rato atômico* (1967), de Márcio Borges, que não chegou a ser concluído porque a polícia apreendeu a filmadora e a película.

Em Santa Maria, o documentário *A vida do solo* é o único documentário em 16mm sobre a qual se tem conhecimento. O filme que se tornou o primeiro a tratar do tema agroecologia no mundo, começou a ser planejado pela professora de Agronomia da Universidade Federal de Santa Maria Ana Primavesi, em 1963. Em entrevista à autora, Primavesi lembrou que enfrentava duas dificuldades em sua rotina. A primeira delas era a barreira do idioma. De origem austríaca, até hoje a professora mescla palavras em português e alemão. A segunda era poder explicar um conceito que está em voga na atualidade, mas que há mais de 50 anos causava uma série de desconfianças: a agroecologia.

Ana Primavesi ficou mundialmente conhecida como a Mãe da Agroecologia ao lançar ideias como a de que o solo saudável é fundamental para que as plantas também sejam saudáveis e, conseqüentemente, para que o homem, ao consumi-las também seja saudável. Com isso, revolucionou a agricultura ecológica na América Latina. A filha de Primavesi lembra que a ideia de fazer o documentário sobre a vida no solo surgiu depois que seus pais lançaram um livro sobre o tema:

Eles (Ana e o esposo, Artur Primavesi) escreveram um livro sobre biocenose⁴⁵. Chamava-se *A biocenose do Solo e a moderna agricultura intensiva*. A biocenose trata da vida no solo. Para um melhor entendimento, Ana pensou em mostrar essa vida em um desenho animado. A universidade dispôs de três desenhistas, Orion Melo, Glauca Doehler e Joel Saldanha, extremamente talentosos e engajados que desenharam e coloriram uma infinidade de acetatos para produzirem movimento nos figurantes do filme. Esse foi um trabalho que levou cinco anos. O roteiro, detalhes dos personagens e script a mãe elaborara. Diariamente a mãe ia acompanhar o que os desenhistas haviam conseguido fazer naquele dia, dentro da programação. (SILVEIRA, 2015, entrevista concedida à autora).

⁴⁵ A biocenose é a relação de vida que se estabelece entre os organismos que vivem em um mesmo ambiente. No que se refere à biocenose do solo, pode-se dizer que todos os processos biológicos, químicos e físicos que ocorrem no interior do solo, os quais dependem inclusive dos micro-organismos que ali habitam, fazem parte daquilo que se pode chamar de vida do solo. "O solo não é aquilo que a agricultura quimiotécnica pregava, somente um suporte para os adubos, água de irrigação e culturas, mas um organismo vivo, cujo esqueleto é a parte mineral, cujos órgãos são os micróbios que ali vivem e cujo sangue é a solução aquosa que ali circula. Respira como qualquer outro organismo vivo e possui sua temperatura própria". (PRIMAVESI, Artur; PRIMAVESI, Anna Maria, 1964, p.13-14).

Primavesi planejou um documentário dividido em duas partes para tratar desse tema. A primeira, que foi concluída em 1968, mostra a deterioração do solo pelo emprego de práticas como as queimadas. O segundo, que de acordo com Silveira e Mello não foi feito devido, entre outros motivos, à falta de recursos da UFSM, mostraria o que poderia ser feito para recuperar o solo degradado. A filha de Primavesi, antes de assistir ao documentário novamente, lembrou uma das cenas que mais lhe chamava a atenção:

Na história do filme, cai uma folha no chão e aí é mostrado como a vida se movimenta no solo. Práticas incorretas de lidar com o solo como capinar muito, colocar fogo na terra essa faz com que a microvida vai morrendo e o solo fica adensado, não consegue produzir mais. O final é uma enchente, porque a água não penetra mais no solo, ele está estragado. Mostra como as plantas começam a ser parasitadas à medida que o solo vai morrendo e como à medida que ele perde a vida, tudo a sua volta vai morrendo também. (SILVEIRA, 2015, entrevista concedida à autora).

Figura 26 – A cena de *A vida do solo* que permanece na lembrança de Carin



Fonte: Frame de *A vida do solo*

Os detalhes sobre a realização de *A vida do solo* serão esmiuçados no próximo capítulo desta pesquisa, mas é importante adiantar aqui a constatação que Saldanha tem sobre o documentário: de acordo com o desenhista, sem as câmeras 16mm, não teria sido possível fazer o filme. Com um orçamento pequeno, o que não permitia a compra de materiais profissionais, seja de equipamentos ou películas 35mm, se não fosse a apropriação do suporte 16mm *A vida do solo* teria sido

apenas um sonho de seus realizadores. É isso o que vemos acontecer com as demais produções que, nessa mesma época, se espalharam pelo país.

2.2.5 Ficções

Quanto ao uso do 16mm como suporte para ficções, é preciso fazer uma distinção entre o que acontecia na Europa, onde o 16mm encontrou mais adeptos, e a situação nos Estados Unidos, o grande polo da indústria cinematográfica da época, e onde essa bitola amadora não teve tanto alcance.

A indústria hollywoodiana tinha características que não se vinculavam à miniaturização dos equipamentos de captação e exibição. Não é difícil entender por que isso aconteceu, afinal, é preciso levar em conta que o cinema norte-americano estava alicerçado “na rigidez formal, na excelência da qualidade dos equipamentos em 35mm, no organograma das equipes especializadas, avessas a liberdade autoral, e, sobretudo, na experiência da sala de cinema, do filme projetado para largas audiências” (WELLER, 2012, p.91). Hollywood não ficou totalmente de fora das tentativas de apropriação do suporte amador. Porém, como o 16 milímetros acabava limitando as possibilidades de distribuição e exibição em larga escala, foi usado muito mais como um recurso estético (ZIMMERMANN, 1995, p.110).

Dessa forma, entre os norte-americanos, durante muito tempo, o suporte 16 milímetros encontrou mais espaço nos registros familiares, no cinema amador e *underground*. Weller (2012) pondera que, a partir da virada dos anos de 1950 para os de 1960, o suporte 16mm assumiu um papel importante para as produções que estavam à margem do modelo industrial hegemônico. Não que isso significasse que essas produções oferecessem uma oposição à indústria cinematográfica mas que buscassem espaço para outro tipo de produção (WELLER, 2012, p.7).

Um exemplo bem-sucedido do uso do 16mm nos Estados Unidos foi *Faces* (1968), de John Cassavetes. A produção, ganhadora do Oscar de Roteiro Original, foi filmada com duas câmeras preto e branco. Carney (1994) conta que o uso delas “era um aprendizado prático para todos os envolvidos” (CARNEY, 1994, p. 76).

No Brasil, em 1929, seis anos depois do lançamento da película 16mm, o suporte foi usado para a realização de um filme de ficção. Luiz Seel e João Stamato fizeram o curta-metragem de animação muda *Macaco Feio, Macaco Bonito*.

Figura 27 - Cena de Macaco feio, macaco bonito



Fonte: Frame de *Macaco feio, macaco bonito*

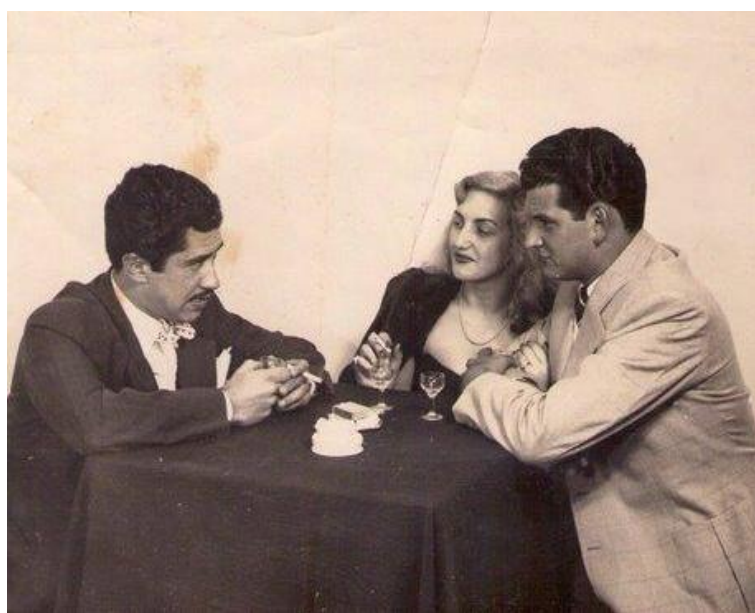
Outro realizador que buscou seu espaço no mercado cinematográfico por meio do 16mm foi Fernando Machado Moreira. Em 1949, ele dirigiu o primeiro filme de ficção em média-metragem em 16 milímetros rodado no Rio Grande do Sul. *Passos na Madrugada* foi rodado na Vila Clara, em Porto Alegre. O filme mudo foi restaurado pela Cinemateca Brasileira (SILVA NETO, 2011, p.888).

Figura 28 - Uma das Cenas de *Passos na madrugada*

Fonte: Frame de *Passos na madrugada*

É preciso destacar a realização do filme feito no Rio Grande do Sul *Remissão* (1953), que foi um dos únicos do Estado que conseguiu ser exibido em uma sala tradicional naqueles meados de 1950. Em cinco de dezembro de 1957, foi realizada uma sessão especial de exibição do filme, no Cine Castelo, em Porto Alegre. O jornal *Correio do Povo* noticiou a exibição afirmando se tratar de uma película “produzida e dirigida pelo veterano homem de cinema, José Picoral” (*Correio do Povo*, 1957, Cinema, p.9). O longa-metragem, dirigido por José Picoral era uma produção da Farrapos Filmes e contava “uma história de corte policial, com jogatina, tiroteios, raptos e perseguições (BECKER, 1986, p. 102).

Figura 29 - Still de Remissão



Fonte: Acervo pessoal de Beatriz Manganelli

O protagonista de *Remissão* foi Enio Radamés Manganelli, o qual tinha uma trajetória no esporte, e não nas telas. Manganelli foi goleiro aspirante do Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense na década de 1940. Aos 19 anos, ele se tornou atleta de luta livre, em São Paulo, profissão que exerceu até os anos de 1960, passando por ringues do Brasil, Argentina e Uruguai. No elenco, ao lado de Manganelli, estavam os atores Noêmia Selva, Laura Guimarães, Noêmia Selva, Mário Storni e Alex Portela. O roteiro dá conta de um ladrão que, ao realizar um assalto, encontra seu grande amor e se arrepende de seus crimes.

Em Santa Maria, a primeira experiência de uma equipe local em realizar um filme de ficção ocorreu em 1962, a partir do uso do 16mm. José Feijó Caneda que já

havia feito pequenos filmes, sem preocupação narrativa, sobre acontecimentos da cidade realizou o filme *A ilha misteriosa*. Saldanha lembra que ele e Caneda conversavam muito sobre cinema, até que determinado dia, o cinegrafista de Santa Maria contou que estava fazendo um filme:

Um dia, o Caneda que me contou que estava fazendo um filme. Eu sempre ia no estúdio dele, ele me mostrava os aparelhos dele, o que estava filmando. A nossa amizade era mais profissional, mas ele sempre contava o que estava fazendo. Cheguei a ver o filme. Era bom. Ele fez bem direitinho. Foi gravado perto de um rio. Representava uma ilha. Era bem interessante. (SALDANHA, 2015, entrevista concedida à autora).

Inspirado em histórias que tinha ouvido sobre fantasmas, Caneda escreveu o roteiro de *A ilha misteriosa*, chamou alguns familiares e amigos para que interpretassem os personagens, planejou figurinos e os efeitos que pretendia para as cenas e, no dia de uma pescaria no distrito de Passo do Verde, fez as filmagens. A maioria das cenas foi rodada nas margens do Rio Vacacaí. “Naquela época, haviam muitas histórias sobre tesouros, sobre fantasmas, então acho que isso estimulou ele a fazer esse roteiro” (Jorge Omar Caneda, 2016, entrevista concedida à autora).

Figura 30 - Cena de *A ilha misteriosa*



Fonte: frame de *A ilha misteriosa*

A ilha misteriosa foi filmado para ser exibido na vitrine da Foto Íris, o estúdio fotográfico do realizador. De acordo com Jorge Omar Caneda, o seu pai filmou, dirigiu, revelou a película, editou o material e depois fez as exibições na vitrine da loja, tendo controle sobre o filme desde a produção até a sua exibição.

Figura 31- Cena de *A Ilha misteriosa*



Fonte: frame de *A ilha misteriosa*

Além do espírito de contestação que tomava conta dos setores culturais do país, e da vontade de fazer filmes que tinham realizadores como Caneda, outro fator que estimulou a realização de ficções em 16mm foram os festivais de cinema. Em especial os festivais de filmes de curta-metragem promovidos pelo *Jornal do Brasil*.

Esses festivais aconteceram em duas fases. Na primeira delas, com duração de seis anos (1965 a 1970), o Festival Brasileiro de Cinema Amador teve como patrocinadoras as empresas Mesbla e Light e visava a estimular novos talentos. A premiação reunia duas esferas que interessavam aos realizadores: o prêmio propriamente dito, que era em dinheiro, e a visibilidade, por meio das matérias sobre os vencedores publicadas no jornal. Apesar de ter contado com apenas seis edições, o festival exerceu um papel importante “para a formação cinematográfica em uma época de grande efervescência cultural” (SANTOS, 2014, p.27).

Na segunda fase, a partir de 1971, a premiação foi renomeada como Festival Brasileiro de Curta-Metragem e destinada a profissionais, aceitando só filmes 35mm.

Dos Santos pondera que “por empecilhos técnicos e políticos, o Festival Brasileiro de Cinema Amador perdeu sua força como amador [...] As circunstâncias o fizeram dirigir seu foco para o filme de 35mm” (SANTOS, 2014, p.27).

2.2.6 A televisão

O suporte 16 milímetros ainda passou por outra grande transformação que acabou por aproximá-lo de muitos futuros cineastas: o uso pela televisão.

Foster (2016), que analisou as colunas cineamadoras publicadas no *Boletim Foto-Cine*, do Foto-Cine Clube Bandeirante, de São Paulo, traz como essa publicação destacava a seus leitores a proximidade entre o cineamadorismo e o fato de interesse público. De acordo com a autora, tratava-se de “uma câmara-testemunho, um valor agregado ao filme amador principalmente pela sua qualidade jornalística e potencial comercial” (FOSTER, 2016, p.168).

Por conta disso, em 1950, a chegada da televisão ao Rio de Janeiro e em São Paulo foi encarada como “uma nova oportunidade de circulação para o filme amador”, porque os “canais poderiam pagar bons preços pelas reportagens mais sensacionais”, ou seja, pelas imagens exclusivas (FOSTER, 2016, p.169).

Além disso, em seus primeiros tempos, no começo dos anos de 1950, a televisão tinha a sua programação feita ao vivo, a exemplo do que aconteceu no início da história do rádio. Isso acontecia porque até 1957 não existia vídeo-tape, ou seja, não era possível o registro do sinal eletrônico da televisão.

Aos poucos, surgiu a necessidade de inserir na programação televisiva comerciais, reportagens e documentários. Foi no cinema que a televisão buscou subsídios para tal. Porém, a tela de uma televisão era muito menor do que a tela tradicional de cinema. Sendo assim, não era preciso uma qualidade de imagem como a proporcionada pelos equipamentos com película 35 milímetros. O formato 16 milímetros acabou servindo ao que a televisão necessitava naquele momento.

Programas feitos por documentaristas que tinham experiência com o cinema, como o *Globo Shell Especial* e o *Globo Repórter* passaram a ser gravados com 16mm. *Wilsinho Galileia*, dirigido por João Batista de Andrade, e que seria exibido pelo *Globo Repórter Documento*, em setembro de 1978, é um exemplo de documentário realizado em 16mm que trouxe narrativa diferenciada para a época.

O filme mescla cenas documentais e depoimentos fictícios e reais para contar a história de Wilsinho, um conhecido criminoso que era tratado como bandido perigoso desde a adolescência e que morreu fuzilado pela polícia no ano em que o documentário foi realizado (SACRAMENTO, 2006, p.3). Cesurada na época da ditadura, a produção ganhou mais reconhecimento a partir de 2002, quando foi exibida no festival *É tudo Verdade*, em São Paulo.

A Cinemateca Brasileira, por meio do projeto Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi, apresenta em seu site um conjunto de 125 horas de imagens de arquivo da TV Tupi, organizadas em uma base de dados. São reportagens de telejornais veiculados por aquela que foi a primeira emissora de televisão do Brasil. Durante todo o período em que esteve em atividade, de 1950 a 1980, a Tupi sempre usou equipamentos em 16mm, por isso o acesso ao acervo oferece um recorte muito importante, e ainda pouco explorado, de pesquisa.

Figura 32 - Um dos vídeos disponibilizados mostra a inauguração da TV Tupi



Fonte: [www. http://www.bcc.org.br/tupi](http://www.bcc.org.br/tupi)

No Rio Grande do Sul, foi fundada em 1959 a TV Piratini, afiliada à Rede Tupi. Em entrevista a *Estrela* (2010), o diretor de fotografia Ivo Czamanski conta que nos anos de 1960, em Porto Alegre, as filmagens para televisão eram feitas com equipamentos preto e branco em 16mm. A revelação, segundo ele, era feita dentro de um tanque instalado na própria emissora.

Em Santa Maria, esse uso do 16mm pela televisão aconteceu de forma semelhante do que vinha ocorrendo no restante do país. Desde que foi fundada, em 1969, a TV Imembuí passou a usar esse tipo de suporte.

De acordo com Garofallo, para começar as suas atividades, a emissora televisão de Santa Maria contou com um apoio importante da TV Gaúcha, de Porto Alegre:

Entre outras histórias que vivenciei, lembro que um dia o Abelin, que era diretor da TV, me chamou e me mandou a Porto Alegre. Fui num caminhão da Ufsm. Direto na TV Gaúcha, com uma carta para um engenheiro do departamento técnico. Encostamos o caminhão para carregar cabos, calhas, spots, pedestais e uma quantidade considerável de acessórios. Era a contribuição da Gaúcha para a TV de Santa Maria. A carga era valiosa e me senti orgulhoso de ser o responsável pelo transporte desse material. (GAROFALLO, 2016, entrevista concedida à autora).

A bitola amadora foi fundamental já que se tratava de uma emissora do interior e, por conta disso, com recursos financeiros limitados, como destaca Garofallo:

No início a TV usava o 16mm porque era o mais viável tecnicamente. Aqui não tinha 35mm. Além disso, o 16mm era mais em conta. Fora isso, o que se tinha de imagens, era tudo artesanal. Ainda lembro dos cartazes colados nas paredes do estúdio. Tinha um letrista que fazia os cartazes com informações publicitárias. Era uma equipe pequena, o Caneda tinha de se virar, sem muita orientação, tinha de fazer acontecer. Nos eventos quando acendia a luz da câmera, era a glória! As pessoas entravam em transe. Tinha uma força incrível. (GAROFALLO, 2016, entrevista concedida à autora).

José Feijó Caneda foi cinegrafista da TV Imembuí e usou sua câmera amadora para registrar acontecimentos na cidade. Garofallo se refere a ele como “o primeiro repórter cinematográfico de uma emissora local”. Jorge Omar Caneda, um dos filhos do realizador, chegou a acompanhar o pai em algumas das filmagens:

Ele ainda trabalhou para a TV Imembuí, aliás, eu e ele trabalhamos, porque sempre que precisavam as filmagens ou ia o pai, ou ia eu. Sempre filmando com 16mm. A TV estava nascendo em Santa Maria naquela época, nós vimos isso ser construído de perto. Participamos de cada situação. Até presos fomos em uma das gravações. São situações que não tem como esquecer. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Com um circuito de produção e exibição tão fortes, que envolvia cinemas tradicionais, cineclubes e televisão, o que fez o 16 milímetros começar a perder

força no Rio Grande do Sul? Não foram poucos os motivos. A começar pelo fortalecimento, ainda nos anos de 1970, dos movimentos superoitistas no Estado cujas câmeras eram muito mais baratas e acessíveis.

Além disso, no Brasil, as leis de proteção do curta-metragem que surgiram nos anos de 1980 foram criadas pensando apenas no filme profissional em 35mm. Os amadores não podiam buscar aporte financeiro nos editais públicos, o que tornou a prática do 16mm desvantajosa. Sem contar que o INC começou a pressionar os festivais para que eles se profissionalizassem, ou seja, que priorizassem a bitola 35mm (ALENCAR, 1978, p.107).

Finalmente, como aponta Carolina Dayer (2013, p.11), “a crise econômica da dívida externa, a inflação crescente e a introdução dos equipamentos de vídeo doméstico (Betamax, VHS) levaram, até o final da década [1980], à extinção de quase todos os cineclubes 16mm”.

Por mais que com o surgimento de novos suportes o uso do 16mm tenha decaído, de acordo com o levantamento realizado no banco de dados da Cinemateca Brasileira, e em Dicionário de Filmes Brasileiros (SILVA NETO), de 1923 a 2011 foram produzidos 159 filmes em 16 milímetros no Rio Grande do Sul, sendo 19 animações, 19 documentários, quatro filmes experimentais e 117 ficções. Desses filmes, 70 foram realizados a partir dos anos 2000, o que demonstra que essa bitola amadora continua em uso em solo gaúcho.

Cabe aqui uma consideração quanto a continuidade do uso do 16mm ao longo do tempo. Enquanto o vídeo, que foi muito popular nos anos de 1990, foi substituído pela tecnologia digital, e a bitola Super-8, chegou a deixar de ser fabricada em 1997, o suporte 16mm sobreviveu. Porém, ele se transformou em uma opção estética. Prova disso são filmes como *Despedida em Las Vegas* (Mike Figgis, 1995) e *Carol* (Todd Haynes, 2015), o último indicado a cinco Oscars.

Cada um desses suportes marcou a sua época. O que buscamos trazer à tona é que realizadores, a exemplo de Ana Primavesi, Orion Mello, Joel Saldanha e José Feijó Caneda, tiveram papel importante nas histórias dos cinemas locais, pois ainda que seus filmes nunca tenham sido exibidos em uma sala tradicional, fomentaram que outras produções fossem realizadas, principalmente em cidades, como Santa Maria (RS), onde fazer cinema, antes disso, parecia impossível.

CAPÍTULO 3. AS PRODUÇÕES SANTA-MARIENSES PIONEIRAS

Nos anos de 1960, dois filmes em 16 milímetros, uma ficção, *A ilha misteriosa*, e um documentário em animação, *A vida do solo*, foram realizados em Santa Maria. Esses dois filmes são as primeiras produções cinematográficas de equipes locais de que se tem registro. Ao longo de dois anos, por meio da presente pesquisa, buscamos informações sobre esses filmes, fazendo o possível para driblar a falta de registros sobre eles. A partir de agora, construímos memórias sobre essas produções, procurando mostrar como o 16mm e a vontade de fazer cinema permeiam essas duas realizações cinematográficas.

3.1 A ILHA MISTERIOSA, A PRIMEIRA FICÇÃO

Um fotógrafo que dedicou a maior parte da sua vida ao registro de imagens da história da cidade e que foi capaz de construir equipamentos para poder realizar seus filmes, terminar a vida cego e com a maioria de suas produções desaparecida parece o enredo de um filme. Mas essa não é uma ficção e, sim, a história de um dos pioneiros do cinema em Santa Maria: José Feijó Caneda, falecido em 2004.

Nascido em Passo Fundo, Caneda mudou-se cedo com a família para Santa Maria. Não teve oportunidade de estudar, pois era preciso trabalhar para ajudar no sustento da casa. Sem recursos para comprar uma câmera, ele montou a primeira com peças retiradas de outros equipamentos, como lembra seu filho:

[...] ele conseguiu uma câmera totalmente detonada, uma Belover. Ele foi arrumando aquela câmera e, com aqueles pedaços de máquina não conseguiu montar uma 35mm, mas fez uma 16mm. Chegou a fazer algumas filmagens com ela até comprar uma Pailard Bolex, que eu tenho guardada até hoje. Era uma das melhores câmeras que existiam. Foi então que ele começou a fazer vários filmes, muitos filmes, inclusive um que tenho guardado até hoje sobre o centenário de Santa Maria. Só que aí ele filmou, revelou e montou em cores, algo que antes jamais se imaginaria, porque as revelações em cores só eram feitas nos Estados Unidos [...] Ele conseguiu um livro em alemão sobre como revelar. Ele não conseguia ler em alemão, até tinha uns amigos que sabiam alemão e o ajudavam, mas como era um manual, as medidas eram universais e ele parecia que entendia aquilo tudo. Na verdade, ele deduzia porque a linguagem da fotografia é universal. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Sem dinheiro, sem estudo, com a saúde abalada pela diabetes e viúvo de sua maior incentivadora, Horacilva Caneda, falecida em 1992, o cinegrafista

acompanhou os seus maiores patrimônios ruírem: seu estúdio fotográfico foi vendido, seus acervos fotográficos e os equipamentos que criou se perderam. Com ele, sobraram apenas algumas latas enferrujadas contendo filmagens em 16mm, principalmente de eventos como desfiles, as quais, como contamos no primeiro capítulo, foram entregues para Luiz Carlos Grassi e Nicola Chiarelli Garofallo na expectativa de serem restauradas.

Hoje, existem na cidade dois tipos principais de memórias sobre as realizações de Caneda. Essas memórias não são opostas, mas complementares. Pode-se dizer que ambas dialogam com as identidades do cinema local. A primeira delas está relacionada às pessoas que viveram a cultura santa-mariense dos anos de 1960. São lembranças de quem acompanhou com certo distanciamento o que era feito por Caneda. Algumas dessas pessoas chegaram a visitar o estúdio de Caneda, ver seu filme em produção, mas não tiveram um contato maior com ele ou com suas produções. Entre elas, o realizador é lembrado com frases e expressões que remetem ao seu pioneirismo, como “o primeiro repórter cinematográfico da televisão local”, um profissional que “tinha espírito de inventor” e “uma relação de amor total com o cinema” e que era “um poeta das imagens” (GAROFALLO, 2016), “o único que fez um filme” (SALDANHA, 2015), “um incentivador da fotografia e do cinema” (ISAIA, 2016).

Ou seja, as memórias que se mantiveram de Caneda entre esses moradores da cidade é de admiração, como sintetiza GRASSI (2016) “todo mundo olhava para ele com olhos grandes tentando absorver tudo aquilo que ele era capaz de revelar”. Isaia, que faz parte de uma das mais tradicionais famílias da cidade, lembra que enquanto ele e seu pai tinham as câmeras mais modernas que eram lançadas, Caneda criava seus próprios equipamentos:

Ele filmou muitas coisas da cidade, como a Banda do Maneco, os eventos. Alguns dos filmes dele era para exibir na vitrine da loja de fotografias dele. Ele era praticamente meu vizinho. Eu morava na Silva Jardim e ele na Avenida Rio Branco. Então, a gente estava sempre se encontrando. Só que o laboratório dele era sempre aquela bagunça, cheio de coisas que ele criava [...] Ele era um curioso que gostava de descobrir coisas. De vez em quando ia lá olhar as descobertas dele. Eu já era interessado pela técnica, pelo que ensinavam os manuais, como um manual português. Juntava dinheiro para comprar máquinas de última geração. Ele não, o prazer dele era a descoberta. (ISAIA, 2016, entrevista concedida à autora).

Figura 33 - Documentação de José Feijó Caneda



Fonte: Divisão de Arquivo Permanente, UFSM

Esse tipo de recordação costuma vir à tona em momentos como as falas desses realizadores em eventos da área do cinema. Exemplo disso são os discursos de cineastas como Luiz Alberto Cassol e Luiz Carlos Grassi ao longo das edições do Santa Maria Vídeo e Cinema. O festival não é realizado desde 2012, mas foi muito importante para a evolução do cinema em Santa Maria. Nesses discursos, Caneda costumava ser lembrado como o pioneiro cinematográfico por ter feito a primeira ficção da cidade, o curta-metragem *A ilha milha misteriosa*, de 1962. Dessa forma, mesmo que boa parte dos moradores atuais da cidade não tenham conhecido o filme de Caneda ou mesmo seu trabalho, ele é lembrado como um pioneiro.

O mesmo tipo de lembrança ganhou espaço em alguns momentos na imprensa, como no jornal *Diário de Santa Maria*, em 2004, que, ao tratar da morte de Caneda, trouxe depoimentos sobre como ele foi uma figura de destaque para o cinema e a televisão locais. Um desses depoimentos é de Sérgio de Assis Brasil, considerado um dos maiores nomes do cinema da cidade por ter feito o primeiro longa-metragem ficcional de Santa Maria, *Manhã Transfigurada* (2008). Na entrevista, o diretor diz ter se inspirado no pioneirismo de Caneda

Caneda era um fotógrafo criativo e, por isso, virou cinegrafista e começou a fazer cinema. Ele revelava filmes em casa, com equipamentos criados por ele mesmo. Inventava histórias, criava roteiros. Nos anos 60, fez um filme que é considerado o primeiro do cinema local. Trabalhava na UFSM, quando a TV da Federal tinha espaço na programação da TV Imembuí. Lembro-me que colocavam os negativos para secar no varal antes de levar as imagens ao ar. Esse cara foi um dos pioneiros e me inspirou muito. (*Diário de Santa Maria*, 2004, p. 3)

Na mesma reportagem, o jornalista Quintino Oliveira, que trabalhou com Caneda na TV Imembuí contou que o cinegrafista foi contratado logo que a emissora foi aberta, para fazer reportagens exibidas localmente durante o *Jornal Nacional*. “É uma figura que faz parte da história da TV em Santa Maria”, resumiu Oliveira.

Por mais que haja todo esse respeito pelo trabalho de Caneda, e que muito se fale de como foi importante ele ter realizado a primeira ficção de Santa Maria, a verdade é que pelo menos entre 1970 e 2013, o filme *A ilha misteriosa* não foi mais assistido. A sua primeira exibição depois de tantos anos se deu em 10 de outubro de 2013, quando o filme foi apresentado a uma plateia formada por estudantes, durante o 1º Festival Nacional Estudantil.

No entanto, depois dessa data, mais uma vez o filme tornou-se praticamente “inacessível”. Não há cópias para exibição e tão pouco está disponível em um local público para consulta. O fato de ele ter sido dado como desaparecido foi aceito sem uma investigação criteriosa. Nem mesmo em 2004, quando, devido à sua morte, o cinegrafista foi o homenageado local do Santa Maria Vídeo e Cinema, o público teve a oportunidade de ver o filme.

Quando Grassi e Garofallo estiveram na casa de Caneda em busca de seus filmes, chegaram a perguntar, sem sucesso, pelo rolo de *A ilha misteriosa*

[...] nós pedimos uma cópia da *Ilha misteriosa*, mas ele disse que não tinha. Falou que tinha mandado para o Rio para que um amigo dele telecinasse. Naquela época ainda nem se falava em digitalizar. E ele falava que esse amigo tinha devolvido o rolo para ele e uma cópia em VHS. Nós perguntamos se ele sabia onde estava esse rolo ou a cópia, e ele disse que não sabia onde estava, que aquilo tinha desaparecido. E ele dizia que era alguém da Comunicação⁴⁶ que tinha pego. Só mais recentemente encontraram (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Tivemos acesso ao filme por meio de uma cópia digital fornecida pelo presidente da ONG Piazito Arte e Cultura⁴⁷, Rudimar Cardoso. No entanto, é uma cópia precária, originária de uma fita VHS e com a imagem bastante prejudicada.

É nesse ponto que chegamos ao segundo tipo de memória a respeito do realizador. Ela é extremamente afetiva e é construída a partir das lembranças de um

⁴⁶ Grassi não sabe precisar quem seria essa pessoa, sabe apenas que Caneda mencionou que seria um professor do curso de Comunicação Social da UFSM.

⁴⁷ A Ong Piazito Arte e Cultura é uma instituição sem fins lucrativos que promove atividades ligadas ao cinema em Santa Maria, entre elas o Festival de Cinema Estudantil.

dos seus cinco filhos. Jorge Omar Caneda foi ajudante de seu pai desde criança. Chegou a ser fotógrafo e cinegrafista como ele, e era o braço direito de José Feijó Caneda no estúdio. Em suas lembranças estão vivas a maioria das informações as quais hoje se tem acesso tanto sobre seu pai quanto a respeito de *A ilha misteriosa*

Meu pai não quis que eu estudasse. Ele quis que eu desse sequência ao que ele fazia, tanto que somos cinco irmãos e todos os outros se formaram, eu não, eu fui treinado para ser o sucessor do meu pai. Por muitos anos, eu assumi a loja, depois foi vendida (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Figura 34 - Jorge Omar Caneda observa o trabalho de seu pai



Fonte: Acervo pessoal de Jorge Omar Caneda

Essa ligação sentimental de Jorge Omar Caneda com o trabalho e, principalmente com *A ilha misteriosa* foi responsável por fazer com que alguns dos rolos com os registros fílmicos de José Feijó Caneda tenham sido preservados.

Ainda que com condições precárias, os filmes foram guardados, o que faz com que ainda seja possível pensar em um processo de restauração para essas realizações. Uma câmera, a que foi usada para fazer *A ilha misteriosa*, também foi guardada. Já a maioria das fotografias que Caneda fez ao longo de cerca de 60 anos de trabalho foi perdida.

Essas memórias sobre o trabalho de José Feijó Caneda são substanciais quando investigamos as identidades do cinema santa-mariense, pois, como nos traz Candau, jamais poderemos falar na construção de uma memória coletiva se não

atentarmos para o fato de que as memórias individuais dialogam entre si, contribuem umas com as outras, visando objetivos comuns e “um mesmo horizonte de ação” (CANDAU, 2014, p.48). E, como já foi destacado no primeiro capítulo desta pesquisa, identidade e memória se constroem num sistema de mútuas trocas. Relembrando que “memória é a identidade em ação” (CANDAU, 2014, p. 18), Jorge Omar Caneda lembra que a relação de seu pai com a fotografia começou quando o cinegrafista, ainda era praticamente uma criança, e conseguiu emprego “limpando o chão em uma loja de fotografias de um fotógrafo judeu” (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora). Ele não sabe precisar, mas há grande probabilidade, pela localização, a Rua Doutor Bozano, e pelo fato de o dono ser um judeu, de o estúdio fotográfico ter sido a Casa Aurora, de Sioma Breitman, o mesmo que fazia exposições de filmes na fachada de sua loja, prática que também foi seguida por Caneda.

Com o passar do tempo, Caneda começou a se interessar por fotografia e a se inserir na rotina do estúdio

Ele revelava fotografias, revelava filmes. Mas eram coisas precárias, em cores nem pensar. Ele foi trabalhando e pegando a profissão. Num dado momento, ele resolveu abrir a loja dele, a Foto Íris, em frente ao Cinema Imperial. Como as câmeras eram muito caras, sempre importadas, ele construiu manualmente a câmera dele. Ele conseguiu uma lente e fez a própria câmera. E assim ele começou a trabalhar. Ele ia para os casamentos com aquela maquinazinha dele. Infelizmente, eu não tenho nem foto dela. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Em seu testemunho sobre o pai, Jorge Omar Caneda sempre ressalta como, apesar de ser um homem com pouca instrução, o cinegrafista conseguia criar equipamentos complexos para substituir os que não podia comprar

Ele resolveu fazer uma máquina para fotos três por quatro que fosse automática. Essa máquina era bem grande, e tinha um espelho. Tu te olhavas no espelho, fazia a pose que tu querias, e apertava um botão e tu mesmo tirava a foto. Na verdade, essa máquina de automático não tinha nada. O automático era ele. Porque quando a pessoa apertava o botão, ele revelava a foto, fazia o corte três por quatro e colocava em uma caixinha. Aquilo era uma sensação na cidade, porque era uma grande novidade, ninguém tinha. Daí pegou o nome de Automática Iris. Ali foi o início dele com a fotografia. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Se por um lado José Feijó Caneda não teve condições de estudar, por outro se dedicou ao máximo a conhecer tudo o que pode sobre a prática da fotografia.

Além de abrir o seu próprio estúdio, a Foto Íris, foi cinegrafista da UFSM e da TV Imembuí, o que fez dele o primeiro cinegrafista da cidade; participou de cineclubes, fotografou para o grupo de teatro Leopoldo Fróes, e realizou a primeira ficção de Santa Maria.

Dos 10 entrevistados que fazem parte desta pesquisa, sete contaram que assistiram aos vídeos de Caneda fazia para exibir na vitrine de seu estúdio, que ficava em uma das principais vias da cidade, a Avenida Rio Branco. O local era um ponto de passagem obrigatório para quem transitava pelo centro de Santa Maria. Garofallo e Grassi chegaram a usar algumas dessas imagens no documentário *Pra ver a banda passar* (2000), sobre as bandas escolares de Santa Maria.

Caneda era dono da Foto Iris localizada na Avenida Rio Branco, loja com grande freguesia na cidade. Conta-se que à noite, o Caneda projetava seus filmes na vitrine da loja. Juntava gente para assistir aos rolos de 16mm, por mais que fossem preto e branco e mudos. Era um sucesso. Seu estúdio era um verdadeiro laboratório. (GAROFALLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Muitas pessoas iam assistir às exhibições. Segundo Grassi (2016), elas muitas vezes eram feitas aos domingos, e o trânsito no centro da cidade chegava a ser trancado para que todos os interessados pudessem assistir aos filmes. Caneda fazia esse tipo de filmagem por dois motivos. O primeiro é que ele gostava de cinema, predileção essa que o levava a dedicar muitas de suas horas vagas para filmar e editar filmes sobre os principais acontecimentos da cidade. O segundo, é que, a exemplo do que fez Sioma Breitman nos anos de 1930, ele aproveitava as exhibições para chamar a atenção para o seu estúdio e fazer propaganda de seu trabalho.

Era uma atração da sua loja de fotografia e, ao mesmo tempo, uma forma de entretenimento para as pessoas verem cinema de graça. Por isso os rolos, salvos mais tarde, precisarem de restauro. Já estavam bem arranhados pelo uso intenso. Aliás, estava pensando, essa loja com projeção de filmes na vitrine na década de 1950/60 daria um belo argumento para um filme, não acha? (GAROFALLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Caneda frequentava cineclubes, gostava de exibir suas produções na vitrine da Foto Íris, tinha a sua câmera amadora e muitas ideias, convivia com atores de teatro. Parecia faltar apenas um incentivo para que ele realizasse o seu primeiro filme de ficção. Foi o que aconteceu em 1962. Não é à toa que, no mesmo ano em

que uma produtora de fora da cidade realizou o longa-metragem *Os Abas Largas* em Santa Maria, Caneda resolveu também se aventurar nesse tipo de produção.

Se pensar bem, o cinema em Santa Maria nunca morreu. Se pensar bem, começa lá com o Caneda, com os cineclubes, com toda a cultura de cinema que se formou, depois o Super-8, o festival em 1975, depois o vídeo, os videoclipes do Sérgio de Assis Brasil, aí foi afunilando o gargalo a maioria dos que queriam fazer não tinham acesso. (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Para filmar *A ilha misteriosa*, Caneda teve preocupações que nenhuma produção de Santa Maria havia tido até então. Ele não só fez um roteiro, mas também buscou locações – as gravações foram em uma casa no bairro Itararé e no Rio Vacacaí, distrito de Passo do Verde –, criou figurinos e fez uma edição com trucagens que trazem efeitos visuais que se assemelham aos que buscavam cineastas pioneiros mundiais como Georges Méliès. O filho de Caneda recorda que

O figurino de alguns eram roupas mais simples, calças rasgadas. Mas de outros, como o usuário, foram roupas feitas especialmente para a filmagem. Uma dessas roupas, a do escravo, foi feita com uma cortina do estúdio. A faca foi feita de papelão, mas você olha e parece perfeita, e as moedas eram de papelão com alumínio. Tem um dado momento em que o cara tira a faca, que é de papelão, não aparece onde ela vai, entra o corte e mostra a faca nas costas. Por dentro da camisa tinha tipo de um prendedor que deixava a faca presa e aí o sangue que fizemos com tinta. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Figura 35 - A preocupação com a caracterização dos personagens fica evidente



Fonte: Frame de *A ilha misteriosa*

Como eram todos atores desconhecidos do público, Caneda teve a ideia de criar uma abertura em que cada um deles é apresentado e, logo em seguida, seu personagem aparece em cena, facilitando a compreensão de quem assistia ao filme. Nota-se uma preocupação em fazer com que as pessoas pudessem entender a narrativa, já que ele não contava com o áudio para isso, por ser um filme mudo.

Figura 36 - A apresentação de um dos atores e o personagem por ele representado



Fonte: Frame de *A ilha misteriosa*

O próprio cinegrafista aparece em cena em dois momentos. Em um deles, antes do início do filme, segura a câmera, praticamente assinando que aquele é um filme seu, ao estilo *Um homem com uma câmera* (1929) de Dziga Vertov. A esta cena, segue-se a apresentação dos atores e, depois, a apresentação da Iris Filme.

Figura 37 - Caneda segura a câmera na primeira imagem que aparece na tela



Fonte: Frame de *A ilha misteriosa*

Figura 38 - O cinegrafista preocupou-se em assinar as três funções que ocupou



Fonte: Frame de *A ilha misteriosa*

Figura 39 - O nome Iris Filme refere-se à Foto Íris, estúdio de Caneda



Fonte: Frame de *A ilha misteriosa*

A inspiração para o enredo veio de histórias sobre tesouros e fantasmas que eram contadas na cidade na época. A história está dividida em duas partes. Em uma delas, que ocorre em 1825, um homem rico, proprietário de escravos, é avisado que um bando está se aproximando para roubar seu baú de tesouro. “Então, ele pega um escravo e manda enterrar o dinheiro para que os bandidos não encontrem.

O escravo, ao ver aquele monte de dinheiro, decide matar o velho. Mas o velho é quem acaba matando o escravo” (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora). O tesouro para ficar protegido é enterrado em um local da ilha onde se passa a história. Na segunda etapa do filme, que acontece em 1962, um grupo de homens vai pescar justamente onde tudo isso tinha acontecido. Eles montam o acampamento, e um deles acha uma moeda do tesouro, a partir de então, os personagens da primeira fase voltam como fantasmas e assombram os pescadores.

A transição entre as duas fases do filme é feita com uma trucagem que permite a compreensão da elipse temporal. O efeito se dá por meio de uma estrela que surge do fogo à medida que os anos se passam e, depois, sinaliza para os pescadores o local onde o baú foi enterrado. De acordo com Jorge Omar Caneda, o filme foi gravado em um único fim de semana, porém, os truques demoraram bastante tempo para ficarem como seu pai queria

[...] hoje é tudo digital, mas naquela época não tinha nada disso. Ele queria fazer uma estrela que aparecia do fogo. Ele não sabia como fazer, mas tinha vontade de fazer. Então ele foi estudar como fazer aquilo. Então ele se deu conta que na montagem podia resolver. Então, o que ele fez: colocou fogo na estrela, com os números ao contrário, e na montagem virou o filme. Então, a estrela aparecia saindo do fogo, e não começando a queimar. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Figura 40 - Elipse é representada com uma estrela que surge do fogo



Fonte: Frame de *A ilha misteriosa*

Nas sequências seguintes, uma série de efeitos é usada. Em uma das cenas um tiro é disparado contra um dos fantasmas, que desaparece no ar, “isso foi feito com quatro ou cinco cortes no filme, na hora de montar”, explica Jorge Omar Caneda. Em outra cena, o tesouro que está dentro de um baú explode, virando fumaça, no lugar dele, surge a cabeça de um fantasma.

No desfecho da história, quando um dos pescadores pensa ter conseguido fugir em um barco levando algumas moedas de ouro, ele vai retirá-las do bolso e elas viraram poeira. “O velho não era bobo não, ele fez tudo aquilo sem ensaio” comentou, muito emocionado, Jorge Omar Caneda.

Figura 41 - Cabeça de um fantasma aparece no lugar do tesouro no baú



Fonte: Frame de *A ilha misteriosa*

O filho do diretor do filme, que na época tinha nove anos, participou de uma cena de *A ilha misteriosa* ou melhor, da abertura que antecede o filme. “A gente colocou então um pianinho. E eu ficava tocando pianinho. Era uma cena cômica. Eu tinha nove anos, então tinha muito orgulho daquilo”, lembra Jorge Omar Caneda.

Figura 42 - Jorge Omar Caneda participou da abertura do filme



Fonte: Frame de *A ilha misteriosa*

Como não participou das gravações, apenas da cena de abertura do filme, o filho de Caneda conta que teve uma surpresa quando assistiu ao filme pela primeira vez: “lembro que a primeira vez que vi o filme fiquei com medo dos fantasmas, me agarrei na minha mãe. Era uma projeção em casa. O pai se matava de rir de mim. Dizia que era só um filme” (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Essas lembranças de Jorge Omar Caneda sobre seu pai, ao longo da pesquisa, nos fizeram muitas vezes refletir sobre o que afirma Sarlo sobre o retorno do passado nem sempre ser “um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2001, p.9). Isso porque, ao tentar ir em busca das recordações sobre seu pai, Jorge Omar Caneda parece não apenas buscar compreender as contribuições que ele trouxe para o cinema local, mas também tentar entender o momento atual da cidade e a sua própria identidade. A própria questão de serem estas memórias familiares apresenta implicações no processo de recordação. “a evocação das experiências íntimas que conferia à epopeia de um grupo a dimensão singular da experiência pessoal” (CADAU, 2014, p. 141). Não é difícil de entender como isso acontece, afinal, como destaca o autor, “é a partir de múltiplos mundos classificados, ordenados e nomeados em sua memória (...) que um indivíduo vai construir e impor sua própria identidade” (CANDAUI, 2014, p.84).

A ilha misteriosa é um filme originalmente mudo. Mas, na década de 1970, o diretor e o filho decidiram sonorizá-lo para que pudesse participar de um festival que ocorreu em Santa Maria. Nesse ponto da história existe uma discordância entre as falas de Luiz Carlos Grassi, Jorge Omar Caneda e Joel Saldanha. Segundo o filho de Caneda, tratava-se do I Festival Regional do Filme Super-8 que ocorreu em Santa Maria em 1975. Porém, Grassi, que foi um dos organizadores do festival garante que apenas filmes em super-8 participaram da mostra. Já Saldanha, afirma ter assistido ao filme pela primeira vez no festival. Segundo Jorge Omar Caneda,

Concorremos sozinhos porque não era um festival para 16mm. Ele decidiu sonorizar o filme. Tinha um gravador enorme. Naquela época todos os artistas ainda eram vivos, daí cada um gravou a sua voz e eu fiz os pássaros, os tiros, os efeitos. Para fazer o pássaro, eu usava um vidro molhado e rolha. Era fora de série, fazíamos tudo, os passos, tudo. Para a trilha, chegou um dos atores com um bolachão dizendo que era o último sucesso, e a música que nós escolhemos era a do *Super-homem*, e não tinha sido lançado o filme ainda no Brasil, então, um dia depois de muito tempo fui ver o filme e fiquei pensando “mas escolhemos a trilha do *Super-homem*”. (CANEDA, 2016, entrevista concedida à autora).

A questão da sonorização do filme começou a se tornar uma obsessão para Caneda e pode ter sido o motivo que o levou a desistir da produção cinematográfica. Quando tentou fazer a dublagem para o festival, o realizador não conseguiu sincronizar o projetor e o gravador. “Conforme a cena, dava uma diferença de sincronização. Aí o meu pai pensou que tinha que fazer algo que sincronize, e ele fez um aparelho que até hoje nem eu entendi direito, mas funcionou”, lembra Caneda mostrando admiração diante das invenções do pai.

Grassi recorda que o fato de José Feijó Caneda estar tentando sonorizar o filme era algo que estava gerando comentários na cidade: eles estavam pesquisando, fazendo de um tudo para tentar sincronizar o gravador com o projetor. Não era colocar o som no filme, mas sincronizar (GRASSI, 2016, entrevista concedida à autora).

Segundo as lembranças de Jorge Omar Caneda, ele e o pai levaram o filme até o Centro Cultural, onde ocorreu o festival, “eu estava tão entusiasmado que lá pela metade, não vi e encostei meu joelho no rolo, e o filme e acabei com tudo. O meu pai me destratou muito e eu fiquei arrasado” (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

O áudio gravado nos anos de 1970 acabou se perdendo, mas esse não foi o maior problema que Caneda enfrentou:

A única coisa que o deixava triste era nunca ter conseguido sonorizar diretamente os filmes. Magnético ele conseguiu fazer. Era só gravar na banda magnética, com auxílio de um gravador. Mas o que ele queria era o ótico, como faziam as grandes produções de cinema. Ele não queria usar uma banda separada, ele queria o áudio gravado junto com a imagem. Mas ele não tinha equipamento para isso. Ele não tinha condições era tudo caseiro. Acho que foi isso o que fez ele desistir dos filmes, porque ele tentou de todo o jeito. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

A frustração com a questão do som colocou fim a um sonho de Caneda. Ele pretendia filmar um longa-metragem em Santa Maria

Ele tinha planos de fazer mais um filme. Era uma comédia, em longa-metragem. Já tinha todo o roteiro pronto. Era uma história de uma moça que se apaixonava por um tonto. O pai dela mandava ela para a cidade, para estudar e não casar com ele. O tonto também vinha embora para a cidade para ajudar um enfermeiro. E o tonto acaba adoecendo de amor. E ele e a moça depois de muita confusão acabavam se reencontrando. Esse filme ele acabou nunca fazendo. Por causa da mágoa com a questão do som e também porque foi adoecendo. (CANEDA, 2015, entrevista concedida à autora).

Mas a participação de Caneda na história do cinema de Santa Maria, em especial do cinema 16mm, não ficou restrita à realização de *A ilha misteriosa*. Por ter sido cinegrafista da UFSM, a história de vida dele acabou se cruzando, no Instituto de Solos e Culturas da universidade, com a das outras quatro pessoas que realizaram o outro filme que é objeto de estudo desta pesquisa, o documentário *A vida do solo*, como passaremos a ver a partir de agora.

3.2 A VIDA DO SOLO, UM DOCUMENTÁRIO EM ANIMAÇÃO

Dezembro de 2015. Ana Primavesi, a idealizadora do filme *A vida do solo*, 95 anos, acorda de sua sesta da tarde na casa onde mora com a filha Carin, no bairro Campo Belo, na zona sul de São Paulo. Enquanto aguardo sua chegada para a entrevista, percebo como a Natureza ainda está presente nos mínimos detalhes do local onde vive aquela que é considerada mundialmente como a Mãe da

Agroecologia⁴⁸. Por mais que não viva mais em um sítio, como fez na maior parte de sua vida, até hoje a pesquisadora preserva uma relação de respeito ao solo e ainda busca difundir a necessidade de preservá-lo.

Ao perceber que nossa conversa seria mais longa do que inicialmente esperava, Primavesi pede para se acomodar um pouco melhor antes de começarmos a entrevista. A filha Carin toma nas mãos uma almofada, e a colocada de forma a acomodar o pescoço da professora.

Descobrir que uma estudante de Santa Maria estava em sua casa para entrevistá-la sobre *A vida do solo* causou curiosidade em Primavesi. Ela fez questão de saber sobre a cidade, perguntou sobre a UFSM, o curso de Agronomia, o qual ela e o marido, o também austríaco, Arthur Primavesi, ajudaram a fundar. Já não recordava que alguns meses antes tivemos nossa primeira conversa sobre o filme, por Skype.

“Mas por que falar disso? Faz tanto tempo” questionava Primavesi. Expliquei mais uma vez à engenheira agrônoma sobre a pesquisa em desenvolvimento na Universidade Federal de Santa Maria. Bem, se era para um estudo da universidade, então ela concordava em participar.

Conforme combinado com Carin, antes de começarmos a entrevista, assistimos ao filme com Primavesi. Em outubro de 2016, o documentário foi disponibilizado no canal de Primavesi no Youtube, porém, antes disso, conseguir uma cópia do filme era algo bem difícil. Por isso, além de usá-lo como um gatilho para as lembranças de Primavesi, assistir ao filme com ela naquela ocasião era para esta pesquisadora também uma oportunidade de rever a obra pela segunda vez. Já que, na primeira vez, , durante a entrevista com o desenhista do filme Orion Mello, em junho de 2014, ele mesmo achou por bem não fornecer cópia do filme a pesquisadora porque ainda não estava totalmente restaurado. Nem mesmo a UFSM dispunha de cópia do material.

A engenheira agrônoma não assistia ao documentário desde novembro de 2012, quando ele foi exibido em Santa Maria durante uma homenagem a ela na UFSM. Assistir à animação sentada ao lado de Primavesi permitiu acompanhar suas reações de perto e ver como o filme ainda despertava suas emoções. Muitas das

⁴⁸ Ana Primavesi já recebeu uma série de prêmios, sendo um dos mais importantes o One World Award, conferido em 2015, pela International Federation of Organic Agriculture Movements (Ifoam), o qual é considerado o principal título de agricultura orgânica mundial.

cenar foram acompanhadas por sorrisos e uma delas, aos dez minutos do documentário, de uma gargalhada.

Em seguida, Ana explicou que foi por conta do termo *sugar punk* que usou naquela época para descrever os fungos que vivem em simbiose com as raízes, retirando delas sua fonte de energia. “É mãe, você forçou um pouco”, respondeu Carin para a mãe. Alguns questionamentos também surgiram por parte de Primavesi, como o de quem era a voz que aparecia em *off*. Sempre que era necessário, Carin pausava o filme e respondia à mãe o que ela queria saber.

Sobre o narrador, a filha de Ana Primavesi explicou a ela que era Luiz Fernando Vinadé, o qual foi locutor da Rádio Universidade. “Não lembro dele”, lamentou a professora. Mais tarde, em conversa com Mello, o motivo de Primavesi não lembrar do narrador veio à tona: os dois não chegaram a conviver na universidade, Vinadé apenas leu os textos escritos pela agrônoma.

Escolhi o Vinadé para a locução porque ele tinha uma voz maravilhosa. Gravamos na Rádio Universidade. O filme ia passando, e o Vinadé falava, com o texto todo marcadinho. Não sei quantas horas passamos fazendo, mas o Vinadé era muito bom e fizemos em uma sentada, em um único dia. Conforme a necessidade, eu sinalizava para o Luiz Fernando Vinadé falar mais rápido ou mais pausadamente, enquanto o filme era projetado na parede. Essa direção de áudio digamos assim, fui eu quem fez. Nós gravamos em um gravador antigo, daqueles de fita grossa, de rolo. (Mello, 2016, entrevista concedida à autora).

Depois de assistirmos ao filme, procurei questionar Primavesi sobre como surgiu a ideia de fazer o documentário. Sua narrativa é composta de muitos silêncios, de longas pausas para pensar. Pausas estas que, como prevê a metodologia da história oral, precisam ser respeitadas para que a narrativa da entrevistada não seja interrompida. Quando não lembra algo, a agrônoma procura com palavras, geralmente em alemão e, com olhares, pede ajuda para a filha. Carin não deixa nenhuma pergunta sem resposta, e não raro responde em alemão.

A maioria das respostas de Primavesi vinham acompanhada de sorrisos e de afirmações que davam conta de um sentimento de extrema humildade diante do que foi realizado. “Foi algo tão simples”, repetiu ela algumas vezes, com a humildade de quem não tem ideia do feito que sua equipe conquistou naqueles anos de 1960, quando um documentário, em animação, feito com equipamento amador, se tornou o primeiro do mundo sobre agroecologia e um dos primeiros documentários de animação do Brasil de que se tem registro.

Faz tanto tempo que produzimos esse filme em Santa Maria. Não considero que tenha sido uma ideia fora do comum. Era uma tentativa de fazer algo. Naquela época era normal que a gente tentasse buscar alternativas para mostrar às pessoas o que queríamos dizer. Porque era tudo muito novo. As pessoas nem sempre entendiam o que queríamos dizer quando falávamos que havia vida no solo. (PRIMAVESI, 2015, entrevista concedida à autora).

Fazer o uso de animações⁴⁹ para representar situações que reportam à realidade é algo que remete ao início da história do cinema⁵⁰. Na verdade, antes mesmo de sua invenção, brinquedos ópticos como o fenaquistoscópio, já criavam a ilusão de movimento por meio da movimentação de imagens em sequência desenhadas em um disco. A primeira animação brasileira exibida em uma sala de cinema foi *Kaiser*⁵¹, 1917, de Álvaro Marins.

Já *The sinking of the Lusitania*, de Winsor McCay, datado de 1918, é considerado o primeiro documentário animado do mundo. A ele se seguiram outros, principalmente ligados à escola inglesa de John Grierson, como *Trade Tattoo* (1927), do diretor da Nova Zelândia Len Lye (MARTINS, 2008).

Mas fazer essa associação entre documentário e animação nem sempre é algo simples. Fernão Ramos (2008) nos traz que “o documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 22). Ao falarmos em imagens-câmera, a tendência é pensar em registros que não incluem possibilidades como a do uso de animação. No entanto, o próprio autor reflete sobre a eventualidade de esse olhar sobre a realidade ser apresentado por meio de imagens animadas.

⁴⁹ Ao buscarmos a origem etimológica da palavra animação, encontramos a origem latina *animare*, cujo significado é dar vida. É ao longo do século XX, graças às evoluções tecnológicas, que a animação começa a ser usada com mais força no sentido de dar vida, por meio do movimento, às imagens (LUCENA JÚNIOR, 2005, p. 29). Para isso, o cinema de animação faz uso de diferentes recursos, como a animação de pessoas, direto na película, animação de objetos, animação com carvão, animação com massa de modelar, animação de recortes, e desenho animado com filme ao vivo (MORENO, 1979, p.11-16).

⁵⁰ Em 28 de outubro de 1892, Emile Reynaud apresentou no museu Grevin, em Paris, aquela que é considerada a primeira projeção de animação do mundo, tratava-se de uma exibição do que ele chamou de teatro ótico. Para homenagear a data, ela é considerada o Dia Internacional da Animação. Para mais informações sobre as primeiras “demonstrações” cinematográficas em animação, ver Gomes (2008).

⁵¹ *Kaiser*, a primeira animação brasileira, foi exibido no Cine Pathé, no Rio de Janeiro, em 1917. Tratava-se de uma charge animada na qual o líder alemão Guilherme II sentava-se em frente a um globo e colocava um capacete que representava o seu controle sobre o mundo. Ao longo da animação, o globo cresce e acaba por engolir o Kaiser.

Bill Nichols (2005) também nos auxilia nesse caminho, afinal, para o autor, o que caracteriza o documentário é o fato de o espectador pressupor que está assistindo a algo que tem relação com a realidade com base na suposta intenção do realizador em apresentar-lhe histórias desse tipo, ao contrário da ficção, que se refere a um mundo imaginado pelo cineasta. Ou seja, independentemente da forma como a história é contada, o que importa é esse contrato entre quem realiza e quem assiste ao documentário.

No Brasil, em 1907, o cartunista Raul Pederneiras já produzia pequenas charges animadas que eram exibidas para encerrar a edição brasileira do *Pathé-Journal*, exibido no início das sessões de cinema (RAMOS; MIRANDA, 1997, p. 25-26). Já o uso do 16mm possibilitou uma série de experimentações como expomos no segundo capítulo, principalmente nos trabalhos do INCE que realizou animações educativas, algumas delas registradas entre os filmes em 16mm da Filmografia Brasileira, como *Os dentes* (1952) e *Maneco, o sabido* (1952).

A realização de um documentário animado em Santa Maria chamou a atenção do pesquisador Bruno Edera, que em 1977 realizou um levantamento sobre as animações mundiais. O estudo durou cinco anos e teve como resultado a publicação de um livro no qual Edera afirma que na América do Sul foram realizadas sete animações até 1977.

Entre elas, de acordo com o autor, as duas principais brasileiras foram *Sinfonia Amazônica* (1953), de Anélio Latini Filho, o primeiro longa-metragem animado do país, e *A vida do solo*, de Ana Primavesi, Orion Mello, Joel Saldanha e Glycia Doeller. Pelo levantamento, o filme de Santa Maria foi o primeiro documentário de animação da América Latina.

Edera questiona no livro a inconstância na realização de animações na América do Sul na época. E, ao dar sua explicação sobre o que poderia estar motivando isto, vem ao encontro da percepção desta pesquisa sobre como o 16 milímetros criou possibilidades de acesso à produção cinematográfica. Segundo o autor, a dificuldade estava no alto custo de um filme feito em suporte profissional. Para ele, a animação santa-mariense era a prova de que “o princípio de que a animação precisa ser econômica tem sido compreendido” (EDERA, 1977, p.46).

Ou seja, em Santa Maria, os realizadores tinham compreendido que era preciso buscar formas mais econômicas para que os filmes fossem realizados. Que

formas eram essas? Não usar a película 35 milímetros, que era mais cara, substituindo-a pelo 16 milímetros. Além disso, eles não compravam os materiais ou equipamentos que pudessem ser trocados por outros, mais baratos. Exemplo disso é o que fez Joel Saldanha, que não usava tinta especial industrializada própria para o desenho em acetato, a qual era cara, para pintar seus desenhos, ele misturava outras tintas, como têmpera e esmalte.

Ana Primavesi e Joel Saldanha não lembravam da publicação suíça, já Orion Mello guarda com esmero um exemplar do livro. De acordo com o desenhista, foi ele quem foi procurado para o envio de materiais para o livro de Edera

Eu tinha alguns amigos em São Paulo que eram de um cineclubes. Como eles sabiam que eu tinha feito o filme, me convidaram e eu apresentei um trecho do filme para eles em São Paulo. Foi um dia só. Antes do filme ficar todo pronto. Com aquilo abriu um montão de amigos, foi uma troca muito interessante [...] Nessa exibição, tinha essa pessoa que era o Cosme Netto, ele dirigia a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, e mais tarde ele entrou em contato com o Instituto de Solos e Culturas, querendo saber do filme. Por intermédio dele, as informações foram repassadas ao Edera. Eles me pediram uma fotografia. Então eu decidi com o Joel, se íamos botar essa ou aquela, o que iríamos mandar. Decidimos sobre a do húmus entrando no solo porque ali está toda a essência do filme [...] Para veres como é a vida. Se eu não tivesse aquelas ligações com o pessoal de São Paulo, eles não saberiam sobre o filme, não seríamos convidados para ir até lá e ninguém teria ficado sabendo sobre o filme que fizemos. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Mello apenas faz uma correção ao autor. Em *Full length animated feature films*, Edera afirma que foram filmadas duas partes da animação. Na verdade, essa era a intenção inicial da equipe. Fazer uma primeira parte, na qual era abordada a questão do desgaste do solo, e uma segunda, sobre como recuperá-lo, porém, a segunda parte não foi produzida:

Ela tinha projetado fazer o filme em duas partes. Isso já estava tudo escrito, organizado, planejado. A primeira ia do solo sadio, vamos chamar assim, porque se pode dar diferentes nomes, até a degradação, com cerca de 45 minutos. A segunda parte era a recuperação, com 15 minutos. A gente já sabia desde o início que seria assim, porque, como eu disse, já estava escrito. mas houve vários problemas e só foi feita a primeira parte. Houve tanto problemas de recursos financeiros quanto questões particulares que impediram a continuidade [...] Eu tenho o livro guardado até hoje, ele trata das animações que estavam sendo feitas no mundo, veja bem, no mundo, e consta como se tivessem sido filmadas as duas partes. Nesse livro, ele fala do filme *Sinfonia Amazônica* e do nosso. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Os anos de 1960 e 1970, época em que a austríaca viveu com a família em Santa Maria, foi um período de muitas conquistas. Ana e Arthur Primavesi fizeram parte dos primeiros anos do curso de Agronomia, ajudaram a criar departamentos e a formar os primeiros estudantes dessa área. Além disso, a finalização da animação que começou a ser realizada em 1963 e levou cinco anos para ficar pronta foi muito comemorada. Mas também foram anos muito difíceis, e não era apenas pela dificuldade que as pessoas tinham para compreender o que ela e seu marido queriam dizer com o conceito de dinâmica da vida no solo.

Durante suas entrevistas, Ana Primavesi e Carin chegaram a contar sobre algumas dificuldades que o casal Primavesi enfrentou na UFSM, as quais influenciaram na decisão da família de deixar a cidade e ir morar em São Paulo. Depois, ao receberem as transcrições, Carin pediu que essas falas fossem retiradas porque preferem guardar as boas memórias daquela época. Mas parte desse problema está documentado na biografia *Ana Maria Primavesi: histórias de vida e de agroecologia*, lançada em março de 2016.

Segundo a autora do livro, Virginia Knabben, por pouco o II Congresso Latino-Americano de Biologia do Solo, realizado em Santa Maria em 1968, com patrocínio da Unesco, não foi cancelado. O evento foi organizado pelo casal Primavesi e foi nele que ocorreu o lançamento de *A vida do solo*.

Lembro que foi uma correria para fechar o filme a tempo do evento. A gente já sabia bem antes da data porque era um evento internacional, então nós tínhamos um prazo. Foi um momento de muito trabalho. Naquela época ainda não tínhamos o áudio, então foi preciso fazer os preparativos para gravá-lo. Depois que o filme estava montado, a professora Ana assistiu e fez algumas modificações no texto original, para que ele encaixasse com as imagens, porque por mais que houvesse uma grande organização e previsão, havia alguns segundos de diferença depois do material produzido em relação à previsão original. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Porém, de acordo com Knabben, três meses antes do congresso o Reitor da universidade, na época José Mariano da Rocha Filho, disse que ele teria de ser cancelado por falta de recursos. A decisão só teria sido revista porque Ana Primavesi, a “Madame Primavesi”, como era conhecida na universidade, teria ameaçado levar o evento para Campinas, em São Paulo.

Ana tinha conseguido. Vencer os invejosos, mas sabia que eles procurariam outras formas e ocasiões para amargurar a vida do casal Primavesi. O congresso foi um grande sucesso. A intriga seguinte foi dizer que o diploma

de Ana não valia, que ela não era engenheira coagrônoma, que o curso que fez na Áustria era de nível técnico. Mesmo com a declaração da embaixada atestando que a Boku⁵² era uma universidade, não lhe deram crédito. A torcida do contra dificultou no que pôde a validação do diploma deles no Brasil. Finalmente, conseguiram, mas aquilo causou um desgaste enorme. (KNABBEN, 2016, p. 324-325).

Compreender esse contexto que vivia o casal Primavesi é importante para que se possa ter a dimensão de que, apesar de ter sido realizado pela universidade, o documentário é resultado de um grande esforço pessoal de Anna e de sua equipe de desenhistas. Ao mesmo tempo em que ela, sem qualquer conhecimento sobre cinema, queria usar essa forma de comunicação para a educação e a reflexão sobre o manejo consciente do solo, Orion Mello e Joel Saldanha viam no filme a oportunidade de realizarem um filme em animação.

O filme foi algo complicado de fazer, porque era demorado e minucioso, mas que partiu de uma ideia muito simples. Como nós tínhamos desenhistas muito bons, o Orion e o Saldanha, veio essa ideia de fazer o filme. A gente pensava que como as pessoas não tinham a menor ideia de como era a vida dentro do solo, era interessante mostrar a elas o máximo possível, sendo o mais parecido possível com a realidade, mas adaptado para que elas pudessem entender como tudo funcionava. (PRIMAVESI, 2015, entrevista concedida à autora).

Saldanha foi o primeiro a ser convidado para trabalhar no projeto. Quando ele chegou ao Instituto de Solos e Culturas, onde Primavesi trabalhava, a professora ainda não havia decidido que faria um filme. Ela queria que Saldanha desenhasse como era a vida no interior do solo. Apaixonado por animação, ele então deu a ideia de fazer o documentário.

Eu tinha muita vontade de fazer um filme, então vi nessa proposta uma boa oportunidade. Eu disse para ela me apresentar o roteiro com o que ela queria, para que eu pudesse ir criando os personagens. Mas ela não tinha noção de roteiro. Ainda não conhecia nada de cinema [...] Ela não tinha um roteiro nos moldes cinematográficos, mas escrevia direitinho o que queria mostrar. Então, nós criávamos cada um dos personagens, as bactérias, o húmus, e assim por diante. Depois que criávamos, mostrávamos para ela e ela aprovava. (SALDANHA, 2015, entrevista concedida à autora).

No dia da entrevista com Primavesi, tinha muito interesse que ela contasse mais sobre como cuidou da construção do roteiro de *A vida do solo*. Porém, a professora não lembrava de nenhum detalhe sobre isso.

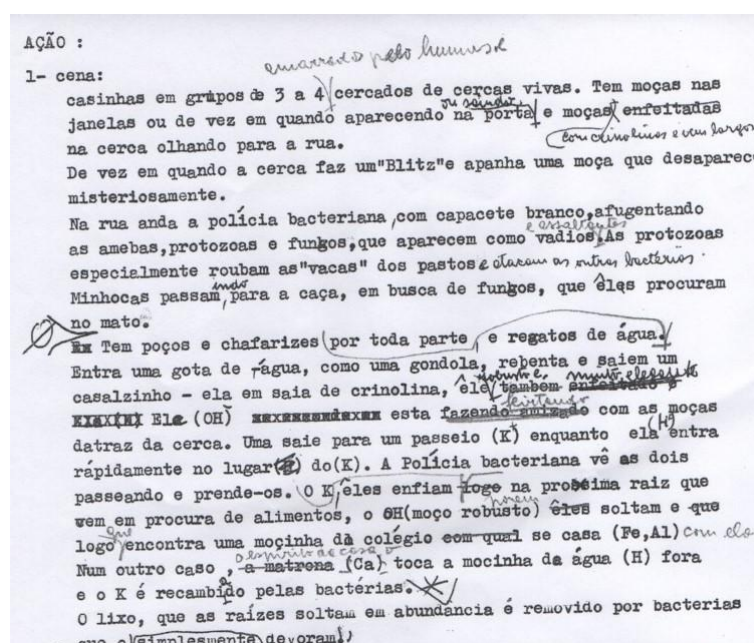
⁵² A Universidade Boku, também conhecida como Universidade Rural de Viena, tem sede na capital da Áustria e tem como foco cursos nas áreas de Ciências Naturais, Engenharias e Economia.

Como debatemos no primeiro capítulo desta pesquisa, as recordações nem sempre estão à nossa disposição sempre que “precisamos” dela. Dar tempo e criar formas de motivá-las a vir à tona são fundamentais em estudos como o que aqui apresentamos. Foi assim que, quatro meses e muitos contatos depois da entrevista, Ana Primavesi nos enviou cópias dos roteiros originais do filme.

Segundo Carin, depois da pergunta sobre como eram os roteiros, Primavesi teria começado a procurar por seus rascunhos. Recebê-los possibilitou compreender melhor o que Mello e Saldanha haviam relatado sobre a construção das cenas e dos personagens. Mello havia relatado que recebia *scripts* de Primavesi os quais continham as descrições das cenas a serem gravadas. Segundo ele “a professora Primavesi fez vários *scripts* desde a ideia inicial, eles estavam divididos em cenas, alguns até com o tempo. E algumas dessas cenas previam gravações. A maioria delas foram feitos perto da própria universidade” (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Além de auxiliarem na pesquisa, os documentos guardados por Ana Primavesi durante 53 anos mostram a relação de afeto da professora com a sua realização cinematográfica. Ora, se o filme não fosse tão importante para ela, por que haveria de guardar por tantos anos manuscritos e papéis datilografados que resistiram até mesmo a sua mudança de Estado e de casa?

Figura 43 - Trecho do roteiro de *A vida do solo*



Fonte: acervo particular de Ana Primavesi

Primavesi tinha o conhecimento técnico sobre a questão da vida do solo, porém, não dominava a linguagem cinematográfica. Joel Saldanha, Orion Mello, Glycia Doeller e José Feijó Caneda tinham conhecimentos sobre cinema e desenho, porém, não conheciam os conceitos da agroecologia. Para que todos pudessem se entender, Primavesi era muito didática nos roteiros que passou a elaborar. Como mostra o trecho a seguir:

“A polícia bacteriana patrulha nas ruas. Se entra um vadio ou assaltante (protozoa, fungo, ameba) eles o atacam. Especialmente as protozoas são inimigos das bactérias, e sempre tentam engoli-las, mas as bactérias soltam um veneno (gás), e eles recuam”.

Entre os documentos enviados por Primavesi, um chama a atenção. É um pequeno trecho, manuscrito, com a letra da agrônoma, em que o texto do documentário é traduzido para o idioma inglês. Existem dois fatores que podem ter motivado tal tradução. O primeiro seria esse material ter sido elaborado para envio a Genebra⁵³, onde o filme foi registrado. O outro, seria uma possível intenção de Primavesi em levar o documentário para apresentações em outros países, possivelmente na Europa.

Figura 44 - Trecho de tradução do texto de A vida do solo

because he will contribute ^{decisively} effectively ~~to~~ to the ^{prosperity -} ~~prosperity~~ ^{the day} the success and insuccess of agriculture. I send you a short sketch of the film and ask you if you could not help us in the realization of this work, who will not be only a fine, but for a very important film, as well as for the people as for you.

Fonte: acervo particular de Ana Primavesi

A construção dos personagens foi algo que tomou muito tempo da equipe. Existia uma preocupação de Primavesi de que houvesse uma proximidade dos

⁵³ Em 1967, foi criada a Organização Mundial da Propriedade Intelectual, com sede em Genebra, na Suíça. Ela é uma das 16 agências especializadas da ONU que cooperam para a promoção da proteção da propriedade intelectual no mundo.

desenhos com as características dos seres e elementos químicos que eles representavam, porém, também era preciso que as pessoas compreendessem a história, ou de nada adiantaria fazer o filme.

Buscávamos informações nos livros científicos para que houvesse o máximo possível de identificação, mas estilizávamos um pouco porque era preciso que as pessoas entendessem o que acontecia no solo. Por isso mesmo foi decidido fazer um desenho, porque era uma linguagem mais fácil para que pudessem entender todo o processo. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

A melhor forma que a equipe encontrou para resolver a questão foi dar traços humanos a alguns dos personagens. Foi o que aconteceu com o Húmus⁵⁴. Para que tivesse uma cor semelhante a que o húmus tem na natureza, o personagem foi criado com feições humanas, e pintado com tinta preta. Ao longo das cenas, ele é mostrado em um trabalho árduo para garantir o equilíbrio da vida no solo. O personagem é uma espécie de herói da história.

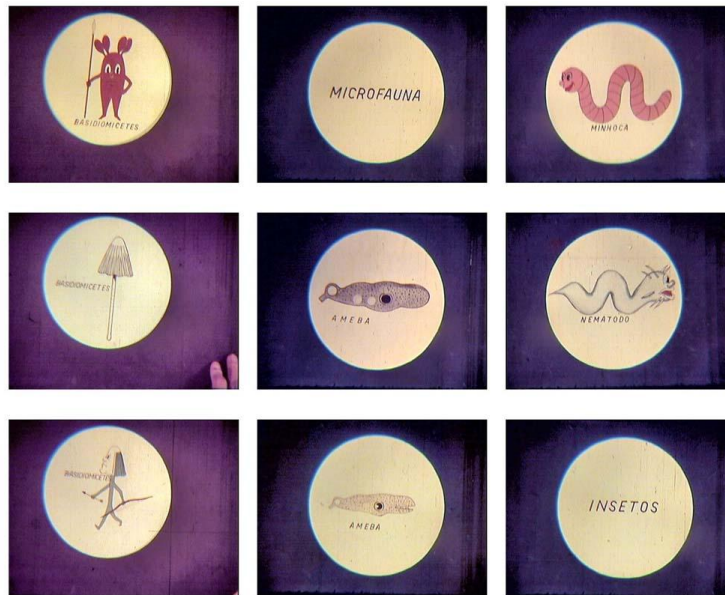
Figura 45 - Personagens de A vida do solo



Fonte: Frame de *A vida do solo*

⁵⁴ O húmus é uma matéria orgânica resultante da decomposição de animais ou plantas ou, ainda, do processo digestório das minhocas. Ele é essencial para a vida no solo. Mas, durante muitos anos, aconteceu a chamada fertilização "química", ou seja, sem a matéria orgânica que forma o húmus e acompanhada do uso de herbicidas. (PRIMAVESI, Artur; PRIMAVESI, Anna Maria, 1964, p. 83-87).

Figura 46 - Personagens de A vida do solo



Fonte: acervo particular de Ana Primavesi

Para que os desenhistas compreendessem o que devia ser criado, Primavesi procurava comparar o que eles precisavam desenhar com situações, personagens e elementos que eles conhecessem, como mostra um trecho do roteiro, escrito em 1963: “Fungos: espécies de selvagens com enfeites na cabeça como os índios (veja livro) com laços, armas e veneno”.

Da mesma forma, para que o público não tivesse dúvidas sobre a representação de cada personagem, eles são apresentados no início do filme

Os desenhos, eu ia fazendo a lápis, e aí perguntava à Madame Primavesi se estava parecido com o que ela queria. Daí ela me dizia se estava bom ou se precisava mudar aqui e ali. Depois, eu dava um toque um pouco mais de cinema, uma cara mais Disney, para ficar mais bonito, mais atrativo [...] Eu estava dando uma feição mais de Disney. Depois, foram modificados. Porque queriam algo mais próximo da realidade. Mas a gente sabe que o Pato Donald não é uma realidade. Se é um desenho, que é animado, pega algo da realidade, não tudo. Hoje o pessoal assiste até a esponja falando. Tem a fantasia de quem faz e a fantasia de quem assiste. (SALDANHA, 2015, entrevista concedida à autora).

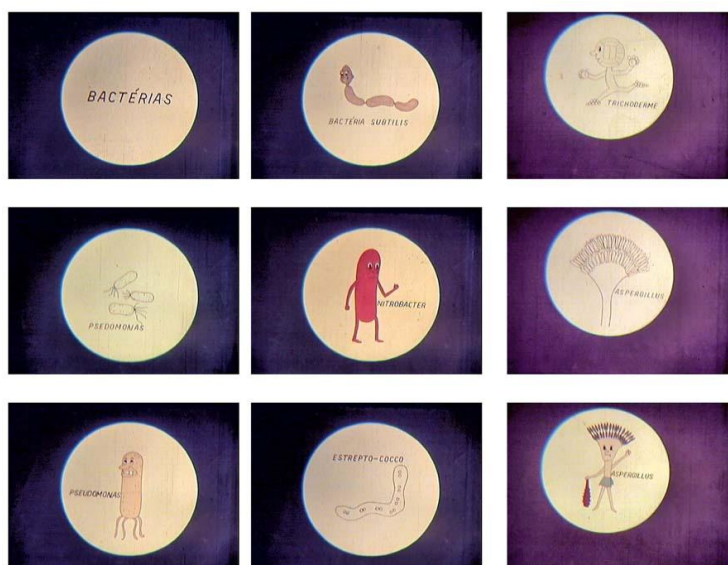
Nos desenhos de Saldanha é possível encontrar uma referência forte da animação *Flores e árvores* (1932)⁵⁵, realizada pelos desenhistas da Disney para a série *Silly Symphonies*. Na animação norte-americana, as flores e as árvores têm

⁵⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sB0WB7OidMU>. Acesso em 18 nov. 2016.

vida e características semelhantes as dos seres humanos. Além disso, *Flores e árvores* foi o primeiro desenho animado colorido do mundo. *A vida do solo* também foi um filme colorido

Os únicos lugares na América que revelavam 16mm colorido eram os Estados Unidos e o México. Então, nós filmávamos, fazíamos aquele rolinho e mandávamos revelar no México. Demorava de dois a três meses para voltar, só então projetávamos aquele pedaço do filme para ver o resultado. Enquanto isso, eu e a Glycia que éramos contratados só para fazer o filme, continuávamos diariamente com esse trabalho e o Joel voltava com as suas outras funções. Mas o próprio Instituto tinha muito trabalho para fazer, tinha as capas de livros, os materiais didáticos, não era pouca coisa. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Figura 47 - Personagens de A vida do solo



Fonte: acervo particular de Ana Primavesi

Outro autor que nos ajuda a compreender como era o cenário da animação no Brasil na época em que foi realizado *A vida do solo* é Antonio Moreno (1978). Segundo o pesquisador, Anélio Lattini Filho iniciou o cinema animado Brasileiro com *Sinfonia Amazônica*, em 1953. Porém, teria desanimado diante da falta de mercado

Outras incursões têm sido feitas, como no campo do desenho animado abstrato, direto na película, com o paulista Roberto Miller; ou croquis animados sobre papel de embrulho, realizado por Stil no seu filme *Badulaque*; Antonio Moreno, com *Icaro e o labirinto* e José Rubens Siqueira com *Hamlet*, todos dedicados ao cinema de curta-metragem. No campo do longa-metragem, *Piconzé*, de 1972, de Yppê Nakashima, se destaca como o primeiro longa-metragem em desenho animado a ter grande repercussão entre o público. (MORENO, 1978, p. 62).

De acordo com Saldanha, em 1963, ele e Ana Primavesi decidiram que fariam o filme em desenho animado, desenhando quadro a quadro

Eu fazia desenho por desenho, em acetato. Mas ela não queria assim, porque sairia muito caro. Hoje em dia seria mais barato porque existem as transparências, mas naquela época o acetato era caro. Era preciso importá-los dos Estados Unidos, então começamos a pegar radiografias e limpar com soda. Eu tinha lido sobre isso num livro e tinha feito cursos de desenho, então fui experimentando, para ver o que a gente podia usar. Eu limpava com soda para tirar a imagem e deixa só a transparência. [...] Para começar a gente tinha de fazer assim, experimentar. Se fosse esperar ter todos os meios para fazer, até hoje não tinha feito. Naquele tempo não se tinha nem lápis de cor bom. (Saldanha, 2015, entrevista concedida à autora).

Para se compreender como foi realizado o filme em Santa Maria, primeiro, é preciso compreender como se dá a produção de animações. De acordo com Gomes (2008), a animação é uma simulação de movimentos criados a partir da exposição de imagens, ou quadros. “Como nossos olhos só conseguem registrar 12 imagens por segundo, sequências com mais de 12 imagens criam a ilusão de movimentos no desenho” (GOMES, 2008, p. 3).

Atualmente, as principais técnicas utilizadas para um filme de animação são as tecnologias de três dimensões, a 3D, e a Common Gateway Interface, ou CGI, animações produzidas diretamente no computador através de programas especiais. Mas durante muitos anos a forma mais comum de animação foi a em duas dimensões, 2D, geralmente feita com lápis e papel, e também conhecida como animação tradicional.

As animações de *A vida do solo*, inicialmente foram feitas em 2D. “Nesse tipo de animação, cada pose do personagem é desenhada separadamente em uma sequência lógica que, quando projetada em uma determinada velocidade (24 quadros por segundo), dá a impressão de movimento” (GOMES, 2008, p. 3). Em uma segunda fase, que teria começado por volta de 1964, as animações do documentário santa-mariense passaram a ser realizadas com recorte de papel, técnica atualmente conhecida como *cut-out animation*, ou animação de recortes, e que era tratada pelos desenhistas da época como mais tipo de *stop motion*.

O *stop motion* é um tipo de animação feita com objetos, que podem ser bonecos de massinha ou qualquer outro material, os quais são manipulados e fotografados quadro a quadro. Na verdade, a técnica de filmagem do *stop motion* e da animação de recortes é a mesma: a fotografia quadro a quadro. O que diferencia as duas é o

tipo de material escolhido, sendo que em Santa Maria os realizadores de *A vida no solo* fez uso de figuras de papel que foram recortadas e articuladas.

Em relação à primeira etapa do filme, em 2D, apenas os cenários eram recortados. O primeiro filme com esse tipo de animação foi feito em 1914, pelo desenhista norte-americano John Randolph (J.R.) Bray. Pelo método, o fundo, que é desenhado em papel especial para desenho, fica fixo, o que elimina a necessidade de redesenhar o fundo a cada quadro. Os objetos a serem animados eram desenhados sobre celuloides, ou no caso de *A vida do solo* em acetatos ou chapas de radiografia transparentes, o que permitia que o fundo ficasse visível na hora da filmagem.

Esse método permitia uma produção de desenhos em grandes quantidades o que foi ao encontro do interesse de grandes companhias, como a Walt Disney, a partir dos anos de 1930.

Os desenhos de *A vida do solo* eram feitos por Saldanha, geralmente em acetato, pintados por Glycia Doeler, que foi a colorista do filme, e, depois, filmados quadro a quadro por Caneda. Os cenários eram feitos com papelão e eram fixos “em papel próprio para desenho, o papel Canson e papel vegetal. Assim, eles permitiam que a gente fizesse os movimentos dos personagens tanto na vertical quanto na horizontal” (SALDANHA, 2015).

Segundo Saldanha, na etapa inicial do filme, a equipe de desenho trabalhava cerca de um mês e só depois o material era filmado, “desde o início o câmera foi o Caneda, o que para mim era muito bom porque nós nos relacionávamos muito bem. Ele era um profissional muito inventivo. Exibia filmes na fachada da loja dele, inventava equipamentos, era muito criativo” (SALDANHA, 2016).

Era um trabalho muito minucioso porque cada ação precisava ser desenhada com cuidado para dar a impressão final de movimento

Os desenhos, eu ia fazendo a lápis, e aí perguntava à Madame Primavesi se estava parecido com o que ela queria. Daí ela me dizia se estava bom ou se precisava mudar aqui e ali. Depois, eu dava um toque um pouco mais de cinema, uma cara mais Disney, para ficar mais bonito, mais atrativo. Eu fui criando os bonecos, fiz mais de quarenta personagens. Mas eu queria algo mais caprichado, e ela optou pela rapidez. Daí eu comecei a fazer e fiz até determinada parte do filme. Depois, eu me incompatibilizei. Não era aquilo que eu queria. (SALDANHA, 2015, entrevista concedida à autora).

Entre as pessoas que participaram da equipe do filme, aquela sobre a qual restam menos detalhes é Glycia Doeler. Primavesi não recorda da professora de

Artes Visuais que faleceu em 1997, quando já estava aposentada da Universidade Federal Fluminense, universidade para a qual pediu transferência como docente. As lembranças sobre o seu trabalho em *A vida do solo* permanecem vivas apenas nas recordações de Orion Mello e Joel Saldanha

Era muito bom trabalhar com a Glycia. Ela era muito cuidadosa. Muito caprichosa. Não tinha conhecimento de cinema, mas era uma ótima colorista [...] Pintar com guache era um problema. Descascava muito. E tinta esmalte enrugava muito. Tinta óleo demorava dois ou três dias para secar. Então comecei a misturar guache com tinta esmalte e foi como conseguimos trabalhar. Com a mistura demorava de seis a oito horas para secar. Então, nós pendurávamos tudo com prendedor de roupa, até secar. Depois de secos, era feito o contorno, com nanquim. Mas a gente tinha de trazer um nanquim especial, sintético. Aquilo vinha de São Paulo e era caríssimo. Porque esse nanquim comum sai. A gente usava com aquelas canetas alemãs, fechadas. Nem pensar em usar com pena. (SALDANHA, 2015, entrevista concedida à autora).

Como esses desenhos demandavam muito tempo e havia outros trabalhos do Instituto de Solos e Culturas a serem feitos, como ilustrações para capas e miolos de livros e artigos científicos, foi chamado mais um desenhista para fazer parte da equipe.

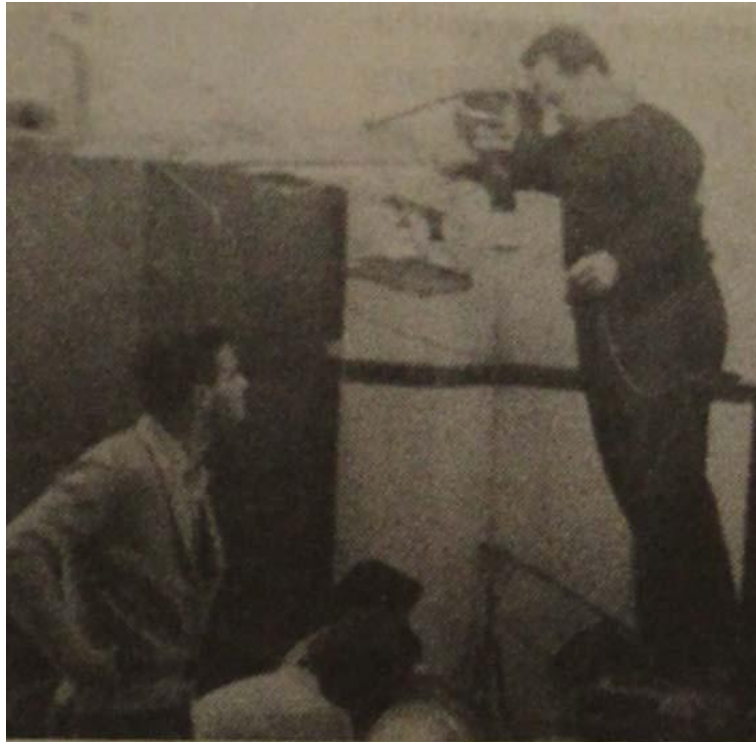
Foi assim que Orion Mello passou a integrar a equipe do filme. Sobre a data, não existe precisão, mas é possível, de acordo com Mello e Saldanha, que tenha sido em 1964:

O Joel começou com uma concepção do Walt Disney de animação, desenhando em acetato. Seria preciso uma equipe muito grande só para fazer alguns segundos. Pensa, por exemplo, nas equipes que a Disney tinha para fazer os seus desenhos. Eram enormes. Cada um cuidava de um detalhe. Nós éramos poucos para fazer isso. Mas começou assim. Ele fazia os contornos, os movimentos, eu e a Glycia coloríamos. Nós fazíamos misturas porque não tinha o material apropriado. Misturávamos tudo que era coisa, cola branca, têmpera. Nós éramos bem jovens e tinha aquele entusiasmo. Se não fosse assim, se a gente não buscasse materiais que se adequassem, não teríamos conseguido fazer, porque o recurso era pouco. Mas a gente queria fazer. Estávamos empolgados. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Em diversas partes de seu depoimento Saldanha deixa vir à tona em suas falas um ressentimento com a mudança que ocorreu no método de animação do filme, tanto que, ao comentar sobre o resultado do filme, afirma: “me incomoda muito. Não gostei. Não era o que eu queria. E não é ciúme meu, fui eu que pedi para sair porque as coisas não estavam saindo como eu queria” (SALDANHA, 2015, entrevista concedida à autora).

A mudança que desagradou um dos desenhistas do filme foi a troca da técnica de desenho com fundo fixo para a animação de recortes. As animações deixaram de ser desenhadas a cada quadro, os personagens passaram a ser recortados e os movimentos criados a partir do movimento desses recortes, os quais eram filmados quadro a quadro.

Figura 48 - Filmagens, em 1964, com Saldanha (à esq.) e Caneda (em pé)



Fonte: Acervo pessoal de Joel Saldanha

Mello, ao falar sobre a mudança da técnica de animação para figuras recortadas, contou que ela aconteceu em uma busca por diminuir os custos, já que o projeto dispunha de um orçamento pequeno, e para tentar fazer o documentário mais rápido. A fala vai ao encontro do que Saldanha havia dito, de que foi feita uma opção por um método que pusesse ser mais rápido

Com os acetatos demorava muito, e estava se tornando muito caro para o orçamento disponível, que era mínimo. E o Joel também tinha pouco tempo porque precisava se dedicar aos trabalhos do curso de Medicina, e era preciso nos adaptar a isso tudo. Estávamos buscando uma saída. Foi então que alguém, pelo que lembro fui eu, dei a ideia de fazermos a animação com Stop Motion. O Joel não gostou e ele já deve ter contado isso. Claro que o padrão era o modelo da Disney, então, hoje, ele contesta abertamente a opção que foi feita por fazer de outra forma. Mas nós tivemos

o problema: ou parava, ou fazia dessa outra forma. E a professora Ana, que era a responsável, autorizou, porque nós precisávamos continuar ou iríamos perder o que tinha sido feito. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Dessa forma, a animação do filme ficou dividida em duas partes. A primeira, que foi coordenada por Saldanha, durou um ano e se estendeu de 1963 a 1964. A segunda, coordenada por Orion Mello, foi de 1964 até a finalização do filme

A solução foi fazer o Stop Motion com bonecos articulados, onde em alguns casos se fazia um só e articulava os movimentos e em outros, dependendo do ângulo de visão, se faziam vários bonecos. Eu desenhava, nós recortávamos, unia com um aramezinho bem fininho, estava pensando que arame era aquele e acho que só podia ser de fio de luz porque ficava quase imperceptível, atravessava, fazia uma espiralzinha dos dois lados e depois pintava. Era minucioso porque eles não tinham mais de cinco centímetros. Então se tinha vários bonequinhos à disposição, e usava na hora certa, então economizava tempo. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

O documentário não foi produzido apenas com animações. Na verdade, a narrativa é dividida entre o que se passa acima do solo e dentro dele. As cenas externas mostram lavouras, queimadas, erosão e enchentes, são registros *in loco* realizados pela equipe de produção do filme na localidade de Passo do Verde e nas proximidades da UFSM. A composição entre registros *in loco* e as cenas animadas no documentário são descritas da seguinte maneira por um dos desenhistas:

A intenção da professora Ana era mostrar o que acontecia no solo, como ele deixava de ser, deixa eu pensar o nome mais apropriado, saudável. Como o solo se degradava e deixava de ser saudável. Então tínhamos de mostrar o que acontecia no solo. Por isso, combinávamos algumas cenas que mostravam as agressões externas e o que elas causavam ao solo. Existe uma cena gravada pelo Caneda que mostra a escavadeira, a máquina real e, no momento em que a lâmina crava no solo, passa para o desenho que mostra a lâmina entrando no solo, então se dá essa transição entre o que era externo e o que acontece no solo. O desenho mostra como ela vai destruindo tudo, toda a vida que tinha naquele solo. Aí tem bactérias do ar, externas, que também começam a destruir o solo. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Essas cenas foram registradas por José Feijó Caneda, como recorda Mello “a professora Ana fez vários *scripts* desde a ideia inicial, eles estavam divididos em cenas, alguns até com o tempo. E algumas dessas cenas previam gravações. A maioria delas foram feitas perto da universidade”. Esses registros tinham como objetivo mostrar como a degradação do solo é consequência da ação do homem.

Figura 49 - Consequências da degradação do solo, queimadas e enchentes



Fonte: Frames de *A vida do solo*

Figura 50 - Cenas dentro do solo (à esq.) e acima dele (à dir.)



Fonte: frame de *A vida do solo*

Os entrevistados não souberam explicar o motivo, mas no início das filmagens do documentário, Caneda não chegou a usar a sua câmera. As filmagens foram feitas com um equipamento emprestado pelo reitor José Mariano da Rocha Filho. Essa câmera teria sido comprada por Mariano da Rocha para fazer registros de suas viagens e de sua família

Começamos o filme com uma câmera 16mm Paillard Bolex emprestada pelo reitor Mariano da Rocha, que para mim é a melhor câmera 16mm que tem. É uma câmera suíça muito boa. Depois dela as melhores eram as alemãs e as japonesas. A Primavesi pediu ao Mariano o empréstimo da câmera. Depois, o Caneda passou a usar a Câmera dele. A primeira coisa que nós filmamos foi o título. As letras foram todas desenhadas. O Caneda fez uma geringonça para que se pudesse filmar. Geralmente não se usa isso, se usa uma mesa, como uma que eu criei. Mas ele tinha de adaptar para o foco da câmera 16mm. Era uma espécie de andaime de madeira, que foi feito na marcenaria da universidade, onde ele fixava a câmera. Ele subia em um banco para fazer o foco. (SALDANHA, 2015, entrevista concedida à autora).

Mello ainda guarda um registro fotográfico da estrutura que foi criada por Caneda para poder adaptar a câmera para que as filmagens pudessem ser feitas quadro a quadro.

Figura 51- Visita do Reitor (ao centro) às gravações em 1964; Caneda aparece sobre a mesa



Fonte: Acervo pessoal de Orion Mello

De acordo com Orion Mello,

os equipamentos existiam, mas eram muito caros. O suporte para fixar a câmera na posição vertical que o Caneda fez, tinha a forma de um “L” invertido. Existia no mercado, mas era um equipamento de alto custo. Além disso qual era o outro problema que tínhamos lá. A câmera que ele tinha, que era uma Arriflex, a menor lente dava uma grande distância. Hoje se perguntaria, porque não comprou outra lente e aí não precisaria subir em uma mesa, nem nada. Mas era outra época, outras condições, atualmente tudo é mais fácil. Naquela época não se tinha dinheiro. O que existia ali era a questão da distância focal. Foi medido em cima de uma mesa do laboratório, vimos a diferença de altura, se colocou o tripé. Era uma posição

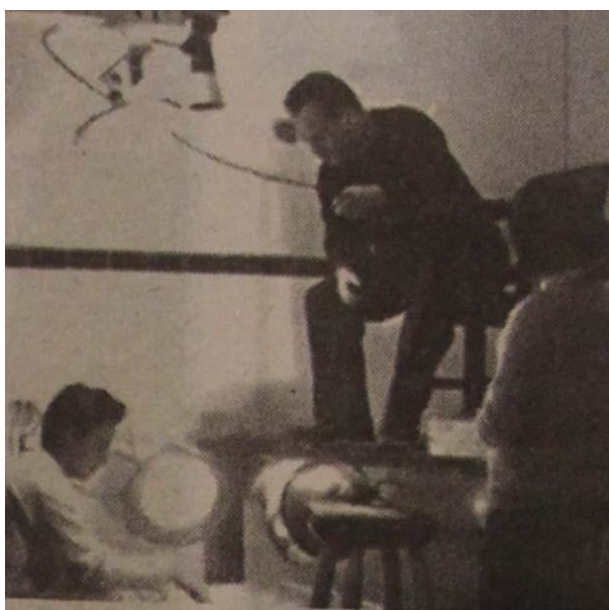
horrível, mas era o que se podia fazer. Como a câmera tinha de ficar suspensa, foi feito o que nós chamávamos de forca, onde ficava fixada a câmera. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Mello recorda também de outras improvisações realizadas para tornar possível os efeitos de imagem desejados no filme. “Hoje, o filme desbotou, mas quando entrava a queimada, saía bolhas e fumaça. Nós fazíamos fumaça com cigarro e canudinho, todo mundo colocando fumaça”, lembra Mello.

Outra experiência foi amarrar um spote de iluminação que era do estúdio de Caneda a um banquinho do Instituto de Solos e Culturas. Na frente desse spote era colocado um papel celofane, da cor desejada para a iluminação. Uma das cores mais usadas em *A vida do solo* foi o vermelho.

A vida do solo foi um filme planejado, desde a produção, até a exibição. Os realizadores não pensaram em fazer com que o filme chegasse às salas tradicionais de cinema ou aos cineclubes, uma vez que ele trata de uma temática específica da área da Agronomia. Desde o início, a intenção era fazer com que a animação fosse exibida em aulas e eventos dos quais Ana Primavesi participasse. Isso também facilitou que o 16mm fosse escolhido como suporte para as gravações, afinal, se o filme não seria exibido na tela grande, não havia a necessidade de uma qualidade tão alta de imagem.

Figura 52 - Caneda (sentado), Orion (à esq.) e Glycia (de costas)



Fonte: Acervo pessoal de Joel Saldanha

Como o filme tinha uma preocupação didática, sempre que era exibido havia a necessidade de inicialmente apresentarem informações sobre o tema tratado. Até mesmo em 2012, quando Primavesi foi homenageada e o filme exibido na UFSM, foi preparada uma apresentação que introduziu os conceitos e permitiu uma maior interpretação do público.

A primeira exibição do documentário ocorreu entre 22 e 23 de julho de 1968, durante o II Congresso Latino-Americano de Biologia do Solo, realizado pelo curso de Agronomia da UFSM, que, segundo recorda Mello,

foi uma coisa extraordinária. A plateia era de congressistas, palestrantes e ouvintes, formada por pesquisadores, professores brasileiros e estrangeiros. [...] O pessoal aplaudiu em pé. Os estrangeiros diziam que ninguém tinha feito nada semelhante ao filme. Era muita parabenização, muito aperto de mão. Era um evento internacional, então era um reconhecimento muito importante. A recepção foi muito gratificante. Até recebi um convite para ir fazer desenho animado no Japão. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

De acordo com Carin Primavesi da Silveira, quando o filme foi exibido pela primeira vez, “as cenas apareciam e o som vinha um pouco depois. A fala e o desenho não combinavam exatamente. Mas nada que atrapalhasse o entendimento da história. Foi um feito enorme para aquela época” (SILVEIRA, 2015, entrevista concedida à autora).

Segundo Mello, depois do congresso, o filme foi projetado diversas vezes, em aulas e eventos. Ele estima que, naquela época, pelo menos mil e duzentas pessoas tenham assistido ao documentário. Porém, como o 16mm é uma película frágil, começou a sofrer danos por tantas exibições

[...] chegou a um ponto em que não deu mais e foi guardado. Como era eu que manuseava, fui ficando com o filme. A professora Ana até estava comentando que ainda bem que fiquei com o filme, porque, senão, ele não existira mais. Claro que isso foi feito de forma autorizada. Primeiro, pela professora Ana, e depois que ela foi embora pelo diretor do Centro de Ciências Rurais, por ofício (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

A ideia de recuperar o filme foi de Mello. Como foi relatado no segundo capítulo da pesquisa, o desenhista tinha receio de morrer sem recuperar a produção. Por isso, procurou a Fundação Moã e a professora Ana Primavesi, tendo início o trabalho de restauração

Olhei os pedaços antes da digitalização e fiquei apavorado, nem com lupa consegui encaixar, porque é um filmezinho pequeno que tu nem enxerga. Eu não conhecia encaixar. Então a solução foi mandar digitalizar em São Paulo. Eles fizeram o melhor possível, com um sistema moderno, que não usa projeção e por isso preserva o filme. Foi feito esse processo, quem pagou foi a Fundação Moã, porque nessa altura nós íamos dividir entre nós três, eu, ele e a professora Ana, mas já que ele se prontificou, a fundação patrocinou essa parte. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Enquanto era feito o trabalho de digitalização das imagens, Mello, que pagou para fazer também a digitalização do áudio, transcreveu toda a parte sonora do documentário, fazendo um *script* do filme. A partir desse material, foi feita a edição com o auxílio da TV Santa Maria.⁵⁶

Sempre que o editor tinha tempinho, eu ia lá e íamos montando um pouquinho. Foram “n” dias. Comecei a tomar nota mas acabei por me perder. Até que terminamos, aí foi feito o primeiro DVD. Mas faltava um pedaço. Então, muito tempo depois, encontrei uma caixa, que era dos meus filmes. Eu sabia que era dos meus filmes. E tinha um lá que me chamou a atenção. Revisei tudo e apareceu esse filme e ele estava inteirinho. A imagem dele está perfeita, as cores como eram na época. Como ele estava bem fechadinho, a cor estava natural, porque o restante como estava no rolo teve um desgaste. Era o final do filme. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

A relação de afeto de Mello com o filme é tão forte que pode ser notada até mesmo na forma como interagiu com esta pesquisa. Ele sempre foi considerado pela equipe como o “guardião do documentário” e desde que foi procurado para as entrevistas e para fornecer materiais sobre o filme, mostrou-se disposto a colaborar. Porém, isso se intensificou muito depois que esses minutos finais foram encontrados. Era como se Mello tivesse dada a sua função de guardião como concluída. Antes de achar os quatro minutos de película, a solução encontrada pelo desenhista tinha sido colocar o nome do filme em tela, com o áudio original, “agora, está completinho”, comemora.

Ao longo do processo de restauração, diferentes ideias surgiram em relação a qual destino seria dado ao filme. Uma delas, segundo Mello (2016) e Silveira (2015) é fazer um DVD para ser usado por professores em escolas. Por conta disso, o filme ganhou uma versão que foi editada em capítulos. Para que os professores possam acessar apenas as partes que tenham interesse em exibir para seus alunos.

⁵⁶ A TV Santa Maria, que começou suas transmissões em 2010, é um canal de TV Comunitária de Santa Maria o qual veicula sua programação por transmissão a cabo, pelo canal 19 da Net, e na Internet.

Acho que isso vai ser muito importante porque graças ao trabalho da professora Ana, ao que ela fez, hoje se tem uma discussão tão importante. Há 53 anos, eu admirava o pensamento, a intenção dela de ensinar, mesmo com as dificuldades da época, os problemas que estavam por ocorrer: as enchentes, a seca, todos esses problemas ambientais. E hoje o mundo está sofrendo tudo isso. Hoje esse trabalho dela é reconhecido, mas naquela época, em Santa Maria, não teve a valorização que ela merecia. (MELLO, 2016, entrevista concedida à autora).

Em outubro deste ano, o filme na íntegra, sem a divisão em capítulos e ainda sem os minutos finais que foram localizados por Mello, foi publicado no canal que Ana Primavesi mantém no YouTube. Uma postagem da professora em seu perfil no Facebook avisa os visitantes sobre a disponibilidade do filme na Internet e informa que em breve haverá uma versão restaurada disponível.

Até 26 de dezembro de 2016, o filme já havia sido assistido por 8.206 pessoas no YouTube. O fato de Primavesi ser uma referência mundial na área da agroecologia e até então o filme realizado por ela e sua equipe ter permanecido desconhecido chamou a atenção. Em sua edição de dezembro, a revista *Globo Rural* publicou uma reportagem sobre o documentário dizendo que o filme é importante para a compreensão do tema e da obra da agrônoma

A restauração de *A vida do solo*, a disponibilização do filme no YouTube e a forma como passadas mais de cinco décadas, apesar de não haverem memórias construídas sobre o filme, existir uma relação sentimental muito forte de seus realizadores com o documentário, evidencia como o filme se relaciona com as identidades dessas pessoas

sobre o filme ser recuperado agora, eu acho que o que for para melhorar é sempre bom. Agora, para mim, eu fiz o que tinha de fazer e, agora, dar continuidade a isso cabe aos outros. Quanto mais pessoas compreenderem a importância da vida do solo, melhor, porque mais chance há de que elas cuidem dele. (PRIMAVESI, 2015, entrevista concedida à autora).

No momento em que se disponibiliza uma forma de acesso ao filme, como foi o caso da recente liberação dele no site de compartilhamento da Internet, se possibilita não só que mais pessoas tenham acesso ao documentário, mas também que ele interaja com as lembranças sobre outros filmes, possibilitando que se avance na construção das memórias do cinema da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eduardo Galeano não é um autor que embasa esta pesquisa, mas foi um companheiro importante na jornada em busca de respostas sobre a produção cinematográfica em 16mm no país e, mais especificamente em Santa Maria. Foi a seus poemas e textos que em muitas noites recorri, tentando beber em quem, empiricamente, sempre se importou em constituir memórias sobre si e seu tempo.

“A memória guardará o que valer a pena. A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo”, sublinhei, na página oito de *Días y Noches de Amor y de Guerra* (1983). Durante muito tempo, me questionei sobre a frase de Galeano pois, afinal de contas, o que merece ser salvo? Mais do que isso, se a nossa memória guarda o que vale a pena, quando nos formos, de que forma ela será preservada? Ou tudo o que valeu a pena estará fadado ao vazio do esquecimento?

Foi assim, cheia de inquietações sobre memórias e sobre como elas dialogam com nossas identidades, que percorri o caminho desta pesquisa. Foram tempos de muitos diálogos com Beatriz Sarlo, Jöel Candau, Aleida Assmann, Ecleia Bosi, entre outros autores em que bebemos ao procurar compreender sobre que memórias e sobre que identidades estávamos investigando. Não foram raras as vezes que ao dizer que buscava construir memórias e saber como elas se relacionavam com a identidade do cinema de Santa Maria, ouvi de diferentes pessoas o questionamento: “mas e o cinema da cidade lá tem uma identidade?”.

Essa pergunta ecoava tanto que, é preciso admitir, durante muito tempo me impediu de perceber o que havia de mais evidente sobre a relação entre memória e identidade: uma cidade sem memória sobre o seu cinema não haveria de ter uma identidade, ou melhor, identidades, alicerçadas sobre ele. O percurso até perceber que a identidade cinematográfica local está em processo, bem como a construção de suas memórias, foi de muito tensionamento entre teorias e práticas. Foi preciso colocar para duelar autores e foi fundamental também abrir os ouvidos para o que os testemunhos queriam nos dizer.

Entre a primeira foto recuperada, em março de 2015, e o último fragmento de filme que conseguimos restaurar, em dezembro de 2016, foi um caminho de quase dois anos de estudos. Nesse período, entramos na casa de dez entrevistados, vasculhamos seus livros, álbuns de fotografias e os convidamos para espanarem o

pó de suas lembranças. Um desafio e tanto dada a compreensão de que o baú da memória não guarda apenas delicadezas.

A história oral nos guiou ao longo de um percurso em que em alguns momentos vimos brotarem lágrimas dos entrevistados ao falarem de suas realizações, em outros comemoramos descobertas, como a recuperação de um fragmento que era dado como perdido de *A vida do solo*, mas em que também tivemos de aprender a conviver com silêncios, com o tempo dos entrevistados, que não corre necessariamente na mesma velocidade que exige uma pesquisa de mestrado, e com o fato de que muitas informações realmente se perdem com o tempo, não é possível recuperar tudo e tampouco existe uma memória única. O que dispomos é da possibilidade de construir memórias, embasadas em diferentes testemunhos e documentos.

Todo esse processo nos ajudou a compreender melhor o que Sarlo quer dizer ao afirmar que a memória é a matéria-prima dos sentimentos humanos. Talvez esse conceito que inicialmente aparenta ser tão abstrato seja o que mais define a questão das identidades do cinema santa-mariense e a forma como elas dialogam com os filmes em 16mm. Hoje, sem uma política de preservação das memórias do audiovisual na cidade, as identidades de seu cinema não apenas está em construção, mas também reside na relação afetiva desses realizadores e de quem viveu a época do cinema pioneiro na cidade com esses filmes.

Se o cinema amador envolve a questão do amor ao fazer cinema, como nos traz Zimmermann (1995), hoje, as memórias e as identidades do cinema local também estão alicerçadas nessa relação sentimental e afetiva.

Caminhando em direção ao propósito desta pesquisa, que foi construir memórias das produções cinematográficas pioneiras de Santa Maria e analisar como esses filmes colaboram para o cinema local, foi preciso, fazer um mergulho em documentos, tabelas, analisar dados da Filmografia Brasileira, e, principalmente, ouvir os relatos de quem viveu aquela época. Assim, antes de ir a campo, constituir o campo, uma vez que se trata de tema inédito de pesquisa.

Uma das dificuldades inicialmente encontradas estava ligada ao próprio conceito de cinema amador, que ainda aparece muito ligado ao de “imagens precárias, fortuitas e imediatas” (FOSTER, 2016, p.203), quando a realidade que se

encontra é outra e demonstra uma diversidade tamanha que só no que diz respeito ao 16mm, nos possibilitou identificar seis usos distintos da bitola amadora.

Foi em Zimmermann (1995) que encontramos a definição que mais se aproxima do que encontramos em nosso corpus de pesquisa. A autora define como amador o cinema feito muito mais por amor a essa arte do que pela pretensão comercial. E foi exatamente essa a definição que ouvimos de diferentes entrevistados sobre o cinema feito na cidade nos anos de 1960.

Dessa forma, podemos constatar que, apesar de o cinema amador muitas vezes carregar o estigma de “mau feito”, o que descobrimos foram realizações deveras importante para a historiografia do cinema, trabalhos que são resultado de uma união ímpar: a possibilidade técnica, ancorada no desenvolvimento da película 16mm, e o fator humano, que foi o desejo dos realizadores em superar as adversidades e fazer cinema.

Segundo os entrevistados, tratavam-se de filmes feitos sem a pretensão de chegar a uma sala comercial, com atividades muitas vezes realizadas nas horas vagas, como era o caso das produções de Caneda, e cujo principal fator motivador era uma enorme vontade de experimentar a realização cinematográfica, como revela, por exemplo, Saldanha (2015), quando diz que a opção por realizar o documentário de animação *A vida do solo* foi a oportunidade que viu de colocar em prática sua vontade de fazer um filme desse tipo.

Ao nos debruçarmos sobre os dados da Filmografia Brasileira, identificamos 4.976 produções na bitola no Brasil entre 1923 e 2011. Delas, 2.931 filmes foram realizados até 1979, Entre os 1.167 registros cinematográficos encontrados, 824 são documentais e 343 ficcionais. Um universo que nos surpreendeu pela sua riqueza, principalmente, se levarmos em conta que muitos filmes, a exemplo dos que foram realizados em Santa Maria, sequer fazem parte desta lista.

Conseguimos identificar seis usos principais desse tipo de película: doméstico, filmes de cavação/cinejornais, documental, ficcional, educativo e para televisão. Um fator que nos trouxe surpresa foi ao longo da investigação perceber que essas seis categorias foram desenvolvidas em Santa Maria, desde os filmes domésticos de Salvador Isaia, passando pelo Cinejornal Aurora de Sioma Breitman, o circuito interno de televisão da Universidade Federal de Santa Maria, as

reportagens da TV Imembuí, e chegando ao documentário *A vida do solo* e à ficção *A Ilha misteriosa*.

Apesar de serem realizações locais, a importância desses filmes não fica restrita apenas ao cenário do cinema em Santa Maria, Eles também são importantes à historiografia do cinema no Rio Grande do Sul, e por que não dizer no Brasil, já que *A vida do solo* foi o primeiro documentário animado da América Latina e o primeiro do mundo a tratar do tema agroecologia.

Essas produções também se inserem em um contexto no qual o 16mm serviu como a primeira das quatro etapas de evolução tecnológicas ligadas à democratização do audiovisual, a saber 16mm, Super-8, vídeo e tecnologia digital. Antes de esse tipo de película ter chegado ao mercado, era preciso ter acesso a filmadoras profissionais, 35mm, mais caras, pesadas e com necessidade de equipes maiores, o que encarecia ainda mais o processo.

É claro que não se pode fechar os olhos para o fato de que em seus primeiros tempos, mesmo tratando-se de uma película amadora, o 16mm ainda era um suporte caro, como enfatiza Blank (2015) ao trazer que uma câmera chegava a custar o mesmo preço de um automóvel. Porém, dentro das condições das quais se dispunha até então, o 16mm surge como uma nova possibilidade, tanto que abriu caminho para realizadores como Caneda, Mello, Saldanha, Primavesi, entre outros.

Também é preciso salientar que, apesar de estarmos tratando da questão de uma evolução tecnológica, o fator humano é de extrema importância neste processo. Se não fosse o fato de os realizadores terem se apropriado das câmeras amadoras para colocar em prática o sonho de fazer cinema, o uso desse tipo de câmera poderia ter ficado restrito ao que foi idealizado inicialmente pela Kodak: o doméstico.

Aos poucos, vimos os entrevistados se entregarem a esta pesquisa, se empenhando na busca de materiais que pudessem ajudar a contar algo sobre as produções. Somado a isso, a disponibilização de *A vida do solo* na Internet para que pela primeira vez em quase cinquenta anos mais pessoas de Santa Maria conheçam o filme e se interessem por suas memórias nos fazem chegar ao fim deste estudo com a sensação de missão cumprida.

Sabemos do árduo caminho que existe pela frente no sentido de recuperar os arquivos físicos dos filmes e das diferentes fases que cada uma das produções se encontra. Enquanto a Fundação Eny está encaminhando a *A pandorga* para

restauração, com intenção de que futuramente o filme doméstico de Salvador Isaia seja disponibilizado a quem tiver interesse de acessá-lo, existem outras realizações, como as da TV Imembuí ou mesmo o filme *O novelo*, sobre os quais não existe qualquer informação de paradeiro.

No entanto, a partir de agora, por meio desta pesquisa, abrimos o caminho para que mais pessoas tenham acesso às memórias que conseguimos construir sobre a evolução do 16mm na cidade, em especial sobre *A vida do solo* e *A ilha misteriosa*. Como memórias e identidades estão em permanente diálogo, nossa expectativa é de, por meio do estudo, também colaborar com esse processo de construção das identidades do cinema local.

O trajeto desta pesquisa chega ao fim aqui, mas ela não se propõe a ser um ponto final nesta história. O que esperamos é, muito pelo contrário, instigar que mais pesquisas se debrucem sobre a produção em 16mm, um campo tão rico para análises e, mais especificamente, que o cinema de Santa Maria desperte o olhar não apenas do público mas dos estudiosos, colaborando para que suas memórias sejam construídas e dessa forma as identidades do cinema local possam aflorar.

REFERÊNCIAS

- ABREU, José Pacheco de. **Guia Geral do Município de Santa Maria**. Santa Maria: Independente, 1962. 344p.
- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla B. (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p.155-2002.
- ALENCAR, Miriam. **Os cinemas em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. 144p.
- ALMEIDA, Luiz Gonzaga Binato de. A Vida do Solo I. **A Razão**, ano 78, n 126, 12 mar. 2013. *Imagens da História*, p. 4.
 _____. A Vida do Solo I. **A Razão**, ano 78, n 127, 13 mar. 2013. *Imagens da História*, p. 4.
- AMADO, Janaína. **O grande mentiroso**: tradição, veracidade e imaginação em história oral. *Revista História*. São Paulo, 14, p.125-136, 1995.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. 456p.
- BARICHELO, Eugênia Mariano da Rocha. **Os 50 anos da nova universidade**. Santa Maria: Editora UFSM, 2012. 146p.
 _____. **Comunicação e Comunidade do Saber**. Santa Maria: Palotti, 2001. 196p.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. 516p.
- BAUMAN, Zigmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2012. 328 p.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- BECKER, Tuio. **Cinema gaúcho**: uma breve história. Porto Alegre: Movimento, 1986. 111p.
 _____. **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. 136p.
- BELTRÃO, Romeu. **Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Marinho (1787-1930)**. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. 776p.
- BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: **Made in Brasil**. Três décadas do vídeo brasileiro. Arlindo Machado (org.). Itaú Cultural. São Paulo. 2003. p. 113-132.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 336p.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. 3ª edição. São Paulo: Annablume, 2004. 166p.

BILHARINHO, Guido. **Cem anos de cinema brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997. 216p.

BLANK, Thais Continentino. **Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro (1920 -1965)**. 2015. 208p. Tese (Doutorado Tecnologias da Comunicação e Estéticas/ Histoire de L'Art) - Universidade Federal do Rio de Janeiro/Paris 1, Rio De Janeiro (RJ)/ Paris (FR), 2015.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 484p.

BURCH, Noël. **Praxis del Cine**. Madrid, Espanha: Fundamentos, 2008. 192p.

CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. 432p.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014. 224p.

CARNEY, Ray. **The films of John Cassavetes: pragmatism, modernism, and the movies**. Reino Unido: Cambridge Press, 1994.322p.

CARUSO, Carlos Alberto Antonio. **O filme de família: o fascínio da preservação da imagem, histórias e memórias**. 2012. 81f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Contemporânea) - Unviersidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012.

CESARO, Caio Julio. **Em Preservação e restauração cinematográficas no Brasil: a restauração do acervo de Hikoma Udhiara**. 2007. 337p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

COCCO, Francelle. **O Clube de Cinema de Santa Maria -1951 a 1961**. 2010.112p. Monografia (História) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995. 193p.

CUNHA, Gustavo Estrela da. **Captando imagens em movimento: escolha dos equipamentos no audiovisual gaúcho**. 2010. 120p. Monografia (Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2010.

DADOS do cinema de Santa Maria. Disponível em < [adesm.org.br/ Mwp-content/.../04/Dados-do-cinema-em-Santa-Maria.pdf](http://adesm.org.br/Mwp-content/.../04/Dados-do-cinema-em-Santa-Maria.pdf)> Acesso em 18 de dez. 2015.

DALCOL, Francisco. **Santa Maria perde um pioneiro das imagens. Diário de Santa Maria**, Santa Maria, ano 02, n 591, 11 mai. 2004. Diário 2, p. 3.

DARONCO, Marilice. **O nosso cinema era super**. Santa Maria: Palotti, 2014. 236p.
 _____. **Esconderijos da Memória** - Utilização das Técnicas do Livro reportagem para a elaboração de um documentário que resgata a vida do imigrante Werner Sieg. 2003. 157p. Monografia (Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS), 2003.

DAYER, Carolina Paraguassú. **Oficina de Formação Cineclubista**. Campo Grande: Semacine, 2013. 54p.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 136p.
 _____. **O governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia**. Tempo. Revista do Departamento de História da UFF. Niterói, vol. 14, n. 28, 2010.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa, Portugal: KKYM, 2012. 256p.

DOS SANTOS, Mariana Kissa Soares. **Do Alternativo ao Hegemônico: A interação social dos festivais de cinema e seu reflexo na cadeia produtiva do mercado audiovisual brasileiro**. 2014. 70p. Monografia (Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro (RJ), 2014.

DUARTE, Débora; GALERA, Daniel. Animação de Ana Primavesi sobre a vida no solo é restaurada. **Globo Rural**. São Paulo, 05 dez. 2016. Disponível em <<http://revistagloborural.globo.com/Noticias/Sustentabilidade/noticia/2016/12/animacao-de-ana-maria-primavesi-sobre-vida-do-solo-e-restaurada.html>>. Acesso em: 15 dez. 2016

DUTRA, Tatiana. Luz, Câmera, Cinest! **Diário de Santa Maria**, ano 12, n 3.512, 10 out. 2013. Segundo Caderno, p. 8

EDERA, Bruno. **Full length animated feature films**. 1.ed. Oxford: Focal Press, 1977. 198 p.

FERNANDES, Ceura. Mãe da Agroecologia Brasileira é Premiada. **A Razão**, ano 78, n 38, 21 nov. 2012. Educação, p. 8.

FERREIRA, Marieta, AMADO, Janaína (orgs.). **Usos & abusos da História Oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. 224p.

FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (Orgs). **História Oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/CPDOC – FGV, 2000. 204p.

FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

FORTES, Renata Alves de Paiva. **A obra documentária de João Batista de Andrade**. 2007. 293p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2007.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira**. 2010. 133p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2010.

_____. **Cinema Amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)**. 2016. 266p. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FURTADO, S. B. B.; LIMA, E. O. A. Câncer: filme menor que inventa um povo. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 133-144, jun. 2014. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014116121>>. Acesso em 01 fev. 2016.

GALEANO, Eduardo. **Palavras Andantes**. São Paulo: L&PM, 2001. 316p.
GELATTI, Juliana. Defensora da Terra. **Diário de Santa Maria**, ano 11, n 3.257, 21 nov. 2012, p. 8

GOMES, Andréia Prieto. **História da animação brasileira**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro –UERJ, 2008. Disponível em: < <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/historia-da-animacao-brasileira.pdf>>. Acesso em 01 dez. 2016.

GUIMARÃES, M.C.S. et al. **Educación sanitaria en 16mm: memoria audiovisual del Servicio Especial de Salud Pública (SESP)**. Interface - Comunic., Saude, Educ., v.14, n.32, p.23- 34, jan./mar. 2010.

GUTERRES, Melina Zuccolo. **Um cenário de cinema/vídeo em Santa Maria-Rs de 2002 a 2007**. 2007. 68p. Trabalho Final de Graduação (Jornalismo) – Centro Universitário Franciscano, 2007.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (orgs.). **Cinema gaúcho. Diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009. 188p.

HAIGERT, C. G. Patrimônio cultural: interagindo com a comunidade. In: MILDNER, S. E. S. (Org.). **As várias faces do patrimônio**. Santa Maria: Pallotti, 2006, p. 141-167.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation, In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and Theory, an Introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2000. 381p.

_____. The formation of diasporic intellectual. IN: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (orgs). **Stuart Hall – Critical Dialogues in Cultural Studies**. Londres: Routledge, 1996, p. 484-502.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. 480p.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**, Rio de Janeiro, DP&A, 2006. 64p.

HOMENAGEM à “mãe” da agroecologia. **A Razão**. Santa Maria. Ano 78, n 38, 21 nov. 2012. Educação, p.8.

HUYSSSEN, Andreas. Usos tradicionais do discurso sobre o Holocausto e o colonialismo. In: **Culturas do passado** – presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 177-194.

_____. Os direitos humanos internacionais e a política da memória: limites e desafios. In: **Culturas do passado** – presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 195-213.

ISAIA, Luiz Gonzaga. **UFSM: memórias**. Santa Maria: Palotti, 2006. 440p.

JÂNIO Quadros renunciou à Presidência da República. **A Razão**, Santa Maria, 26 ago. 1961.p.8.

JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 43-62.

HISTÓRIA da Kodak, disponível em <<http://www.kodak.com/global/en/corp/history/OfKodak/historyIntro.jhtml>>, acesso em 20 mar. 2016.

KNABBEN, Virgínia Mendonça. **Ana Maria Primavesi** - histórias de vida e agroecologia. São Paulo: Expressão Popular, 2016. 350p.

KONRAD, Diorge Alceno; Legalidade e Mundos do Trabalho em Santa Maria (1961). In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 11, 2012, Rio Grande, RS. **Anais**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012, p. 247 – 260.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia** – entender a história da imagem para entender a nossa história. Cotia: Ateliê. Editorial, 2007. 176p.

LAMPERT, Janete Barbosa (org.). **40 anos de Curso de Medicina em Santa Maria (1954-1994)**: depoimentos históricos. Santa Maria: UFSM, 1997. 330p.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de Educação. Campinas, n. 19, p.20-28, jan/fev/mar/abr. 2002.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. São Paulo: Fundação perseu Abramo, 2005. 160p.

LE GOFF, J. **História e Memória**. São Paulo: Ed. Unicamp, 1990. 553p.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. **Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo**. Significação. Vol. 39, nº 37, 2012. p. 52-54. Disponível em: . Acesso em: 11 mar. 2015.

LORENZO, Ricardo de. **O campo cinematográfico no Rio Grande do Sul**. 2013. 356p. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2013.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Ética e estética da imagem**: o cinema documentário no Brasil dos anos 60. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo, RS. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. São Leopoldo: Unisinos, 2007. Disponível em < <http://anpuh.org/anais/?p=18263>> Acesso em 07 de outubro de 2015.

LUCENA JUNIOR, Alberto. **Arte da animação**. Técnicas e estética através da história. São Paulo: SENAC, 2005. 456p.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens**: história do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS / Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2000. 205p.

MARCHIORI, J. N. e NOAL, V. A. **Santa Maria**: relatos e impressões de viagem. Santa Maria: Editora da UFSM, 1997. 300p.

MARTINS, Tiago Costa; GUIMARÃES E SILVA, Marcela (orgs). **Breve História da Colônia Philippson**, Itaara, RS. São Borja: Conceito, 2012. 138p.

MCCRUM, Robert; DOWNING, Taylor. **Os filmes caseiros de Hitler**: Como Eva Braun documentou a vida privada do ditador. The Guardian, Reino Unido, jan. 2013, The Observer, p. 21-25.

MEDEIROS, Adriano. **Cinejornalismo Brasileiro**: uma visão através das lentes da Carriço Film. Juiz de Fora: Funalfa, 2008. 188p.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. **História oral**: como fazer, como pensar. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2014. 175p.

MEIHY, J.C.S.B. **Manual de história oral**. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 2000. 86p.

MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002. 112p.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010. 192p.

_____. **História oral e memória** – a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 2010. 160p.

MORENO, Antônio. **A experiência Brasileira no cinema de animação**. São Paulo: Artenova, 1979. 127p.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, cinema, história**. São Paulo: Alameda, 2013. 496p.

MRAZ, John. **Looking for Mexico**: modern visual culture and national identity. Durham, Estados Unidos: DukeUniversity Press, 2009. 360p.

NUNES, Francine. **Prática do dizer**, prática do fazer: cineclubismo, imagens e política. 2011. 133p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história – a problemática dos lugares. Tradução: Yara Khoury. **Projeto História**. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. In: **La casa abierta**: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Ayuntamiento de Madrid, 2010. p. 39-60.

O QUE é Alzheimer. Disponível em: < <http://abraz.org.br/sobre-alzheimer/o-que-e-alzheimer>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. 311p.

PEREIRA, Sissi Valente. **Inquietude e Tragédia**. O Cinema Experimental em Florianópolis (1968-1976). 2012. 162p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

PESAVENTO, S. J. **História e história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 132 p.

PIQUÉ, Elisabetta. **Um Schindler a la italiana**. La Nacion, 21 ag. 2003. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/520792-un-schindler-a-la-italiana>>. Acesso em 4 de abril de 2016.

PLANO municipal de Cultura. Disponível em <<http://adesm.org.br/wp-content/uploads/2013/03/Plano-Municipal-de-Cultura.pdf>>. Acesso em 7 nov. 2015.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5.n. 10. 1992, p. 200-212.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV v. 2 n. 3, 1989, p.3-15.

PÓVOAS, Glênio. **Histórias do cinema gaúcho**: propostas de indexação 1904-1954. 2005. 205p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2005.

PRIMAVESI, Artur; PRIMAVESI, Anna Maria. **A biocenose do solo na produção vegetal**. Santa Maria: Palotti, 1964. (A Agricultura moderna intensiva, v.1). 217 p.

QUEIROZ, Anne Lee Fares de. **Cabra marcado para morrer**: da história do cabra à história do filme. 2005. 105p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2005.

Rangel, Jorge Antonio (Fidel). **Humberto Mauro**. Recife: Massangana, 2010. 136 p.

RAMOS, Fernão (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac SP, 1997. 836p.

REALIDADE Contristadora. **A Razão**, Santa Maria, 26 mai. 1960. p.10.
UNIVERSIDADE de Santa Maria é o início de uma nova era. **A Razão**, Santa Maria, 14 dez. 1960, p.1.

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997. 396p.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. 244p.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. 568p
_____.Patio. **Jornal do Brasil**, RJ, 29 de março de 1959, Suplemento Dominical. Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/f_patio.html>. Acesso em 1.mar.2016.

ROCHA, Mariano da. **Correspondências** – Arquivo Histórico da UFSM.
_____. **USM** : a nova universidade : Universidade de Santa Maria (1915-1998). Santa Maria: Editora UFSM, 1962. 74p.
_____. **A terra, o homem e a educação**. Universidade para o desenvolvimento. Santa Maria: Pallotti, 1995. 119p.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Teixeirinha e o cinema Gaúcho**. Porto Alegre: Fumproarte, 1996. 240p.

SACRAMENTO, Igor. **Imagens censuradas: o Globo Repórter e a censura à televisão – o caso Wilsinho Galiléia (1978)**, 2006. Disponível em: <<http://www.memoriadojornalismo.com.br/artigos.php>>. Acesso em 2 abr. 2016.

SALLES, Filipe. Bitolas e formatos no cinema. In: **Mnemocine**, disponível em: <www.mnemocine.com.br/filipe>. Acesso em: 20 de outubro de 2015.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 144 p.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 129p.

SCHILLING, Getúlio. **A arte fotográfica e o teatro em Santa Maria**. Santa Maria: Editora Pallotti, 2005.

SELIGMAN, Flávia. **Verdes Anos do Cinema Gaúcho: o ciclo Super-8 em Porto Alegre**. 1990. 182p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. Verdes anos do cinema gaúcho. In: BECKER, Tuio (org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Cadernos Ponto & Vírgula, v.8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, p. 84-92.

SENADOR, Daniela Pinto. **Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão**: um estudo sobre o modo de produção e recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967. 2008. 330p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SERRA, Jennifer Jane. **O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação**. 2011.182p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

SILVA, Francine Nunes da. **Prática do dizer, prática do fazer**: cineclubismo, imagens e política. 2011. 135p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS), 2011.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros - Curta e Média – Metragem**. São Paulo: IBAC, 2011. 1270p.

_____. **Dicionário de filmes brasileiros - Longa Metragem**. São Paulo: IBAC, 2002. 1151p.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. 128p.

SKREBSKY, Maria Candida da Silveira. **Os Abas Largas da Brigada Militar em fotografias**: políticas arquivísticas para a preservação e difusão da memória. 2011. 231p. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2011.

_____. **Catálogo Seletivo de Fotografias do filme “Os Abas largas”**: Um tributo aos heróis dos pampas. Santa Maria: Centro Histórico Coronel Pillar; PPG em História, Curso de História PARFOR/UFSM, 2016, 184p.

SOLANAS, Fernando; GETILO, Octavio. **Cine, Cultura y descolonización**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973. 204p.

SOUZA, I. S. de; MARTIARENA, A. M. A questão da qualidade em gestão cultural, do ponto de vista das necessidades de disseminação da ciência e da tecnologia na sociedade. In: OOSTERBEEK, L.; BUCO, C.rd.). **Arkeos**: perspectivas em diálogo, nº 25. Tomar: CEIPHAR, 2008. p. 9-16.

SOUZA, Marcio. **Silvino Santos**: o cineasta do ciclo da borracha. Rio de Janeiro: Funarte, 1999. 392p.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001. 278p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. 382 p.

TEXTOR, Antonio Carlos. Os agitados anos 60. In: BECKER, Tuio (org). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre. Caderno Ponto e Vírgula, 1995, p.60-67.

THOMPSON, P.. **A voz do passado**: História oral. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992. 388p.

_____. **Os agitados anos 60**. In: BECKER, Tuio (org). Cinema no Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Caderno Ponto e Vírgula, 1995, p.60-67.

THORNTON, Niamh. **Revolution and Rebellion in Mexican Film**. Londres, Reino Unido: Bloomsbury, 2013. 224p.

TOMAIN, Cássio dos Santos. **Por uma memória do cinema documentário no Rio Grande do Sul**: desafios para uma nova historiografia do cinema brasileiro. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, p. 103 -119, julho/dezembro 2010.

VAZ, Toninho. **A biografia de Torquato Neto**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013. 408p.

VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. 2006. 435p. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2006.

WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. 2012. 182p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2012.

_____. **“Eis o filme”** - O formato 16mm e a influência da estética amadora no documentário moderno. E-Compós (Brasília) , v. 17, p. 1, 2014. Disponível em <<http://www.repositorio.ufpe.br/handle/123456789/10867>> Acesso em 3 out. 2015.

WINSTON, B. **Technologies of seeing**. Photography, Cinematography and Television. Londres: BFI, 1996. 151p.

WINTER, J. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história. In: SELIGMANN-SILVA, Mácio (org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006. p. 67-90.

XAVIER, Ismael (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 1.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal & Embrafilme, 1983. 480p.

ZAVATTINI, Cesare. **Algumas idéias sobre cinema**. Revista de Cinema n.º. 2 , Belo Horizonte, mai. 1954. p.5-15.

_____. **Sequences from a cinematic life**. Prentice-Hall international, 1970.297p.

ZANIRATTI, Cynthia. **Informação, Fluxos e Filmes**: redes Sociais e a Distribuição do Cinema Brasileiro. 2009. 188p. Dissertação (Ciências da Informação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ZIMMERMANN, P. R. **Reel families**: A social history of amateur film. Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 208p.

Entrevistas

Entrevista concedida por Mello, Orion da Silva. Entrevista I. [mai. 2016]. Entrevistador: Marilice Daronco. Santa Maria, 2016. orionmello.mp3 (60 min.).

Entrevista concedida por Saldanha, Joel Ramagueira. Entrevista I. [dez. 2015]. Entrevistador: Marilice Daronco. Santa Maria, 2015, joelsaldanha.mp3 (76min.).

Entrevista concedida por Primavesi, Ana. Entrevista I. [dez. 2015]. Entrevistador: Marilice Daronco. São Paulo, 2015, anaprimavesi.mp3 (65min.).

Entrevista concedida por Silveira, Carin. Entrevista I. [dez. 2015]. Entrevistador: Marilice Daronco. São Paulo, 2015, anaprimavesi.mp3 (65min.).

Entrevista concedida por Caneda, Jorge Omar. Entrevista I. [dez. 2015]. Entrevistador: Marilice Daronco. Santa Maria, 2015, caneda.mp3 (74min.).

Entrevista concedida por Isaia, Guido. Entrevista I. [mai. 2016]. Entrevistador: Marilice Daronco. Santa Maria, 2016, isaia.mp3 (63min.).

Entrevista concedida por Grassi, Luiz Carlos. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: Marilice Daronco. Santa Maria, 2015, caneda.mp3 (50min.).

Entrevista concedida por Garofallo, Nichola Chiarelli. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: Marilice Daronco. Santa Maria, 2016, garofallo.mp3 (50min.).

Entrevista concedida por Breitman, Samuel. Entrevista I. [out. 2016]. Entrevistador: Marilice Daronco. Porto Alegre, 2016, samuel.mp3 (110min.).

Entrevista concedida por Silva Neto, Antonio Leão. Entrevista I. [nov.2016]. Entrevistador: Marilice Daronco. São Paulo, 2016, leao.mp3 (69min.).

Filmografia

A IILHA Misteriosa. Direção: José Feijó Caneda. Santa Maria/RS. Foto Íris, 1962. Acervo pessoal de Jorge Omar Caneda (30min), 16mm, P&B.

A PANDORGA. Direção: Salvador Isaia. Santa Maria/Rs. 1952. Acervo pessoal de Guido Isaia (10min), 16mm, P&B.

ASSASSINATION Of King Alexander. Reino Unido, British Pathé, 1934.2min31. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6R3dVZdFxxo>>. Acesso em 18 jan.2016.

A VIDA do Solo. Direção: Orion Mello. Santa Maria/RS: UFSM, 1968. Acervo pessoal de Orion Mello (48min), 16mm, color.

EVA BRAUN – Sua Vida com Adolph Hitler. Direção: Ulli Lommel. EUA. Classicline, 1996. DVD (88min), Fullscreen.

PARA SEMPRE Alice. Direção: Richard Glatzer, Wash Westmoreland. Roteiro: Richard Glatzer, Wash Westmoreland, Lisa Genova. Intérpretes: Juliane Moore, Kristen Stewart, Kate Bosworth, Alec Baldwin et al. EUA/França: Diamond Films, 2015. 1DVD (99min), son, color.

THE Burning s.s Morro Castle. Estados Unidos, Movietone, 1934. 3min51. Disponível em < [adesm.org.br/ Mwp-content/.../04/Dados-do-cinema-em-Santa-Maria.pdf](http://adesm.org.br/Mwp-content/.../04/Dados-do-cinema-em-Santa-Maria.pdf)> Acesso em 18 dez. 2015.

16MM Cine-Kodak Special. Estados Unidos, CineGraphic, 1933. 9min11. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=kh8useNjroo>. Acesso em 1 ag. 2015.

APÊNDICE A – PERFIS DOS ENTREVISTADOS E TRANSCRIÇÕES

1. ANA MARIA PRIMAVESI

1.1 PERFIL

Ana Maria Primavesi nasceu em três de outubro de 1920, na Áustria. Em seu país de origem, chamava-se Annemarie Conrad, o nome só mudou quando ela chegou ao Brasil no final da década de 1940. Cresceu em um castelo e desde pequena teve contato com a terra. Criou gosto pelas plantações e o caminho da Agronomia começou a se apresentar como algo natural. Formou-se em Agronomia na Universidade Rural de Viena, onde também fez o doutorado em produtividade dos solos e nutrição vegetal.

Figura 53 - Ana Primavesi



Fonte: www.hortolandianews.com.br

Seu mosaico de vivências envolve desde uma guerra que dizimou sua família, um campo de concentração por nove meses no período pós-guerra, até a vinda para o Brasil, onde, ao longo dos anos se tornou a Mãe da Agroecologia.

Na biografia lançada sobre Ana em março deste ano, Carin Primavesi Silveira conta que: “tanto meu pai quanto a minha mãe tiveram as trajetórias de suas vidas

alteradas pela guerra. Acostumados a fartura e ao conforto, passaram a conviver com um dia a dia muito parco. Porém, perdas materiais não atingiam Ana, ela não se prendia a elas”.

Ana foi casada com o agrônomo austríaco Artur Primavesi, já falecido, com quem teve três filhos. Por convite do governador de São Paulo Adhemar de Barros, vieram para o Brasil em 1948. A convite do reitor fundador da Universidade Federal de Santa Maria, o casal veio para a cidade em 1961, e ajudou a fundar o curso de Agronomia. Na cidade, ficou conhecida como Madame Primavesi.

Em suas pesquisas, Ana começou a apresentar ao mundo que havia vida no solo e a necessidade de preservá-la, o que ainda não tinha sido percebido por técnicos, agricultores ou agrônomos. Para tentar mostrar como era essa vida no interior do solo, ela teve a ideia de fazer um filme, o qual se tornou o primeiro documentário no mundo com a temática agroecologia e o primeiro documentário realizado em Santa Maria: A vida do solo.

No início dos anos 70, a família voltou para o Estado de São Paulo, onde morou durante muitos anos em um sítio em Itaí. Hoje, Ana com 96 anos mora com a filha na cidade de São Paulo. Ao longo de mais de 60 anos de pesquisas, Ana recebeu diversos prêmios, entre eles o One Word Award, em 2012, entregue pela Ifoam (International Foundation for Organic Agriculture), e considerado o maior prêmio mundial na área de agricultura orgânica.

1.2 ENTREVISTA

“Isso já faz muitos anos. Faz tanto tempo que produzimos esse filme em Santa Maria. Não considero que tenha sido uma ideia fora do comum. Era uma tentativa de fazer algo. Naquela época era normal que a gente tentasse buscar alternativas para mostrar às pessoas o que queríamos dizer com determinados conceitos. Porque era tudo muito novo. As pessoas nem sempre entendiam o que queríamos dizer quando falávamos que havia vida no solo (silêncio).”

“Não era simples explicar que o solo era vivo, que havia uma série de processos acontecendo no interior dele e que à medida que nós, as pessoas, fazíamos determinadas coisas, como as queimadas, que eram um hábito bem comum naquela época, fazíamos com que o solo morresse, perdesse a sua força.”

O filme foi algo complicado de fazer, porque era demorado e minucioso, mas que partiu de uma ideia muito simples. Como nós tínhamos desenhistas muito bons, o Orion e o Saldanha, veio essa ideia de fazer o filme. A gente pensava que como as pessoas não tinham a menor ideia de como era a vida dentro do solo, era interessante mostrar a elas o máximo possível, sendo o mais parecido possível com a realidade, mas adaptado para que elas pudessem entender como tudo funcionava.

Para mim, pensar os personagens era fácil porque eu estudara aquilo. Mas fazer com que as pessoas tivessem esse mesmo entendimento era completamente diferente. Então, eu fiz uma combinação daquilo que eu estudara, que era o mais parecido com o que tinha na natureza, e imaginei uma maneira que achava que seria mais fácil de as pessoas entenderem. Fizemos de uma maneira didática.

É difícil lembrar muitas coisas porque faz tanto tempo (silêncio). Eu tinha a ideia e o Orion fez os desenhos, porque ele era desenhista da Universidade. Já tínhamos feito livros, e sabia que a universidade tinha desenhistas, porque já haviam feito as capas e algumas ilustrações dos livros. Como eu trabalhava na Universidade, procurei direto o reitor. Ele gostou da ideia. Quer dizer, não sei se ele gostou, mas em todo caso não negou.

A gente primeiro falou em desenhar o que queríamos mostrar. A ideia de fazer um filme surgiu depois. Eu fiz um roteiro e o Orion fez os desenhos. Ele ajudou muito me dizendo como se fazia um roteiro, como ficava melhor. Porque ele tinha ideia de como se fazia, de como executar. Eu fiz o roteiro, porque sabia quais eram as ideias que queríamos passar, o que queríamos ensinar sobre o solo, mas ele que sabia como se fazia um filme.

Ele ficava em uma sala próxima à minha e nos encontrávamos todos os dias para falar sobre o filme, dentro do Instituto de Solos e Culturas. Fazíamos esse trabalho de segunda a sexta-feira, todos os dias. Essa foi a nossa rotina por anos.

Então, quando os desenhistas começaram a trabalhar, eu passava todos os dias para ver o que eles estavam fazendo. Cada dia ia ver o que tinham feito, o que tinham entendido ou não, do que eu tinha passado para eles, se havia algum jeito mais fácil de fazerem o trabalho, porque era algo bem detalhado e, por isso, demorado, e nós não queríamos que demorasse tanto.

Os desenhos eram feitos e logo já se filmava. Para mostrar uma ação, um movimento, se faziam vários desenhos e se filmava. Já se filmava imediatamente.

Naquela época, meu marido era diretor do Instituto, então ele não teve uma participação direta no filme, mas a aprovação do projeto final dependia dele. Além disso, foi dele a ideia de lançar o filme no II Congresso de Latino-Americano de Biologia do Solo, que ano foi mesmo, deixa pensar, você lembra Carin? Acho que foi em 1968.

A gente teve a ideia, foi tocando ela para a frente, foi fazendo tudo o que era possível. As coisas eram gravadas aos poucos e, de tempos em tempos, parávamos para ver o que tinha saído. Se estava como tínhamos planejado.

Eu trabalhei no filme enquanto trabalhava na Universidade. Então, aquele não era o meu único trabalho. Havia muitas coisas a serem feitas. Mas à medida que podia, ia ver como estava ficando. Olhava os desenhos que eles faziam para ver se se pareciam com o que nós precisávamos mostrar. Não era só ver o filme pronto.

Tinha de ir fazendo pouco a pouco. Lutávamos muito para ficar mais ou menos como a gente imaginava. Então, não bastava os desenhos serem bonitos, eles tinham de mostrar o que nós precisávamos fazer às pessoas entenderem.

Os recursos, a universidade tinha o que precisávamos, mas era preciso criar as ideias, os desenhos, escolher as informações (silêncio).

O Orion era o desenhista então a gente tinha de falar com ele, porque ele que sabia como fazer. Nós não imaginávamos como se fazia o filme. Ele sempre trabalhara comigo, então ele já tinha alguma ideia do que eu queria dizer, sabia como era. Em vários livros nossos fez desenhos, então já tinha algum conhecimento da área.

Ele me trazia os desenhos quando estavam prontos e eu avaliava. Eles faziam as coisas como imaginavam, mas quando não era exatamente como eu imaginara, então a gente conversava sobre o que era preciso mudar. Então, nós íamos arrumando o que era necessário mudar.

Quando o filme ficou pronto, achei mais ou menos bom. Mas estava um pouquinho diferente das ideias da gente, mas eu achava que também tinha de deixar o desenhista ter as ideias dele, senão esse filme nunca ia sair.

Como estávamos falando de vida, resolvemos que tinha de ser mais ou menos como a nossa vida para as pessoas entenderem. Então, os Cátions estão vestidos de mulher, os ânions vestidos de homens. A vida tinha de ser mais ou menos como a nossa vida para que entendessem.

Com o tempo as pessoas começaram a entender melhor essa questão da vida do solo, mas no início era mais difícil, as pessoas não entendiam o que queríamos dizer. Como assim há vida no solo? Depois, conforme íamos explicando, passavam a entender melhor. Não todos alguns continuavam não acreditando.

Só falando para os alunos naquela época, veja bem, era outra época, que existia vida no solo, eles não conseguiam compreender. Quando mostrávamos o filme, se tornava mais fácil.

Na Natureza nada está morto, tudo vivo, então a vida no solo era uma questão lógica, só que a maneira como mostrar era um pouco complicada. Naquela época não havia televisão, poucos eram os filmes à disposição. Então tudo era mais complicado. O que existia era muita leitura. Eu mesma já tinha lançado um livro sobre isso.

A gente imaginava como funciona a Natureza. E naquela época isso era inovador. Não havia esses conceitos ainda. Eu queria de qualquer maneira, mostrar de uma forma mais clara para as pessoas como funciona. Não era tão absurdo. O nosso filme foi o primeiro mostrando isso.

O filme não era como o livro que eu havia escrito sobre a vida do solo. O filme era para mostrar aos estudantes como a vida no solo funciona, mas a gente queria que outras pessoas, ao ver o filme, também pudessem entender como ela funciona.

O roteiro não foi um trabalho de muito tempo, porque a vida do solo já era algo que eu conhecia, que eu tinha estudando. Então não levei muito tempo para fazer. Mas fazer o filme mesmo era bem mais demorado.

A gente tinha de imaginar que o solo estava ali fazia muitos anos já, então a gente tinha uma certa ideia de que como era a vida ali, para nós não era estranho. Estranho era para quem ainda não conhecia essas ideias sobre a Natureza. O Orion entendeu isso que queríamos explicar e fez o filme com a equipe.

Eu ainda lembro do Caneda. Lembro que todo mundo ajudava. Cada um tinha as suas ideias e a gente não descartava nada, porque ninguém ali achava que sabia tudo. Ninguém achava que era o Fulano de Tal e os outros tinham de obedecer. Cada um tinha as suas ideias e elas eram aproveitadas conforme avaliávamos ser melhor para o filme. Todos estavam tentando ajudar a fazer o filme.

Íamos fazer o filme em duas partes. Uma delas o solo degradando e a outra como recuperá-lo. Mas começou a ficar complicado (suspiro). A universidade não cedeu mais os desenhistas para o filme. Lá tinha muitas complicações.

Sobre o filme, era feito pouco a pouco. Então avaliávamos. Se achávamos que era preciso mudar algo ou acrescentar alguma coisa, então era feito. Não foi feito o filme todo de uma vez só. Era um processo demorado, por isso tinha de ser feito pouco a pouco. Aos poucos também é um modo de dizer porque a gente não estava com tudo pronto, íamos desenvolvendo.

O filme foi registrado, em Genebra, porque era lá que se fazia esse tipo de coisa naquela época. Esse encaminhamento eu acho que foi feito pela própria universidade.

A primeira vez quando mostraram no congresso para mim era normal. Não achei que fosse nada demais. Porque a gente fazia o que gostava. Você acha uma coisa grande quando não tem todo um envolvimento. Para nós, era algo natural, e era o resultado de um trabalho de muitos anos.

Sobre o filme ser recuperado agora, eu acho que o que for para melhorar é sempre bom. Agora, para mim, eu fiz o que tinha de fazer e, agora, dar continuidade a isso cabe aos outros. Quanto mais pessoas compreenderem a importância da vida do solo, melhor, porque mais chance há de que elas cuidem dele.

O Orion e o Joel tinham sempre ideias boas, eles ajudaram muito. Ninguém faz nada sozinho. Sempre se precisa de quem ajude. E nós tivemos muita sorte com eles, porque eles sempre tinham boas ideias.

Foi a primeira vez que vi um filme sendo feito. Só não me impressionou porque eu sabia que era um trabalho muito detalhado. Não era uma coisa bruta, era pouco a pouso. Eles faziam alguns desenhos e filmavam. Faziam mais alguns e filmavam mais um pouco. Era muito complicado.

O resultado foi muito bom. Tínhamos desenhistas muito bons. Se não tivéssemos teria sido mais complicado.

2. ANTONIO LEÃO DA SILVA NETO

2.1 PERFFIL

Antonio Leão da Silva Neto, 59 anos, nasceu em São Paulo, Capital. Ainda criança, teve o primeiro contato com o cinema ao frequentar as cabines do seu

bairro, os cinemas de rua, que na época ganhara o apelido carinhoso de Totós, e as sessões caseiras de 16mm, quando um tio projetava filmes em 16mm alugados na parede de casa.

Figura 54 - Antonio Leão da Silva Neto



Fonte: Acervo pessoal do entrevistado

O encantamento com a imagem em projeção levou Silva Neto a construir com papelão os seus primeiros projetores. Depois, ganhou um Barlan, um projetor feito de plástico no qual as imagens, registradas em um filme em papel manteiga, ganhavam movimento.

Apaixonado por cinema, não é difícil entender seu fascínio quando, aos 12 anos, ganhou do pai um projetor alemão 16mm mudo. Naquela época, começou a colecionar filmes nesta bitola, chegando a ter mais de 300 filmes brasileiros em sua coleção.

Em meio aos filmes que compra pelo país, Silva Neto já encontrou muitas raridades, entre elas, uma cópia de um filme de Glauber Rocha que está ajudando na recuperação do som do filme original.

Formado em Economia pela FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em São Paulo, com pós-graduação em Administração Financeira e Recursos Humanos, Silva Neto acabou descobrindo na pesquisa sobre o cinema uma grande paixão. Já publicou dez livros relacionados à memória cinematográfica nacional e mais um está a caminho, sobre os filmes Super-8 brasileiros.

O primeiro livro que publicou foi *Astros e estrelas do Cinema Brasileiro: dicionário de atrizes e atores*, em 1998. O dicionário conta com 1.400 biografias de artistas brasileiros e foi a primeira publicação a reunir esse tipo de informações no país. Outros dois livros de Silva Neto são usados como fonte primordial de informações desta pesquisa: *Dicionário de filmes brasileiros* (2002), que computa a produção nacional de longa-metragem, e *Dicionário de filmes brasileiros: curta e média-metragens* (2006), que traz a produção nacional nesses formatos.

Nos anos de 1970, o pesquisador paulista começou a frequentar o Cine Clube Ipiranga, na Biblioteca Municipal do Ipiranga, em São Paulo. É lá que ele e o amigo Archimedes Lombardi fazem até hoje exposições de filmes raros em 16mm.

2.2 ENTREVISTA

A minha história com o cinema começou com um Cine-Barlan. Você já ouviu falar sobre o Cine-Barlan? Era um projetorzinho pequeno assim, feito no Brasil, ele usava uns filminhos feitos em papel manteiga. Tinha dois fotogramas, um em cima e um embaixo. Isso não tinha nada a ver com 16mm, estou contando porque foi assim que começou a minha relação com o cinema.

Mas o meu tio, irmão da minha mãe, tinha um projetor 16mm, mudo, um projetor alemão. E ele vinha aqui em casa, nos domingos, almoçar, e trazia o projetor e alugava filmes para projetar. Naquela época, 1968, 1969, eu tinha uns 12 anos, o 16mm você alugava em várias lojas de São Paulo, como a Mesbla, Cassio Muniz, todas essas lojas.

O que acontecia é que antigamente, antes do advento da televisão, as pessoas que tinham mais posses, as famílias que tinham grana tinham projetor 16mm em casa e alugavam filmes para passar em casa. Elas alugavam das próprias companhias distribuidoras: FOX, Columbia, Metro. Então, o cara alugava o filme para passar para a família em casa.

Depois, veio a televisão, e o 16mm deu uma caída. Deu uma caída nessas projeções em casa, porque ele continuou sendo exibido, por exemplo, nos cineclubes, em clubes e nas igrejas.

Mas então, eu conheci o 16mm com o meu tio, que vinha aqui em casa e projetava os filmes que alugava na Fototica. E aquilo ficou na minha cabeça. Eu

tinha só lá o meu Barlan, pequenininho, que eu tenho guardado até hoje, é uma gracinha. Eu tinha dois primos mais velhos que eu. Eu tinha uns 12 anos, eles eram mais velhos, tinham pelo menos 15, e eles vinham junto com o meu tio e ficavam manejando o projetor. Eu ficava doido com aquilo.

Passou uns dois anos mais ou menos e eu perguntei para o meu pai “será que o tio tem ainda aquele projetor?”, e ele ficou de ver. E o meu pai perguntou para ele e ele ainda tinha. Então, o meu pai, olha a loucura. O meu pai chamava Jairo Leão, e ele era trompetista, ele tocava com o Sexteto Piratininga. Bem, o pai era músico e tocou na Força Pública, depois na Rádio Tupi, e quando inaugurou a televisão ele fez parte da Grande Orquestra Tupi. Depois, em 1958, ele foi para o Teatro Municipal onde ficou até se aposentar.

Quando o meu pai estava na Tupi, ofereceram para ele alguns lotes de terreno em uma cidade próxima aqui, Janiru, a uns 80 quilômetros de São Paulo. Todo mundo que era da Tupi comprou. Meu pai contava que Hebe Camargo, Lima Duarte, todo mundo comprou. Meu pai comprou três lotes. Só que a cidade não vingou e meu pai ficou com esses terrenos encalhados.

Então, olha a loucura do meu pai. Vendo o meu interesse pelo projetor, ele ofereceu para o meu tio um lote desses terrenos em troca do projetor. O meu tio aceitou na hora. Mas eu vou te contar um negócio, o meu tio morava no bairro Aclimação, que é um bairro aqui de São Paulo, não sei se você conhece, e eu acho que aquele dia que fui buscar o projetor foi um dos dias mais felizes da minha vida. Um amigo foi comigo, nós fomos de ônibus, para buscar o projetor, que era uma mala de couro, grande, jamais vou esquecer.

Meu pai era meio doido, acho que aquele foi o jeito que ele encontrou de me incentivar. E veja só, quando lancei meu segundo livro, lembro dele, já velhinho, olhando o livro. Ele morreu com 80 anos. Eu estava autografando e ele olhando o livro. Acho que ele pensou que foi longe aquele menino para quem ele comprou o projetor. O lançamento foi em julho, em setembro ele faleceu.

Mas voltando ao projetor. Ele comprou o projetor, só que eu não tinha filme para passar. Veio junto um desenhinho, um rolinho. Mas aí em comecei a frequentar a Boca do Lixo, onde tinha o pessoal que comercializava 16mm, vendia 16mm, mas era caro, eu não tinha dinheiro, porque eu tinha 14 anos. Então, foi assim que começou. Quando eu comecei a trabalhar, comecei a comprar filmes.

Eu sempre fui negociante, aí eu comecei a comprar filmes, escolhia os que queria ficar para mim e os outros eu revendia. Então, os meus acabavam saindo de graça, porque eu tirava o valor nos que eu revendia. Aliás, eu faço isso até hoje. Eu até hoje tenho aqui um acervo grande de filmes que eu compro e vendo.

Daí eu comecei a colecionar filmes brasileiros. Cheguei a ter um acervo de 300 filmes brasileiro. Principalmente filmes clássicos do cinema brasileiro, como *Menino do Rio*, *O cangaceiro*, tinha de tudo.

Na época, existia um mercado marginal que comercializava esses filmes. A coisa funcionava assim: o filme, quando ia para o cinema, tinha censura de cinco anos. O filme ia para o cinema legendado e para a televisão dublado. E a televisão, naquela época, usava o filme 16mm. Então, todos aqueles seriados que passavam eram 16mm. Os filmes norte-americanos chegavam e a dublagem era feita aqui no Brasil. Os filmes já chegavam até com a marcação, uma ponta branca, onde devia entrar o comercial. Era tudo físico, não era digital como hoje em dia.

A emissora de televisão comprava o filme para passar durante um intervalo de tempo, geralmente cinco anos. Então, durante cinco anos ficava censurado para uso só daquela emissora. E ela podia usar tantas vezes por ano. Ela ficava com esses filmes enquanto tinha direito de usar, passado aquele tempo, se tinha dado audiência, ela renovava o contrato. Se não tinha dado, devolvia para a companhia, que colocava na prateleira. Passado aquela censura do filme, a companhia às vezes mandava destruir o filme porque não estava tendo procura. Ela mandava destruir porque eram cópias, e elas ocupavam muito espaço.

Eram apenas filmes com dublagem brasileira, que não interessavam para uma majorie norte-americana. Então o que eles faziam: “está parado aí há dois anos? Manda destruir”.

Tinha várias formas de destruir o filme, uma delas era incinerando no forno da prefeitura. Aqui em São Paulo tem até hoje o forno, que nada mais era do que um buraco enorme onde eles queimavam o material. A companhia pagava para queimar e se livra daquilo. Só que aí, entrava o esquema: o cara não destruí a e o filme ia parar na mão dos colecionadores. Entendeu? Isso funcionava tanto para cinema mesmo, o filme legendado, o cinemascope, quanto para os filmes de televisão, geralmente séries de televisão.

Outra forma de destruir era cortando os filmes para fazer vassoura. Havia uma máquina que cortava os filmes bem certinho como um fio e aquilo era usado para fazer vassoura, então, pode ser que você já tenha varrido a casa com um grande clássico do cinema.

A outra forma eram os filmes com som magnético. Porque os filmes têm som ótico ou magnético. A banda ótica a leitura do som é por meio de uma célula fotoelétrica. A lâmpada joga um fecho de luz naquela célula, e esse fecho de luz vira som. E o outro é o som magnético. É colada uma banda magnética e o som é dublado nessa banda. Então, o som magnético era mais vulnerável, então, eles pegavam esse filme e passavam um imã, então o filme ficava mudo. Era uma forma de destruir o filme, por que quem é que ia querer um filme assim?

Mas apesar de todas essas formas de destruir o filme, os próprios funcionários das companhias tinham esquemas para vender os filmes para os colecionadores. Graças a Deus, né? Porque assim que muitos filmes sobreviveram. Assim, muitos colecionadores acabaram preservando esses acervos.

Além disso, aconteceu muito durante o Regime Militar de apreenderem as cópias. Porque a censura determinava se podia ser exibido, se deviam ser feitos cortes ou, quando o filme era muito forte, muito pesado na crítica contra o regime, eles apreendiam as cópias, que eram levadas para os porões da ditadura.

Muitas cópias que foram salvas estavam nesses porões. Um exemplo que sei de cópia que foi salva dessa forma foi o filme *Liberdade de Imprensa*, do João Baptista de Andrade. Esse filme ficou nos porões da ditadura, era feito em 16mm. Depois de 20 anos, ele encontrou o filme. Esse filme foi feito em 16mm.

Censurado nunca peguei, mas caiu na minha mão muitos filmes que eram dados como perdidos e foram recuperados graças ao 16mm. Não só na minha mão, mas na de muitos colecionadores. Muitos filmes foram recuperados pelos colecionadores.

Um deles é o primeiro longa do Carlão Rochembach, chamava *Corrida em busca do amor*, era um juvenil. Ele tinha participado só de episódios de longas. O primeiro que ele participou inteiro foi esse, e o filme era dado como perdido. Eu tinha uma cópia, mas não sabia que o filme era dado como perdido. Um dia, encontrei com o Carlão, ele tinha tido um infarto, estava se recuperando, bem magro. E nós estávamos conversando quando ele contou que o filme estava perdido. Eu disse

para ele que tinha uma cópia. Quase que mato o Carlão, porque ele estava se recuperando ainda, e eu vim com aquela notícia que emocionou muito ele.

Aí nós fizemos o maior auê. Isso foi há uns 15 anos. O dono da 2001, que foi o lugar onde nós nos encontramos organizou um evento. Deu página e meia de jornal na época. O Carlão chamou os atores que tinham participado do filme, fizemos uma exibição. Foi um evento maravilhoso, com mais de 200 pessoas para assistirem a minha cópia em 16mm.

Outro foi um filme da Atlântida, *Dominó negro*, um filme de 1949, dirigido pelo Moacyr Fenelon, que foi um dos fundadores da Atlântida e morreu muito jovem. Esse filme era dado como perdido. Eu tinha uma cópia em 16mm, então eu cedi a cópia para a dona Alice Gonzaga da Cinédia e recuperaram o filme a partir dessa cópia minha.

Tem uma outra história, de um filme do Glauber, que eu vou te contar e você não vai nem acreditar. Eu estava na Feira de Antiguidades do Bixiga e vi dois rolos de 16mm no chão. Perguntei o que era e o vendedor me disse que não sabia, que tinham deixado ali para vender. Daí eu comprei. Quando cheguei em casa, era *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

Mas só tinha dois rolos e o filme era composto por três rolos, então estava faltando um, e o filme era legendado em inglês, provavelmente era uma cópia feita para mandar para festivais internacionais.

Bom, eu guardei o filme. Um dia, há uns dez anos, eu estava em Goiânia, lançando um livro meu, e estava a Paloma Rocha, filha do Glauber, estava a dona Lúcia, mãe do Glauber, lançado um DVD de um filme dele. Fomos conversar, e elas comentaram que estavam restaurando *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, mas que estavam passando por dificuldades porque faltava parte do som. Eu falei que tinha dois rolos em casa, doei os dois rolos para eles e eles conseguiram pegar os trechos que faltavam a partir da minha cópia.

Teve um outro caso que foi do Roberto Pires, aquele cineasta baiano. O filho dele chama Petrus, e encontro com ele todos os anos em Ouro Preto. Bom, eu tenho um filme pequeno, de quatrocentos pés. Era uma comédia de uns 12 minutos. O filme é dirigido pelo Roberto Pires com o Agildo Ribeiro no elenco. Chama-se *Como vencer na vida fazendo força*. Eu comentei com o Petrus, e nem ele sabia

sobre o filme. Ele não estava na filmografia do Roberto Pires. Daí doe para ele o filme.

Isso que estou te contando são coisas que aconteceram comigo. As que eu lembro. Com amigos meus aconteceu muito também. Recentemente, teve um caso comigo também que foi o do *Carnaval no fogo*, de 1948, considerado a primeira chanchada brasileira, com nomes como Anselmo Duarte, dirigido pelo Watson Macedo e dado como perdido. Ou melhor, só havia uma cópia de um rolo e meio do filme. Mas eu consegui uma cópia completa dele, com três rolos, no Rio Grande do Norte.

Só que esse filme aí o cara queria vender, então passei para eles o contato, compraram e por meio dessa cópia estão restaurando. Não fui eu diretamente, eu apenas descobri o filme.

Os colecionadores, antigamente, eram marginalizados pelos produtores. Éramos tratados como ladrões de filmes. Eles não gostavam da gente. Mas isso, de uns dez anos para cá mudou. Os produtores perceberam que os colecionadores não são inimigos, são aliados que garimpam o filme que, muitas vezes, os próprios produtores não têm.

Mas muitas vezes também acontece de encontrar filmes que não conseguimos recuperar porque estão com o que chamamos de síndrome do vinagre. Você já pegou um filme vinagrado? Ele começa a exalar um cheiro que parece vinagre e desprender o ácido acético, que é um dos componentes químicos da película. Quando ele começa a cheirar, é um filme condenado. Depois de um tempo, de três meses a um ano e meio aquele cheiro vai aumentando, o filme vai entortando, não passa mais no projetor, empena. É um problema que acontece nas cinematecas do mundo inteiro.

Já aconteceu comigo de cair na minha mão filme raro, cópia única, já em estado de decomposição. Normalmente, daí eu deposito na cinemateca brasileira. Eu dizendo que é um filme raro, eles providenciam a cópia ou, na pior das hipóteses, digitalizam.

Os filmes que eu tinha, não estava mais tendo como cuidar. Eles estavam onde minha mãe morava e, depois, não tive mais aquele espaço, então precisei vender. Vendi para a Faap. A partir dali parei de colecionar, eu compro e vendo filmes. Seguro apenas aqueles que eu sei que são raros.

Recentemente, comprei um lote de filmes de um colecionador que morreu há 20 anos. As latas estavam lá, jogadas, enferrujadas, em uma garagem. Eles anunciaram no OLX, eu vi, comprei os filmes, metade estava estragada. Você abria a lata, saía um caldo marrom. Não tinha mais o que fazer. Mas nesse lote havia um filme brasileiro de 1927, da inauguração de uma ferrovia no Paraná. Era do Alberto Botelho, que foi um dos pioneiros do cinema brasileiro. Esse tem uns 40 minutos e está comigo. Vou depositar esse filme na Faap. Filme perdido eu deposito onde vão cuidar melhor do que eu.

Outra aproximação minha com o cinema foi pelo Cineclube Ipiranga, perto do Museu do Ipiranga. Tem um amigo meu que chama Arquimedes Lombardi, que fundou esse cineclube em 1963. Ele sempre projetou filmes lá e nós conseguimos o espaço da Biblioteca Municipal do Ipiranga, cederam o anfiteatro para nós com 170 lugares. Nós passamos a fazer as exibições lá todos os sábados, sempre em 16mm e sem cobrar ingresso.

A ideia é sempre projetar filmes raros, que não estão em circulação, que nunca foram lançados em DVD, muitos filmes de arte. Porque filme lançado em DVD você assiste na sua casa. Nós projetamos filmes lá até o começo desse ano, quando todas as bibliotecas de São Paulo entraram em reforma porque estão instalando o cinema digital, mas acabou a verba, parou no meio e estamos sem espaço.

Todos os cineclubes sempre tiveram 90% de sua programação de filmes 16mm porque é uma bitola mais fácil de manusear, os projetores não são tão pesados, você pode pegar um projetor, levar no carro e montar e as cópias se conseguia com mais facilidade que o 35mm. Então, o 16mm sempre foi o ponto de apoio dos cineclubes. Hoje, o único cineclube que ainda passa 16mm é o nosso. Eu estou aqui com o filme do Marlon Brando que se chama *Os selvagens*, um dos primeiros que ele fez nos anos de 1950. Estou com essa cópia aqui só esperando o nosso cineclube voltar para poder exibir.

Uma única vez não pudemos exibir um filme. Porque os produtores nem sempre entendem. Mesmo tendo uma aceitação com os colecionadores, às vezes eles criam caso. Tínhamos uma cópia do *O fabuloso Fittipaldi*, do Roberto Faria, e íamos exibir. Nós programamos, faz uns 10 anos, saiu em tudo quanto era jornal. E o irmão dele ligou para o cineclube perguntando onde é que tínhamos conseguido a

cópia. Recebemos uma série de ameaças e acabamos não exibindo o filme. Ficamos com medo.

Mas tem muitas histórias sobre o 16mm. Você já ouviu falar do Padre Donizete? Ele morava em Tambaú, no interior de São Paulo. Uma série de milagre foi atribuída a ele. Nos anos 50, as pessoas começaram a fazer romaria. Todas as pessoas com deficiência iam para lá. Foi tanta procura que chegou a um ponto em que ele teve de parar porque a cidade não dava conta de tanta movimentação. Chegavam trens de todos os lugares com pessoas querendo bênção do padre. O Ozualdo Candeias pegou a câmera 16mm dele, uns negativos, e foi para lá gravar um documentário sobre o Padre Donizete. Fez um média metragem. Algo que não dava para fazer em 35mm.

Tem algo que é bem importante dizer sobre as cópias. Havia duas vertentes. A das cópias que eram feitas para cinema e a das que eram feitas para os cineclubes. Vou te dar um exemplo. Digamos que fossem lançar um filme, o *Spartacus*, por exemplo. Então, eles iam lançar cem cópias em 35mm. Nesse caso, iam fazer cinco em 16mm. Para quê? Para atender os clubes, os cineclubes, as igrejas. Nos anos de 1950, 1960, filmes eram exibidos nas paróquias. E metade da bilheteria ficava para a igreja.

Depois surgiu a necessidade das cópias para televisão. Aliás, tem uma questão interessante em relação à dublagem dos filmes e séries para televisão. Sabe como era feito? Chegavam as cópias americanas, eles cortavam, faziam um anel de uns dois metros, juntavam as pontas, colocavam no projetor e aquilo ficava exibindo como se fosse um looping para os dubladores irem treinando. Depois, pegavam outro trecho, outro trecho e iam fazendo o mesmo, até o filme ficar completo. Aí depois eles emendavam tudo novamente com fita. Isso aí a gente chama de cópia de trabalho. Muitas vezes, as cópias que comprei eram de trabalho.

Tem uma coisa que ainda não te falei. Sabe o projetor do meu tio? Um dia fiz a burrada de vender (suspiro). Eu era novo e queria um com som. Não me dei conta do que estava fazendo. Mas você não vai acreditar. Um dia eu estava no meu amigo, o Archimedes, e vi uma maleta, que era igual a do projetor do meu tio. Não era o mesmo, mas era igual, igual. Eu vou te dizer uma coisa, quando eu abri a mala, tinha um cheiro, eu viajei por quarenta anos na história. Não preciso nem dizer

que eu comprei. O projetor não estava funcionando, mandei restaurar. Infelizmente não é o meu original.

Eu já fui mais apegado materialmente. Todo o colecionador é apegado. Tem alguns colecionadores que tem os filmes na prateleira da casa deles e não deixam exibir. O filme passa a ser dele. Chega a ser uma doença. Eu sempre gostei de exibir. Mas tenho amigos que tem filmes e não deixam exibir, não. Para alguns é uma sensação de amor pelo cinema. Para outros tem uma sensação de posse.

Mas eu tenho muito orgulho de saber que pelas minhas garimpagens filmes, brasileiros, foram recuperados. Mais ainda quando é um filme que está perdido, de repente aparece uma cópia. Por exemplo o primeiro filme do Humberto Mauro foi feito em bitola 9.5, e ele perdeu o filme, você imagina encontrar isso?

Uma vez em Porto Alegre me chamaram porque um colecionador morreu. Ele tinha uns 200 filmes 9.5. A irmã dele que era uma senhora idosa já queria fazer uma avaliação do material, mas acabou não sendo feito. Eu fico sempre imaginando que ali poderia estar o filme perdido do Humberto Mauro. Porque não tinha muito filme brasileiro nessa bitola, era quase tudo estrangeiro.

3. CARIN PRIMAVERESI SILVEIRA

3.1 PERFFIL

Carin Anne Claire Primavesi Silveira nasceu em 27 de julho de 1951, na casa onde vivia sua família, em Passos, São Paulo. Veio ao mundo quando seu pai, Artur Primavesi, estava em Cuba estudando uma planta chamada Kenaf, usada na fabricação de sacos. Foi a segunda dos três filhos de Ana e Artur Primavesi.

Carin chegou a Santa Maria com a família quando tinha 10 anos e ficou na cidade até 1974, ano em que se formou em Engenharia civil. Após o nascimento de suas filhas, Carin mudou seu foco de atuação, estudou Pedagogia na USP e formou-se também psicopedagoga e psicanalista.

Uma das filhas de Carin, Paola, nasceu prematuramente e enfrentou muitas dificuldades para fazer a reserva de ferro no organismo o que a levou a ter não só anemia mas também dificuldades de aprendizagem.

Para ajudar a filha, Carin passou a acompanhar de perto o seu processo de aprendizagem e a buscar alternativas que pudessem ajudar a superar os problemas.

Para isso, contou com o apoio do marido, o médico Ricardo Neder Silveira, e de sua mãe, que a ajudou no sentido de buscar respostas sobre a questão nutricional.

Figura 55 - Carin Primavesi Silveira



Fonte:www.satc.edu.br

É autora de um livro sobre déficit de atenção, no qual busca mostrar que é possível superar o problema aliando atenção à criança com uma alimentação adequada e acompanhamento constante.

Há quase 30 anos ela trabalha diretamente na solução de casos de hiperatividade, falta de concentração e problemas de memorização.

Carin administra uma escola bilíngue de educação infantil e trabalha com o Kumon em que lida com alunos desde a Educação Infantil até o Ensino Superior.

Hoje, Carin é de certa forma parte da memória de Ana. É com a filha que a cientista mora em São Paulo, desde 2012, quando teve de deixar o sítio onde vivia, em Itaí, devido à idade. É à Carin que Ana recorre muitas vezes quando não ouve alguma pergunta ou não lembra de algo sobre seu passado.

3.2 ENTREVISTA

“Eu me lembro muito de Santa Maria porque foi a cidade onde eu e os meus irmãos crescemos. Os meus pais já foram para a cidade a convite do reitor, para

criar o curso de Agronomia, e passavam a maior parte do tempo envolvidos com a universidade. Eles montaram o primeiro laboratório de química e de biologia do solo no país, e promoveram a vinda de professores convidados. O pai tinha amigos no mundo inteiro e atuava muito para conseguir verbas para o curso, como os equipamentos necessários, publicação de livros, realização de um congresso, etc .

Eles (Ana e Artur) escreveram um livro sobre biocenose. Chamava-se *A Biocenose do Solo e a moderna agricultura intensiva*. A biocenose trata da vida no solo. Para um melhor entendimento Ana pensou em mostrar essa vida em um filme de desenho animado. A universidade dispôs de três desenhistas, Orion Melo, Glauca Doehler e Joel Saldanha, extremamente talentosos e engajados que desenharam e coloriram uma infinidade de acetatos para produzirem movimento nos figurantes do filme.

Esse foi um trabalho que levou cinco anos. O roteiro, detalhes dos personagens e script a mãe elaborara. Diariamente a mãe ia acompanhar o que os desenhistas haviam conseguido fazer naquele dia, dentro da programação.

O filme foi exibido pela primeira vez no Segundo Congresso Latino-americano de Biologia do Solo, em 1968, que meu pai organizara. Lembro que quando o filme foi exibido, havia um pequeno problema com o som. As cenas apareciam e o som vinha um pouco depois. A fala e o desenho não combinavam exatamente. Mas nada que atrapalhasse o entendimento da história. Foi um feito enorme para aquela época. Agora, que está sendo feito o DVD, esse problema foi resolvido.

Na história do filme, cai uma folha no chão e aí é mostrado como a vida se movimenta no solo. Práticas incorretas de lide com o solo como capinar muito, colocar fogo na terra essa faz com que a microvida vai morrendo e o solo fica adensado, não consegue produzir mais. O final é uma enchente, porque a água não penetra mais no solo, ele está estragado. Mostra como as plantas começam a ser parasitadas à medida que o solo vai morrendo e como à medida que ele perde a vida, tudo a sua volta vai morrendo também.

A meta era fazer um segundo filme, o da recuperação do solo. Mas a universidade não disponibilizou mais os desenhistas. Então só foi feita essa primeira parte que, graças ao Orion, foi preservada e está sendo recuperada.

Imagina quantos slides foram feitos para dar origem a cada um desses movimentos, porque não tinha computador, não tinha nada naquela época, era tudo feito à mão, desenho a desenho. Eram profissionais altamente qualificados e amantes do trabalho.

O filme cumpriu o objetivo que era mostrar às pessoas de forma bem didática de que como a vida no solo é o mais importante para termos solos saudáveis, plantas saudáveis e a continuidade do planeta em água potável e solos férteis.

4. GUIDO CECHELLA ISAIA

4.1 PERFIL

Guido Cechella Isaía

O empresário Guido Cechella Isaía nasceu em Santa Maria em 10 de junho de 1938. Possui dois filhos e quatro netos. É diretor financeiro da empresa Eny Calçados, que em 2016 completa 92 anos na cidade.

Figura 56 - Guido Cechella Isaia



Fonte: Fotografia feita pela autora

Guido Isaia faz parte de uma família tradicional da cidade. Seu pai, Salvador Isaia, falecido em 1992, dá nome ao calçadão de Santa Maria. Salvador Isaia está ligado ao comércio de calçados desde os 15 anos, quando começou a trabalhar como empregado da empresa que, em 1939, acabou por comprar e, desde então pertence à família Isaia.

Salvador Isaia casou-se com Edith Cechella, em 1932. O casal teve sete filhos. São eles: Yolanda, Salvador Jr, Guido, Suzana, Geraldo, Inês e Rafael.

Desde cedo Guido teve muito contato com a cena cultural da cidade. Ele é neto do imigrante italiano, José Isaia, que veio para o Brasil com 20 anos, em 1889. Ao chegar em Santa Maria, ele instalou um atelier fotográfico na cidade. O amor pela fotografia foi uma herança que José Isaia passou para alguns dos filhos e, em especial, para o neto, Guido, que domina todo o processo de revelação e, apesar de não ser um fotógrafo profissional, domina todo o processo fotográfico, desde as técnicas fotográficas até as de revelação analógica, e possui registros da cidade em diferentes momentos de sua evolução histórica.

Além disso, Salvador, pai de Guido, sempre foi envolvido com o teatro. Ele começou suas atividades na União dos Moços Católicos e depois, com Edmundo Cardoso, fundou a Escola de Teatro Edmundo Froes.

Com uma vida cultural ativa, Guido frequentou as tradicionais salas de cinema que existiram em Santa Maria, acompanhou a instalação de cineclubes na cidade, conviveu com realizadores amadores como José Feijó Caneda e, ainda, foi ator em um filme caseiro de seu pai, chamado *A Pandorga*, filmado em 16 milímetros, em 1952, em Itaara.

Não é um realizador, mas uma pessoa que conheceu a cena cultural santamariense dos anos de 1960.

4.2 ENTREVISTA

Eu convivía com o cinema, inclusive em casa, porque o meu pai tinha uma filmadora e filmava a gurizada. Ele também alugava rolos de filmes, que vinham de Porto Alegre, para projetarmos em casa, pois ele tinha projetor. Meu gosto pelo cinema começou ali. Mas fora isso eu tinha o gosto pela fotografia, que herdei do meu avô. Ele veio para o Brasil e teve um estúdio fotográfico na Avenida Rio Branco. Então, toda a família teve esse contato com a fotografia e com o cinema.

Meu pai foi um incentivador do teatro, na União de Moços Católicos. Depois, acompanhou todo o trabalho da Escola Leopoldo Fróes. Ele declamava I Juca Pirama, do Gonçalves Dias, com mais de duzentos versos, quando tinha 82 anos. Ele morreu em 30 de março de 1992, muito lúcido. E eu tomava dele, ele sabia vírgula e ponto e vírgula. Ele gostava muito de filmes de criança. Não sei de quem é o autor, mas ele gostava de declamar O pequenino morto, pela dramaticidade da criança que nasce morta. Uma das coisas que lamento é que não sei onde foram parar várias fitas que nós tínhamos dele declamando. Foi uma pena perdermos.

O meu pai gostava de filmar ao filhos. Ele tinha uma filmadora Keystone, 16mm, então nos filmava, depois mandava para revelar em São Paulo e projetava em casa. Tenho muitas coisas dele guardadas mas nunca passei para DVD porque precisa mandar para São Paulo e Rio de Janeiro. Nós fazíamos os letreiros em um banheiro fechado. Fazíamos, filmávamos e depois colocávamos as legendas.

Eu era guri, tinha nove, dez anos e o pai nos filmava e depois tinha de fazer os letreiros. Então aquilo me cativava, ver os letreiros, saber como eram feitos. Fui aprendendo. Carregava a máquina para ele. Era de corda ainda. Aquilo me cativava.

Mas o único filme que ele fez foi um que se chamava A pandorga. O pai fez um roteiro, desde a confecção de uma pandorga, daí soltavam, até ela cair e aí a gurizada saía para procurar. Mas era algo só para os filhos. Feito para registrar a nós ainda crianças. Uma vez ele chegou a exibir no Hermes Macedo, um cineclube de Porto Alegre. Mas era um filme caseiro, sem pretensões.

Era uma ficção dele, em preto e branco. Ele aproveitou que éramos sete, tinha bastante artista em casa, até o Rafael, que hoje trabalha comigo na loja e tem 65 anos, era neném naquela época, participou do filme. Era por volta de 1948, 1950.

Naquela época tinha o seu Luiz Gonzaga Schlinger, que era muito amigo do pai. O meu pai era padrinho do Léo, filho dele. E eu ia para o laboratório do Luiz Gonzaga também. Assistia tudo quieto do meu canto aprendendo. E ele vendia máquinas e o pai encomendou com ele essa Keystone, americana. Depois nós vendemos para outro fotógrafo, o Helmuth Staggemeier, deve estar com ele até hoje.

As câmeras eram muito caras nessas época. Para ter a minha primeira, tive de economizar dinheiro por um ano. Era muito mais barato que uma 35mm mas

ainda era caro. Eu ainda quis comprar um projetor, desses com banda sonora, então era todo um investimento.

A última exibição que a gente fez do filme foi na praia em Atlântida. O pai já tinha até falecido. E eu exibi para mostrar a alguns vizinhos. Foi bem interessante. Eu guardo tudo direitinho, com sílica. Um dia quero fazer algo com eles. A afetividade que se tem é que era uma coisa moderna, que poucos tinham e que a gente queria aprofundar os conhecimentos.

O filme mostrava o meu irmão mais velho fazendo uma pandorga. A gurizada olhava aquilo, como era feito. Daí quando ela está no alto rebenta o fio. Era coisa bem de gurizada, então ele fazia a gente correr debaixo de uma cerca, aparecia um touro, que nos corria e fazia a gente subir nas árvores tinha toda essa corrida até achar a pandorga. Foi feito tudo lá fora, em Itaara. Era a ideia dele para guardar a imagem dos filhos. Ele mesmo foi o cinegrafista, o diretor e o briguento. Porque ele era muito exigente.

Nos filmes tem eu lá com sete, oito, nove anos. Tem as colheitas de pinhão que a gente fazia. Tem até o casamento da minha irmã mais velha que tem 82 anos. Eu tenho todos os filmes caseiros que ele fez guardados. Eram registros que nunca foram editados. Tem sobre fabricação de calçados, por exemplo que ele fez desde o início da produção de um sapato, em Novo Hamburgo. Mas o fluxo da loja foi crescendo, e a gente foi deixando de lado porque não tinha como dar conta de tudo e acabaram não sendo editados.

Sobre Santa Maria, a única coisa que eu devo ter é somente uma Procissão de Corpus Christi, que foi filmado de cima do Edifício Mauá, na década de cinquenta, no ano em que ele foi inaugurado. Foi filmado saindo na Catedral, fazendo a volta na Vale Machado e subindo a avenida. É a única coisa que eu tenho de filmagem da cidade.

Era tudo amadoristicamente mesmo. Aquilo vinha de muito amor pela fotografia, desde o meu avô, que veio da Cicília, a minha avó, que era da Calábria, então tinha aquela ligação de sangue. O meu tio foi historiador muitos anos. Formou um acervo fotográfico muito bom sobre a cidade.

Mexer em química (suspiro). Eu aprendi de tudo sobre isso. Eu sou uma sumidade em química fotográfica. Revelador mais forte, mais fraco. Mexer com o

papel. Os filmes o pai mandava revelar em São Paulo, mas os letreiros a gente fazia em casa.

O Caneda fazia coisas diferentes do meu pai. Ele filmou muitas coisas da cidade, como a Banda do Maneco, os eventos. Alguns dos filmes dele era para exibir na vitrine da loja de fotografias dele. Ele era praticamente meu vizinho. Eu morava na Silva Jardim e ele na Avenida Rio Branco. Então, a gente estava sempre se encontrando. Só que o laboratório dele era sempre aquela bagunça, cheio de coisas que ele criava, o nosso, não, era mais moderno, mais organizado, o meu pai tinha mandado fazer um banheiro especial.

Ele era um incentivador da fotografia e do cinema. Meu pai já filmava mais para registrar os filhos, para exibir em casa mesmo. O Caneda revelava aqueles filmes coloridos, coisas que não faziam muito na época.

Ele era um curioso que gostava de descobrir coisas. Ele fazia as descobertas dele para revelar. Me lembro muito bem. De vez em quando ia lá olhar as descobertas dele. Eu já era interessado pela técnica, pelo que ensinavam os manuais, como um manual português. Juntava dinheiro para comprar máquinas de última geração. Ele não, o prazer dele era a descoberta.

O filme do Caneda, vi por partes. Acompanhei o processo de edição dele. Era algo bastante primário. Mas muito interessante. Ele mesmo revelou o filme. Ele trabalhava com um filme italiano. Trabalhava muito com as cores. Tinha de ir cortando e colando. Ele enrolava em um troço de madeira, depois rodava aquilo quando estava seco. Aí ia recortando o que ia ou não usar e colava. Ele era um autodidata. Gostava mesmo do que fazia.

Sobre o outro filme que você falou, cheguei a assistir. Era muito interessante, por sinal. A Anna Primavesi e o marido deram algumas mudas de laranja Lima para plantarmos no sítio. Depois, ia lá na chácara buscar laranjas para fazer doces. Então fiquei sabendo que estavam fazendo o filme. Ela chegou até a filmar algumas árvores lá em casa. Mas a maior parte do filme era com animações que foram feitas pelo Saldanha.

Então, eu estava sempre nesse meio de filmagens e fotografias. E normalmente quem trabalhava com fotografia na cidade acabava se interessando por filmagens, só que se custou mais a fazer porque era tudo muito caro, os materiais eram importados. Isso dificultava muito.

Então tinha essa ligação com esse pessoal todo, eu recebia manuais técnicos de fotografia e de cinema, então trocávamos muitas ideias e conhecimentos. E tinha também a revista Laika, que a gente lia e fazia com que nos interessássemos ainda mais pelo assunto.

Eu peguei aquela época da Segunda Guerra e a propaganda dos Aliados estava muito ligada ao cinema. Então, era algo que se expandiu muito. As pessoas viam muito cinema e tinha aquela questão de mostrar os grandes heróis. Fui me interessando cada vez mais sobre o assunto. O próprio esporte começou a se desenvolver muito a partir dos anos de 1950, quando surgiu a televisão. Então a nossa diversão era essa, o futebol e o cinema.

Na cidade ainda havia o Sioma Breitman, que foi um grande incentivador da fotografia na cidade. Eu não cheguei a conhecê-lo muito bem, apenas de relance, mas sempre ouvia falar dele como um incentivador da fotografia e das filmagens na cidade.

Eu fazia mais fotos aéreas de Santa Maria. No departamento de arquivo da Fundação Eny deve ter umas 16 mil fotos feitas por mim.

Fora o cinema de casa, ia nos cineclubes à noite. Como gostava de filmes, ia ver os filmes mais clássicos. Os filmes italianos de antigamente, os banguês americanos. Onde hoje fica a loja mesmo, nós compramos e era um cinema. Era o Cinema Imperial. Aqui, uma e meia da tarde, era uma bateção de pés, troca de revista e sequência dos seriados antigos, que a gente via. Era interessante porque depois das seis o pessoal ficava fazendo as trocas de revistas.

A diversão na cidade era ir até a Viação Férrea ver os trens chegarem, e para fazer isso tinha de pagar para entrar lá, ou ia no cinema. Santa Maria, naquela época chegou a ter sessões matinais. Tinha sessões às dez horas da manhã, tinha sessões à tarde, tinha sessões à noite. Esse cinema aqui, quando nós compramos, tinha mil e quatrocentas cadeiras. Além do Imperial ainda tinha o Independência, que era ali na praça e o Glória, na Ângelo Uglione, onde hoje funciona a igreja. Fora os cinemas tinha os cineclubes. Tinha o da Ação Católica e o que o Edmundo Cardoso fundou onde era a Biblioteca Pública, onde hoje é o Theatro Treze de Maio. Mas não passou disso, eram esses. Depois começou a decadência. Os cinemas foram esvaziando.

Tenho até hoje os lápis de retocar negativos. Era o nosso photo shop, na mão. Em última instância, usávamos uma meia dessas de mulher de náilon que colocávamos na frente da lente de ampliar e melhorava muita coisa do rosto.

Não dava para ficar esperando a tecnologia chegar. Tinha de entender de tudo um pouco. Eletricidade por exemplo. As lâmpadas que usávamos para dentro de casa, vinham todas em cento e dez volts e tínhamos de fazer série, isso tudo a gente fazia, montava um estúdio quando precisava. Muita coisa a gente teve de aprender na marra.

Além dos filmes que você falou, nos anos 60 também foi feito na cidade Os Abas Largas. Mas esse foi um filme que não influenciou muito o cinema da cidade. Fizeram muita propaganda para buscar pessoas para trabalhar no filme, mas quem de fato atuou foram poucas pessoas daqui: o Edmundo Cardoso, o Porto e mais uma meia dúzia de pessoas. Então, isso não incentivou o cinema da cidade. Isso produziu muito ciúme. Porque já tinha gente produzindo na cidade. E a realização dos filmes que foram feitos era uma evolução do trabalho dessas pessoas. Não tinha nada a ver com Os Abas Largas. Agora, esses realizadores do 16mm influenciaram muito os superoitistas. Isso com certeza. Porque eles mostraram que se podia fazer filmes com o que existia na cidade.

5. JOEL ROMAGUEIRA COIMBRA SALDANHA

5.1 PERFIL

Joel Romagueira Coimbra Saldanha, 80 anos, nasceu em Alegrete, em 1936 e veio para Santa Maria aos 16 anos. Na cidade casou-se e teve quatro filhas. Desde criança sempre foi muito curioso e gostava de fazer pequenas engenhocas. Entre as suas “invenções” está um pequeno projetor artesanal, com maquinário de relógio, no qual exibia filmes caseiros artesanais para alguns de seus amigos.

Desenhista técnico aposentado, o interesse de Saldanha sempre foi maior pela área da animação. Nos anos 60, passou em um concurso público e passou a atuar na Universidade Federal de Santa Maria. Foi na universidade que ocorreu seu primeiro contato com Ana Primavesi, para a realização de *A vida do solo*.

Figura 57 - Joel Saldanha



Fonte: Foto feita pela autora

Em 1969, Saldanha começou a produzir o seu primeiro desenho animado em Super-8. Saldanha tinha comprado uma câmera amadora para registrar as viagens da família e acabou percebendo que poderia realizar com ela também os seus desenhos animados. Com isso, teria a comodidade de poder trabalhar em casa e sozinho, nas suas horas de folga.

O primeiro curta-metragem de Saldanha, *O Guarda Pimpão*, em 8mm, ficou pronto em 1970. Era um desenho experimental, que preparou o autor para as animações que fez nos anos seguintes.

Além dos roteiros, Saldanha tinha preocupação com o storyboard, que ele fazia para orientá-lo nos desenhos, gravação e montagem das cenas. Ele construía cenários fixos e móveis e chegou a criar uma marca para identificar as suas produções.

Diante da falta de alguns materiais profissionais na cidade, o desenhista começou a desenvolver suas próprias técnicas. Os cenários eram feitos em papel, mas os desenhos em acetato. Como era difícil encontrar tintas que não entortassem a superfície nem descascassem, Saldanha fez diversos testes, até que conseguiu o efeito que desejava com tinta esmalte.

Saldanha não era mais desenhista de *A vida do solo* quando o filme foi concluído, ainda assim, foi responsável por muitas das experimentações utilizadas, conheceu

os principais envolvidos com o filme, além de ter criado os desenhos dos personagens da produção.

5.2 ENTREVISTA

Quem costumava trabalhar com 16mm na cidade era o Caneda, e o da Casa Eny, o Guido Isaía. E tinha também o João Valter Billa, que era fotógrafo do Jornal A Razão e, às vezes, projetava algumas coisas. Mas o Caneda foi o único que fez um filme. O Guido eu nem sei bem, ele estava mais envolvido com o cineclube. Depois foram surgindo outros nomes no cinema da cidade como o Assis Brasil. Mas aí, quando surgiram as filmadoras Super-8.

Eu nunca trabalhei profissionalmente com cinema. Trabalhava para mim. Santa Maria não dava para trabalhar profissionalmente com essas coisas. Não tinha mercado. Para ir para Porto Alegre já era muito difícil.

Um dia, o Caneda que me contou que estava fazendo um filme. Eu sempre ia no estúdio dele, ele me mostrava os aparelhos dele, o que estava filmando. A nossa amizade era mais profissional, mas ele sempre contava o que estava fazendo. Cheguei a ver o filme. Era bom. Ele fez bem direitinho. Foi gravado perto de um rio. Representava uma ilha. Era bem interessante.

O José Caneda era um grande fotógrafo. Nós conversávamos sobre cinema. Eu frequentava naquele tempo o Cineclube da Ação Católica, que ficava na esquina lá da Catedral. Todos os sábados à noite tinha cinema lá. Era gratuito, e eu gostava muito de cinema, então sempre ia assistir. Vinham filmes bons europeus e americanos. O Caneda sempre ia assistir também, então a gente conversava muito sobre isso. Ele mesmo projetava filmes na vitrine da sua loja, mas não era nada para se ganhar comercialmente.

Eu comecei a trabalhar como desenhista técnico na universidade em 1957, na Medicina. Eu tinha uma agência de publicidade. Tinha dado baixa do quartel. Daí nos disseram que haveria concurso para a universidade. O Robson Flores, que era editor do jornal A razão, me indicou para o Mariano da Rocha, e o Mariano da Rocha disse para que eu fizesse o concurso. Ele disse que eu ia ganhar mais do que na iniciativa privada. Daí resolvi fazer.

Eram três vagas e foram só dois candidatos. Sobrou uma vaga. Só eu e um rapaz de Porto Alegre fizemos. Aí ele ficou lá e eu vim para cá. O reitor da UFRGS queria me trancar lá. Queria que eu ficasse trabalhando lá.

Mas eu expliquei que tinha ido fazer o concurso por causa do Mariano e queria ficar em Santa Maria. Fui trabalhar junto com o Eduardo Trevisan, que na época era o chefe do Departamento de Artes. Fazia muitos desenhos para o Mariano. Aqueles desenhos de cirurgias. Trabalhei na televisão em circuito fechado. Nem existia televisão na cidade e nós já registrávamos todas as cirurgias do Mariano.

O trabalho com A vida do solo foi bem depois. Surgiu com um convite verbal, e eu participei mais no início. Ela, a Primavesi, falou com o meu diretor. Ela veio me convidar, e eu disse que ela teria de falar com o meu diretor porque tinha um fluxo muito grande de trabalho. Então, ela foi falar com ele. Ela chegou dizendo que estava planejando um filme científico sobre o solo. Queria fazer esse filme para apresentar nos congressos dos quais participava.

Eu tinha muita vontade de fazer um filme, então vi nessa proposta uma boa oportunidade.

Eu disse para ela me apresentar o roteiro com o que ela queria, para que eu pudesse ir criando os personagens. Mas ela não tinha noção de roteiro. Ainda não conhecia nada de cinema. O Orion também teve boa vontade, mas ele não conhecia nada de cinema ainda. Depois que ele foi fazendo cursos. Ele até se saiu bem. Mas o resultado me incomoda muito. Não gostei. Não era o que eu queria. E não é ciúme meu, fui eu que pedi para sair porque as coisas não estavam saindo como eu queria.

Ela não tinha um roteiro nos moldes cinematográficos, mas escrevia direitinho o que queria mostrar. Então, nós criávamos cada um dos personagens, as bactérias, o húmus, e assim por diante. Depois que criávamos, mostrávamos para ela e ela aprovava ou não. Eu estava dando uma feição mais de Disney. Depois, foram modificados. Porque queriam algo mais próximo da realidade. Mas a gente sabe que o Pato Donald não é uma realidade. Se é um desenho, que é animado, pega algo da realidade, não tudo. Hoje o pessoal assiste até a esponja falando. Tem a fantasia de quem faz e a fantasia de quem assiste.

Os desenhos, eu ia fazendo a lápis, e aí perguntava à Madame Primavesi se estava parecido com o que ela queria. Daí ela me dizia se estava bom ou se

precisava mudar aqui e ali. Depois, eu dava um toque um pouco mais de cinema, uma cara mais Disney, para ficar mais bonito, mais atrativo.

Eu fui criando os bonecos, fiz mais de 40 personagens. Mas eu queria algo mais caprichado, e ela optou pela rapidez. Daí eu comecei a fazer e fiz até determinada parte do filme. Depois, eu me incompatibilizei. Não era aquilo que eu queria.

Eu fazia desenho por desenho, em acetato. Mas ela não queria assim, porque sairia muito caro. Hoje em dia seria mais barato porque existem as transparências, mas naquela época o acetato era caro. Era preciso importa-los dos Estados Unidos, então começamos a pegar radiografias e limpar com soda. Eu tinha lido sobre isso num livro e tinha feito cursos de desenho, então fui experimentando, para ver o que a gente podia usar. Eu limpava com soda para tirar a imagem e deixa só a transparência.

Trabalhei no filme cerca de um ano. Todos os dias trabalhava um pouquinho no filme. Pela manhã fazia meu serviço comum. Depois, ia para o Instituto trabalhar no filme. Eu criei todos os bonecos e fiz a animação do título. Depois, achei que não valia a pena ficar me incomodando.

Eu trabalhava como animador. A Glycia Doeller pintava. Porque o celuloide, a lâmina, é pintado por trás. Então, eu fazia todo o desenho, e ela pintava por trás, para dar o contraste. Depois que estava seco, a gente fazia o contorno. Tinha de guardar os acetatos e era chato de guardar. Quebrava muito. Não tínhamos como comprar as tintas especiais, que eram muito caras. Então, depois de experimentar uma coisa e outra até dar certo, começamos a usar uma mistura de guache com tinta esmalte. Aquilo demorava para secar. Depois de seco, para poder guardar passávamos uma camada de talco. Depois tirávamos aquele talco com um pano macio e colocávamos sobre um papel para poder esperar até a gravação.

Era muito bom trabalhar com a Glycia. Ela era muito cuidadosa. Muito caprichosa. Não tinha conhecimento de cinema, mas era uma ótima colorista.

Pintar com guache era um problema. Descascava muito. E tinta esmalte enrugava muito. Tinta óleo demoraria dois ou três dias para secar. Então comecei a misturar guache com tinta esmalte e foi como conseguimos trabalhar. Com a mistura demorava de seis a oito horas para secar. Então, nós pendurávamos tudo com prendedor de roupa, até secar. Depois de secos, era feito o contorno, com nanquim.

Mas a gente tinha de trazer um nanquim especial, sintético. Aquilo vinha de São Paulo e era caríssimo. Porque esse nanquim comum sai. A gente usava com aquelas canetas alemãs, fechadas. Nem pensar em usar com pena.

Os cenários eram fixos. Feitos em papel próprio para desenho, o papel Canson e papel vegetal. Permitiam que a gente fizesse os movimentos dos personagens tanto na vertical quanto na horizontal.

A gente adiantava cerca de um mês de desenhos e depois gravava. Desde o início o câmara foi o Caneda, o que para mim era muito bom porque nós nos relacionávamos muito bem. Ele era um profissional muito inventivo. Exibia filmes na fachada da loja dele, inventava equipamentos, era muito criativo.

Para começar a gente tinha de fazer assim, experimentar. Se fosse esperar ter todos os meios para fazer, até hoje não tinha feito. Naquele tempo não se tinha nem lápis de cor bom.

Começamos o filme com uma câmara 16mm Paillard Bolex emprestada pelo reitor Mariano da Rocha, que para mim é a melhor câmara 16mm que tem. É uma câmara suíça muito boa. Depois dela as melhores eram as alemãs e as japonesas. A Primavesi pediu ao Mariano o empréstimo da câmara. Depois, o Caneda passou a usar a Câmera dele. A primeira coisa que nós filmamos foi o título. As letras foram todas desenhadas.

O Caneda fez uma geringonça para que se pudesse filmar. Geralmente não se usa isso, se usa uma mesa, como uma que eu criei. Mas ele tinha de adaptar para o foco da câmara 16mm. Era uma espécie de andaime de madeira, que foi feito na marcenaria da universidade, onde ele fixava a câmara. Ele subia em um banco para fazer o foco.

Como no Brasil não tinha nada daquilo. Ou melhor, tinha em São Paulo, mas para comprar uma profissional em São Paulo ia demorar muito e se ia gastar demais, então ele fez aquela geringonça. Funcionou.

Quando o Orion entrou, como desenhista também, tive um desentendimento com ele. Eu disse que queria que seguisse aquele método, em stop motion, que pra mim era o correto. Porque tem muito desenho por aí que é horroroso, sem contorno, não dá nem gosto de ver. Eu queria ir pelo melhor, o mais correto. E a Primavesi estava achando que demorava demais. Então, o Orion sugeriu fazer recortado. Eu falei que não dava certo. Desenhava o boneco em papel e recortava. Deixava os

braços fora para, na hora, ir montando e articulando os movimentos. Não deixa de ser um stop motion, mas é de péssima qualidade. Tem de ser muito bem-feito para ficar bom.

Eu tinha aquele padrão norte-americano, como foi usado no Sinfonia Amazônica, o primeiro desenho animado brasileiro. Os desenhos poloneses também são maravilhosos. As animações russas e canadenses também são muito bem-feitas.

Aí eu larguei de mão tudo. E procurei a Madame Primavesi, nós a chamávamos de Madame, que se não fôssemos fazer do jeito tradicional, eu iria sair. Porque não iria ficar bom. Mas ela não acreditou. Um dia ela até chegou a concordar comigo, mas depois voltou atrás. Daí eu disse para ela que não queria brigar, não queria discutir. O Orion, que concordava com essa mudança, iria ficar, tocando o projeto, e eu iria sair.

Quando o Orion me ligou dizendo que haveria uma homenagem, eu disse que não merecia homenagem alguma porque não tinha seguido com o projeto.

6. JORGE OMAR CANEDA

6.1 PERFIL

O radialista Jorge Omar Caneda nasceu em Santa Maria em 14 de outubro de 1953. Filho de José Feijó Caneda e Horacilva do Nascimento Caneda, ambos já falecidos. Teve quatro filhos e tem dois netos.

Com o pai, aprendeu a fotografar e a filmar. Cedo, trocou a escola pelo laboratório fotográfico do pai, o qual foi dono de um dos maiores estúdios fotográficos de Santa Maria, a Foto Íris. Inicialmente, Jorge Omar ajudava o pai com os produtos químicos para a revelação das fotografias. Com o tempo, aprendeu a fotografar e a filma e começou a fazer trabalhos para a Universidade Federal de Santa Maria e para a TV Imembuí.

Ao longo da vida, Jorge Omar já atuou em diferentes áreas: foi cinegrafista, repórter policial, fotógrafo, diagramador e assessor parlamentar.

Figura 58 - Jorge Omar Caneda



Fonte: Fotografia feita pela autora

Como convivia muito tempo com o pai no estúdio, Jorge Omar tem muitas memórias sobre as produções dele. Tanto sobre os filmes que eram feitos para serem exibidos na vitrine da Foto Íris quanto na primeira ficção santa-mariense, o filme *A ilha misteriosa*, dirigido por José Feijó Caneda. Na ficção, Jorge Omar chegou a atuar em uma cena.

Depois do falecimento de seu pai, em 2004, coube a Jorge Omar guardar os filmes que ele fez. Alguns dos rolos estão em péssimo estado de conservação e não podem mais ser exibidos antes de um trabalho de restauro. Já *A ilha misteriosa* foi copiada, de forma caseira, para que não houvesse risco de o filme se perder. Em 2013, Jorge Omar teve a ideia de exibir o filme durante o Festival de Cinema Estudantil de Santa Maria. Ele foi ao evento acompanhado de seu tio, Valnei Caneda, um dos atores principais da produção e que faleceu em 2015. Foi primeira vez, depois de mais de 50 anos que o primeiro filme que foi rodado em Santa Maria por uma equipe local foi exibido novamente.

6.2 ENTREVISTA

O meu pai tem uma história muito linda. Eu vou te contar e tu vais ver. Eles vieram de Rio Grande, meu avô erada Viação Férrea. E ele arrumou emprego em

uma loja da Rua Doutor Bozano. Ele revelava fotografias, revelava filmes. Mas eram coisas precárias, em cores nem pensar. Ele foi trabalhando e pegando a profissão.

Num dado momento, ele resolveu abrir a loja dele, a Foto Íris, em frente ao Cinema Imperial. Como as câmeras eram muito caras, sempre importadas, ele construiu manualmente a câmera dele. Ele conseguiu uma lente e fez a própria câmera. E assim ele começou a trabalhar. Ele ia para os casamentos com aquela maquinazinha dele (suspiro). Infelizmente, eu não tenho nem foto dela.

Ele não tinha estudo, mas era um homem muito inteligente. E muito inventivo, também. Ele estava conseguindo os trabalhos dele com essa máquina que tinha feito e resolveu fazer outra. Dessa vez, ele resolveu fazer uma máquina para fotos três por quatro que fosse automática. Essa máquina era bem grande, e tinha um espelho. Tu te olhavas no espelho, fazia a pose que tu querias, e apertava um botão e tu mesmo tirava a foto. Na verdade, essa máquina de automático não tinha nada. O automático era ele. Porque quando a pessoa apertava o botão, ele revelava a foto, fazia o corte três por quatro e colocava em uma caixinha. Aquilo era uma sensação na cidade, porque era uma grande novidade, ninguém tinha. Daí pegou o nome de automática Iris. Ali foi o início dele com a fotografia.

Um tempo depois, ele conseguiu uma câmera totalmente detonada, uma Belover. Ele foi arrumando aquela câmera e, com aqueles pedaços de máquina não conseguiu montar uma 35mm, mas fez uma 16mm. Chegou a fazer algumas filmagens com ela até comprar uma Pailard Bolex, que eu tenho guardada até hoje. Era uma das melhores câmeras que existiam.

Foi então que ele começou a fazer vários filmes, muitos filmes, inclusive um que tenho guardado até hoje sobre o centenário de Santa Maria. Só que aí ele filmou, revelou e montou em cores, por ele, algo que antes jamais se imaginaria, porque as revelações em cores só eram feitas nos Estados Unidos, por intermédio de uma empresa de São Paulo que mandava os filmes para lá. Isso fazia com que os filmes demorassem três, quatro meses para estarem revelados. Então, ele resolveu ele mesmo revelar os filmes. Ele conseguiu um livro em alemão sobre como revelar. Como a técnica é universal, ele não conseguia ler em alemão, até tinha uns amigos que sabiam alemão e o ajudavam, mas como era um manual, as medidas eram universais e ele parecia que entendia aquilo tudo. Na verdade, ele deduzia porque a linguagem da fotografia é universal.

Ele usava oito químicos diferentes para fazer a revelação. Então, tinha a primeira revelação, a segunda a terceira, e assim por diante, depois tinha a exposição, daí ele invertia de negativo para positivo. E ele fazia isso tudo à noite, porque durante o dia ele trabalhava. Isso dos filmes era uma paixão, ele não ganhava dinheiro com isso. Eu tinha uns sete ou oito anos, e estava sempre junto com ele. Achava aquilo tudo fascinante. Então, eu era o único ajudante que ele tinha. Por isso que eu sei toda essa história, porque eu estava sempre junto com ele.

Meu pai não quis que eu estudasse. Ele quis que eu desse sequência ao que ele fazia, tanto que somos cinco irmãos e todos os outros se formaram, eu não, eu fui treinado para ser o sucessor do meu pai. Por muitos anos, eu assumi a loja, depois foi vendido.

Era tudo entorno de dois graus, três graus os químicos. E eu era quem colocava gelo para tudo ficar na temperatura certa, senão derretia a gelatina do filme. Se eu desenhasse eu te mostrava tudo como funciona. Tinha fotos de tudo isso, mas se perdeu tudo quando eles foram embora para Porto Alegre (silêncio). Quando ele e a minha mãe foram embora para Porto Alegre, quase todo o acervo dele se perdeu. Eu tentei recuperar algumas coisas, mas já tinham colocado quase tudo fora, e eu não consegui mais. Mas era um tanque, inoxidável, feito por ele, um rolo desse tamanho assim (ele mostra com as mãos que o rolo era muito grande), e ele mandou fazer umas canaletas, então ele colocava o filme no rolo, dava bem certinho trinta metros ali. Tudo era feito no escuro. Ele colocava o filme naquele rolo, colocava os químicos e eu rodava a manivela. Tantos minutos, despertava o relógio, ele abria, tirava o químico, lavava, e colocava outro químico, aos poucos íamos colocando o gelo para resfriar o químico.

A maioria dos colégios de Santa Maria participavam de desfiles, tinha o Desfile da Mocidade, tinha uma grande competição entre as escolas. Tinha muita gente conhecida da cidade que desfilava, ali na Rio Branco, e ele filmava tudo.

Na Foto Íris existia uma vitrine. Para chamar a atenção, ele filava, fazia filmes sobre a cidade e projetava nessa vitrine. Ele montou uma espécie de televisão, onde a tela era uma espécie de plástico opaco. Ele projetava com o filme virado, então para quem olhava do outro lado da vitrine via certo. Era algo muito inteligente. E isso chamava muito a atenção e aquilo ficava cheio de gente. Na época em que a Loja era na Rio Branco, lembro de ter fechado o trânsito de tanta

gente olhando. Naquela época, quase ninguém tinha televisão, não eram todos que conseguiam ir ao teatro. Então, nem sei de onde ele tirou a ideia, mas ele fez essa televisão na vitrine. Todo mundo queria ver. E ele aproveitava e fazia a propaganda da loja, colocava ao redor as fotografias que ele fazia.

Então ele resolveu fazer um filme de enredo. Ele e todos os que participaram do filme gostavam de pescaria. Então, eles conversaram, concordaram em participar do filme, o pai fez um roteiro e eles gravaram. Acho que o que levou ele a fazer o filme foi a vontade de apresentar algo diferenciado na vitrine.

O filme conta a história de um velho muito rico que guardava um tesouro, como não havia banco nem nada, ele guardava esse dinheiro em casa. Mas avisam ele que um bando está vindo para roubá-lo. Então, ele pega um escravo e manda enterrar o dinheiro para que os bandidos não encontrem. O escravo, ao ver aquele monte de dinheiro, decide matar o velho. Mas o velho é quem acaba matando o escravo. Com o passar do tempo, pescadores vão pescar justamente onde tudo isso tinha acontecido cem anos antes. Eles montam o acampamento, e um deles acha uma moeda que o velho rico tinha dado ao escravo antes de matá-lo. Só que esse escravo virou um fantasma e começa a bater no ombro de um dos pescadores, a assustar esse pescador, até que eles encontram uma chave e abrem o baú, descobrem o tesouro, mas há uma explosão, eles percebem que é assombrado e todos resolvem fugir. Então esse pescador diz que sobrou uma moeda, mas quando vai tirá-la do bolso, ela vira poeira.

Naquela época, haviam muitas histórias sobre tesouros, sobre fantasmas, então acho que isso estimulou ele a fazer esse roteiro.

Esse filme foi gravado no mesmo ano do Abas Largas e um dos atores, o Edmundo Cardoso, era amicíssimo do meu pai, todas as estreias das peças eram fotografadas pelo meu pai, então, talvez ele e o Edmundo tenham conversado e ele tenha resolvido fazer o filme.

O pai resolveu que para apresentar o filme, cada ator ia ter como um clipe no início, para apresentar o seu personagem. Então, aparecia primeiro o artista e depois o papel dele. A gente colocou então um pianinho. E eu ficava tocando pianinho. Era uma cena cômica. Eu tinha nove anos, então tinha muito orgulho daquilo.

O figurino de alguns eram roupas mais simples, calças rasgadas. Mas de outros, como o usuário, foram roupas feitas especialmente para a filmagem. Uma dessas roupas, a do escravo, foi feita com uma cortina do estúdio. A faca foi feita de papelão, mas você olha e parece perfeita, e as moedas eram de papelão com alumínio.

Tem um dado momento em que o cara tira a faca, que é de papelão, não aparece onde ela vai, entra o corte e mostra a faca nas costas. Por dentro da camisa tinha tipo de um prendedor que deixava a faca presa e aí o sangue que fizemos com tinta.

As filmagens foram feitas durante uma dessas pescarias. O que demorou mais foram os truques. Hoje é tudo digital, mas naquela época não tinha nada disso. Ele queria fazer uma estrela que aparecia do fogo. Ele não sabia como fazer, mas tinha vontade de fazer. Então ele foi estudar como fazer aquilo. Então ele se deu conta que na montagem podia resolver. Então, o que ele fez, colocou fogo na estrela, com os números ao contrário, e na montagem virou o filme. Então, a estrela aparecia saindo do fogo, e não começando a queimar.

Um dos pescadores dá um tiro em um fantasma e o fantasma desaparece. Isso foi feito com quatro ou cinco cortes no filme, na hora de montar.

O velho não era bobo não, ele fez tudo aquilo sem ensaio. Metade do filme eles gravaram em um sábado e um domingo. Depois, eles só voltaram para refazer algumas coisas onde tinham ficado falhas.

As gravações foram na casa do meu tio, no Itararé, e as cenas da Ilha lá no Passo do Verde, no Rio Vacacaí.

Lembro que a primeira vez que vi o filme fiquei com medo dos fantasmas, me agarrei na minha mãe. Era uma projeção em casa. O pai se matava de rir de mim. Dizia que era só um filme.

Aconteceu em Santa Maria nos anos de 1970 um festival, que era só de filmes em Super-8. E nós resolvemos concorrer. Concorremos sozinhos porque não era um festival para 16mm. Ele decidiu sonorizar o filme. Tinha um gravador enorme. Naquela época todos os artistas ainda eram vivos, daí cada um gravou a sua voz e eu fiz os pássaros, os tiros, os efeitos. Para fazer o pássaro, eu usava um vidro molhado e rolha. Era fora de série, fazíamos tudo, os passos, tudo.

Para a trilha, chegou um dos atores com um bolachão dizendo que era o último sucesso, e a música que nós escolhemos era a do *Super-homem*, e não tinha sido lançado o filme ainda no Brasil, então, um dia depois de muito tempo fui ver o filme e fiquei pensando “mas escolhemos a trilha do *Super-homem*”.

Mas aconteceu um problema. Não conseguimos sincronizar o projetor e o gravador. Um dava uma aceleração a mais. Conforme acena, dava uma diferença de sincronização. Aí o meu pai pensou que tinha que fazer algo que sincronize, e ele fez um aparelho que até hoje nem eu entendi direito, mas funcionou, porque estabilizava o filme, quando o projetor ia acelerar, ele reduzia.

E levamos o filme para o Centro Cultural, para participar do festival, eu ele. Eu na torcida com ele, largamos som e imagem, tudo perfeito. Eu estava tão entusiasmado que lá pela metade, não vi e encostei meu joelho no rolo, e o filme e acabei com tudo. O meu pai me destratou muito e eu fiquei arrasado. Mas foi aplaudido e tudo.

Depois, esse áudio se perdeu. Então mais recentemente como eu conhecia todo o roteiro, gravamos de novo, mas aí os atores já tinham morrido, meu pai não era mais vivo. Eu interpretei quatro personagens.

Ele tinha muito orgulho de ter feito esse filme, estava sempre falando sobre ele. Ele passava na vitrine seguido. A única coisa que o deixava triste era nunca ter conseguido sonorizar diretamente os filmes. Magnético ele conseguiu fazer. Era só gravar na banda magnética, com auxílio de um gravador. Mas o que ele queria era o ótico, como faziam as grandes produções de cinema. Ele não queria usar uma banda separada, ele queria o áudio gravado junto com a imagem. Mas ele não tinha equipamento para isso. Ele não tinha condições era tudo caseiro. Acho que foi isso o que fez ele desistir dos filmes, porque ele tentou de todo o jeito.

No início, se não fosse o 16mm, ele não teria conseguido fazer as filmagens dele, porque 35mm era muito caro. Mas depois o próprio 16mm se tornou muito caro.

Outra coisa que ainda não te contei é que ele montou uma mesa de edição. Ele tinha uma moviola que era tipo um projetor, bem pequeno, que passava o filme ali e, por meio de espelhos, refletia a imagem para fazer os cortes, sem projetar a imagem. Daí ele ia cortando, colando, tudo manualmente. Colando muitas vezes com durex, por isso que rebenta muito. Esses filmes que ele fez estão guardados, só

que eles estão que é uma casquinha, não tem como exibir porque eles rebentam. Por questão de segurança, deixei de exibir.

Ele era um professor pardal. Se a gente via ele sentado, quieto, a cabeça balançando, já sabia que ele estava inventando algo, estava pensando em uma das tantas coisas que gostava de criar e a maioria delas era para filmar ou fotografar.

Sobre o filme que foram feitos os desenhos, o pai estava trabalhando para a universidade. Ele conheceu o Orion e a professora Primavesi. Eles queriam contar a história da vida do solo, mas com desenhos. Como eles precisavam filmar, chamaram o meu pai. E qual era a máquina que se tinha para fazer isso, a Pailard Bolex, a mesma que ele vinha fazendo os filmes dele. Ele chegou a fazer um andaime dentro do estúdio deles na universidade para ter a distância necessária para filmar quadro a quadro. A câmera batia por quadro, mas era tudo manual, no dedão, cada quadro.

Algumas vezes cheguei a ir para olhar eles gravarem achava aquilo uma loucura porque era uma trabalhadeira danada.

O pai também fotografava e filmava as cirurgias para que os médicos pudessem dar aulas. Teve uma situação curiosa que aconteceu porque o pai filmava e fotografava cirurgias para um médico chamado Denardim. Um dia, ele foi procurar pelo pai na nossa loja, mas o pai estava viajando para Porto Alegre. Ele disse que teria uma cirurgia para fotografar em seguida e precisava do pai. Eu tinha uns 11 anos, e sabia tudo, os químicos, tudo. Então eu disse que faria as fotografias. A minha mãe botou as duas mãos na cabeça. Disse que ia contar tudo para o meu pai. Fui lá, fiz e revelei. Era uma situação de apavorar, o cara tinha caído de uma escada com tachas na boca, e aquilo ficou cravado na boca dele. Quando o pai soube, ficou apavorado quando soube porque eu nunca tinha feito isso antes. Mas deu tudo certo e, dali em diante, sempre que o pai não podia, me mandava no lugar dele.

O pai e o Mariano eram muito amigos. Tanto que quando o reitor trazia alguma máquina de fora, chamava o pai para ver. Uma vez, o Mariano trouxe uma máquina que era para fotografar o fundo dos olhos. Precisavam de alguém que montasse a máquina, mas só tinham um manual em grego, porque a máquina tinha vindo da Grécia. E o pai montou para eles, porque como disse antes, a fotografia é algo universal.

O pai só parou de trabalhar para a universidade porque estava perdendo muito dinheiro, ele ganhava mais com o estúdio do que na universidade. Então, ele acabou saindo.

Depois, ele ainda trabalhou para a TV Imembuí, aliás, eu e ele trabalhamos, porque sempre que precisavam as filmagens ou ia o pai, ou ia eu. Sempre filmando com 16mm. A TV estava nascendo em Santa Maria naquela época, nós vimos isso ser construído de perto. Participamos de cada situação. Até presos fomos em uma das gravações. São situações que não tem como esquecer.

O meu pai, ele era um homem simples, que não tinha tido educação escolar, mas que tinha uma imaginação maravilhosa e que tinha o trunfo de dominar tudo o que dizia respeito à fotografia.

Ele não ia muito ao cinema, mas alugava muitos filmes, da Zaniratti Filmes, de Porto Alegre, para ver e para exibir em outras cidades. Uma cidade que ele ia muito era São Pedro do Sul. Ele alugava os filmes, a mãe ficava bilheteria e eu ficava com ele na projeção, aí ele ganhava um dinheirinho.

Ele tinha planos de fazer mais um filme. Era uma comédia, em longa-metragem. Já tinha todo o roteiro pronto. Era uma história de uma moça que se apaixonava por um tonto. O pai dela mandava ela para a cidade, para estudar e não casar com ele. O tonto também vinha embora para a cidade para ajudar um enfermeiro. E o tonto acaba adoecendo de amor. E ele e a moça depois de muita confusão acabavam se reencontrando. Esse filme ele acabou nunca fazendo. Por causa da mágoa com a questão do som e também porque foi adoecendo.

Meu pai estava sempre no hospital. Era Dia das Mães, daí eu disse para a minha irmã passar com os filhos dela, e fiquei com ele. Era umas dez horas da noite, ele estava conversando, estava bem, bem dentro das possibilidades dele porque ele estava sempre no hospital e tinha perdido a visão por conta da diabetes. Ele estava conversando comigo, lembro como se fosse hoje, perguntando como eram algumas coisas novas, que ele não entendia, sobre essas coisas de tecnologia digital.

Então, ele pediu uma água. Disse que ia tomar aquela água e para depois dormir (silêncio). Mas eu não podia dar água para ele. Então expliquei que só poderia molhar o algodão e passar na boca dele. Ele insistiu que queria um copo de água. Ele estava com problema nos rins, se ele bebesse água iria para o pulmão. Aquilo era horrível. A sensação de você não poder dar água para o seu próprio pai.

Acabei dando água mineral para ele. Ele morreu naquela noite. Eu fiquei uns dois anos pensando naquilo. Me sentia tendo matado o meu pai. Mas como é que eu não ia dar água para aquele homem? Ele tinha sede, sede de água, sede de coisas novas, sede de vida.

7. LUIZ CARLOS GRASSI

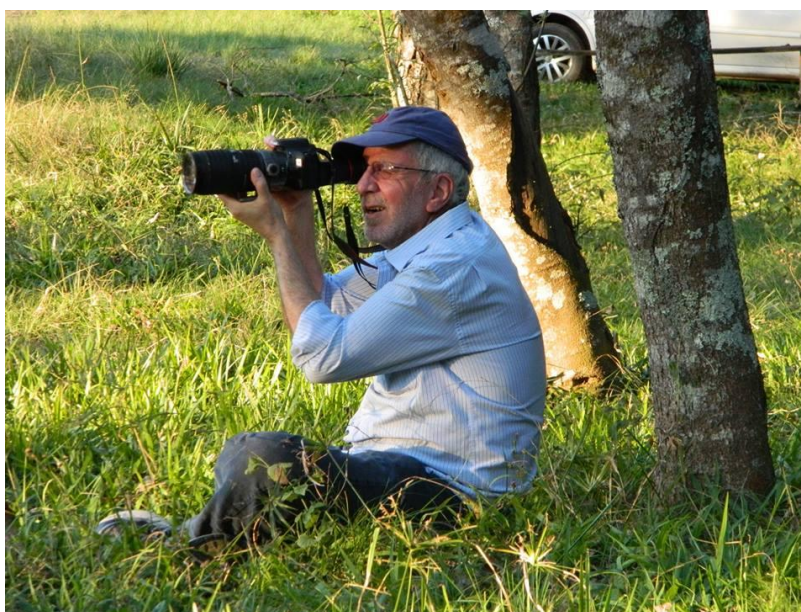
7.1 PERFIL

Luiz Carlos Grassi nasceu em Santa Maria em fevereiro de 1945. Começou sua vida profissional como dentista, área na qual se formou pela Universidade Federal de Santa Maria, em 1969. Depois, formou-se em Comunicação Social, em 1977. Pelo gosto pela cultura, em especial pelo cinema, acabou se tornando professor do curso de Jornalismo da UFSM, lecionando sobre cinema.

Na universidade, buscou que os estudantes tivessem acesso a equipamentos para que as aulas não fossem apenas teóricas, mas também práticas, o que aconteceu quando conseguiu uma filmadora 16mm para o curso de Comunicação Social.

Hoje, é considerado na cidade uma das principais fontes sobre a memória do cinema local. Tornar-se uma referência na área faz parte de uma trajetória de muitos anos de dedicação.

Figura 59 - Luiz Carlos Grassi



Fonte: Acervo pessoal de Jayme Filho

Na cena cultural de Santa Maria, conviveu com as maiores personalidades da cidade: Edmundo Cardoso, Pedro Freire Júnior, Salvador Isaia, entre outros nomes.

Começou sua relação com o cinema assistindo a muitos filmes, a maioria deles em sessões de cinemas como o Cine Teatro Imperial, o Cine Independência e o Cine Glória, cinemas que marcaram época na cidade e que acabaram fechando as suas portas. Depois, fez parte de cineclubes. Não contente em discutir cinema, passou também a produzir, assim que teve oportunidade, com a chegada das câmeras Super-8.

Junto com Modesto Modesto Wielewiski, já falecido, realizou o média-metragem em Super-8 *O Velório do Vicente Silveira* (1974), filme que está desaparecido. Com Clênio Faccin e Reinaldo Pedroso realizou *O Inimigo* (1971), filme que percorreu o Estado misturando teatro e cinema, falando de perseguição policial em plena época de Ditadura Militar.

Aos 71 anos, Grassi continua produzindo cinema e fazendo parte de grupos que buscam o desenvolvimento do cinema em Santa Maria. Prova de que não para de aprender e buscar aperfeiçoamento é o fato de ter se tornado Especialista em Cinema pelo Centro Universitário Franciscano em 2013.

Entre as suas maiores realizações, além de seus filmes, estão o fato de ter sido um dos fundadores do Clube de Cinema, local que concentrava apaixonados pela Sétima Arte nos anos de 1970, e ter organizado, com outros amigos, em 1975, I Festival Regional do Filme Super-8, em Santa Maria.

Entre os seus trabalhos mais recentes estão o curta-metragem *Espelho Hexagonal* (2015), do qual foi diretor, e o curta-metragem *Luka* (2016), do qual foi diretor de fotografia.

7.2 ENTREVISTA

O 16mm começou a ganhar mais espaço durante a guerra quando começaram a adaptar câmeras de ferro acopladas nas asas dos aviões. Por ser muito mais barato que o 35mm, ele acabou se tornando um formato amador.

Em Santa Maria, eu lembro que a grande figura do 16mm era o Caneda. Mas existiam outras pessoas como um médico, o dr. Denizard, que filmava coisas mais domésticas.

Sobre o Caneda, lembro que o estúdio dele ficava na Avenida Rio Branco, onde hoje é o Bradesco. Lembro da vitrine, onde ele exibia filmes. Eu tinha um tio, casado com uma irmã do meu pai. Ele era amigo do Caneda e ele sempre falava que eles estavam tentando sincronizar o som de um filme que o Caneda tinha feito. Então eles estavam pesquisando, fazendo de um tudo para tentar sincronizar o gravador com o projetor. Não era colocar o som no filme, mas sincronizar.

Eu me lembro de ter visto filmes na vitrine, era propaganda para a loja, atraía pessoas que ficavam ali olhando, acho que ele fazia isso com frequência.

Eu lembro de ter visto na vitrine dele, provavelmente num sábado à noite ou num domingo à noite, porque naquela época as pessoas saíam para passear no Centro da Cidade, na Praça, no Calçadão, lembro de ter passado por ali e de estar passando o filme do Caneda, *A ilha misteriosa* na vitrine. Me lembro disso tão bem.

Passado isso anos, quando estávamos no Grupo de Super-8 do Centro Cultural, o Caneda chegou a participar, mas nas duas produções que fizemos, ele não teve participação maior.

Fade Alt, Fade In, se passam muitos anos e então, em determinada data encontrei com o Nicola Chiarelli. A gente começou a conversar de novo sobre cinema, depois de tantos anos e surgiu a ideia de fazer um documentário sobre as bandas de Santa Maria. Eu, automaticamente, lembrei do Caneda, porque na época que ele projetava filmes na vitrine, também filmava quase tudo quanto era evento que tinha na cidade, e desfile era o que mais tinha aqui. Bom, Suiu até no New York Times uma vez que Santa Maria era a cidade que mais tinha desfile no mundo ou na América, algo assim.

Então, desfile militar, de estudantes, políticos, e estudantil principalmente. Tinha a época áurea das bandas dos colégios, ali nos anos de 1950,1960. Então, surgiu com o Nicola a vontade de procurar o Caneda para ver se ele cederia algumas imagens.

Fomos visitá-lo, então na casa onde ele morava, lá na Vila Schirmer, ele já estava cego ou praticamente cego por causa da diabetes que ele tinha. Ele se colocou à disposição, ficou muito feliz com a lembrança. Se lembrava perfeitamente de mim, do Nicola também, até porque o Nicola trabalhou muito tempo na TV Imembuí, enquanto ela era uma emissora de um grupo local, e o Caneda tinha sido cinegrafista da TV Imembuí. Ele nos colocou à disposição os filmes. Os filmes

ficaram com o Nicola, que os levou para o Rio, onde foi telecinado. Tinha bandas, desfiles, coisas do Hugo Taylor, da Cooperativa da Viação Férrea, muitas memórias da cidade, muitas delas muito desgastadas, mas agora que foi telecinado não se perde mais.

Eu não vi tudo, mas o que eu vi era muito bonito. Tinha coisas de quando eu era criança. Só para ti ter ideia, quando a gente entrava na universidade tinha um dia que todos os cursos saíam junto para a rua e faziam uma grande comemoração. Eu tomei um porre enorme no meu. Eu achei o meu desfile de bicho.

São fontes muito ricas de imagem que foram recuperadas por intermédio do Nicola, que foi quem pagou por esse restauro em uma empresa grande, que faz trabalho profissional de cinema. Porque o film ressecava muito eram celuloides muito inflamáveis, até perigosos de guardar em casa.

O Caneda guardou os rolos do filme, da maneira que pode, provavelmente não era tecnicamente a forma mais correta, mas ele fez questão de guardar, da maneira como pode, porque tinha um apego muito grande com esses filmes. Aquilo era a vida dele. Os filmes estavam muito desgastados mas era de tanto que foram projetados e aí tu podes ter uma ideia de o quanto ele os exibia na vitrine porque estavam bem desgastados. O projetor vai arranhando, juntando pó.

Ele mostrava muito os filmes dele, o que demonstra o carinho que tinha por eles. Eles estavam arranhados, de tanto que ele exibia.

Então, da maneira que ele pode, ele armazenou aqueles filmes com todo carinho. Tanto é que ele pediu que nós os devolvêssemos depois. Nós pedimos uma cópia da Ilha misteriosa, mas ele disse que não tinha. Falou que tinha mandado para o Rio para que um amigo dele telecinasse. Naquela época ainda nem se falava em digitalizar. E esse amigo teria feito uma cópia em VHS. E ele falava que esse amigo tinha devolvido o rolo para ele e uma cópia em VHS. Nós perguntamos se ele sabia onde estava esse rolo ou a cópia e ele disse que não sabia onde estava, que aquilo tinha desaparecido. E ele dizia que era alguém da Comunicação que tinha pego. Só mais recentemente encontraram.

O filme está salvo, existe, o que é muito importante, porque a experiência do Caneda foi muito importante para o cinema de Santa Maria. Todo mundo olhava para ele com olhos grandes tentando absorver tudo aquilo que ele era capaz de revelar. Ele era basicamente o único de nós que já tinha feito um filme. E não era

nem em Super-8, era em 16mm, era uma película, era quase que como profissional para o que se tinha na época. Mas depois ele perdeu o gosto, não sei o que aconteceu, não sei se ele se desiluiu ou se tornou muito caro para ele, mas ele nunca mais fez nada.

Outra pessoa que o Freire sempre me falava era o Salvador Isaia, o Freire dizia que era um dos primeiros filmes da cidade. São filmes que estão guardados, que precisam de digitalização. Mesmo que fosse bem caseiro, bem amador, foi feito antes dos outros. É um dos primeiros registros desse tipo realizado em Santa Maria. O seu Salvador fotografava e filmava as procissões religiosas, os desfiles, os ventos da cidade. São registros domésticos, mas riquíssimos.

Nós, queríamos fazer cinema, e esses caras como o Caneda, filmavam de tudo, tudo o que acontecia na cidade. Então, eram coisas diferentes, mas nós tínhamos uma grande admiração por eles, em especial para o Caneda porque o Caneda, sim, tinha feito um filme, uma ficção.

Na Universidade, criaram a TV Universitária, canal 7, que nunca chegou a funcionar, porque foi feito um acordo com a TV Imembuí. E então, a TV Imembuí passou a usar todo os equipamentos da universidade e cedia a programação da tarde. Eles exploravam comercialmente o turno da manhã e da noite. A universidade tinha um programa grande, que falava sobre temas diversos, mas com a intenção de divulgar a universidade. Algumas coisas desse programa eram gravadas e quem filmava era o Gadea. A universidade também tinha filmadoras 16mm. Uma delas te ficou no curso de Comunicação, era muito bonita, ainda de dar corda. Então, o Gadea filmava e o Caneda também filmava e revelava os filmes.

Nesse material deveria ter muitas imagens de Santa Maria, muito registros importantes. Só que, anos depois, foi um crime o que fizeram, universidade doou toda essas memórias para a TVE em Porto Alegre e na TVE houve um incêndio, pegou fogo e queimou tudo.

Eu sei que muita coisa ainda sobrevive, no curso de Arquivologia, onde trabalha o Blaia. Mas a maior parte se perdeu. Nós, no curso de Comunicação, no começo, não tínhamos nada. Algo que ficou icônico foi o dia que um professor pegou uma caixa de giz e disse: “vamos fazer de conta que isso é uma câmera”. Porque não havia nada, nem uma câmera. Então tínhamos aula na TV Imembuí para aprendermos a fazer programa de televisão.

Então, um dia, eu era professor na universidade, e descobri que tinha essa câmera 16mm e pedi para que ela fosse lá para o curso. Então começamos a usá-la. Talvez até tenha sido a mesma usada na A Vida do solo. E nós levamos os filmes para revelar na TV Imembuí. Anos depois eu inventei, porque eu era metido, e nós mesmos começamos a revelar. Acabamos fazendo um laboratório e revelando.

Esses filmes foram ficando numa caixa aqui, numa caixa ali. Depois, certo dia, fiquei sabendo que tinham mandado jogar tudo fora. Não sei se foi tudo perdido, mas acho que quase tudo se perdeu.

No curso, os nossos programas passaram a ser feitos em 16mm. Nós fazíamos um dois trabalhos por semestre. Então, um tema que eu me lembro, por exemplo, o Calçadão que estava em obras. A gente vinha, filmava, emendava as pontas do filme, mas era tudo para consumo nosso, a gente apresentava na TV mas não era nem gravado depois. Era um exercício.

Nós fizemos também um curta. Eu acho que ele está comigo. Mas eu nunca tive coragem de abrir a caixa, com medo que ele tenha se perdido. Tenho as fotos dele, tenho tudo. Mas o filme, ainda não tive coragem de mexer. Eu ganhei um projetor 16mm mas ele ainda está sem lâmpada, então ainda não olhei as minhas coisas.

Esse filme foi feito porque existia duas cadeiras de Cinema. Eu era o professor. foi na disciplina de cinema que nós fizemos um filme. Os alunos fizeram roteiro, pesquisa. A professora Rhéa Silvia tinha um monte de figurino. Fomos para Silveira Martins e filmamos. A mim coube supervisionar tudo. Os atores eram os próprios alunos, diretor acho que foi o Airton Almeida e tinha também o Pedro Osório, o Omar Dallaporta, todos na equipe.

O filme chamava-se *O novelo*. Era um casal de namorados que se escondia da sogra para namorar em paz. Eles namoravam na Praça, isso foi filmado naquela praça lá de Silveira Martins. E enquanto eles namoravam a sogra fazia tricô. Ela pega no sono, eles fogem e o rolo do tricô, rola pelo chão e segue os namorados. Então, a sogra flagra o casal. Eu não lembro muito da história, mas sei que termina com um casamento. Esse filme deve ter sido rodado em 1979 ou 1980, que foi quando eu fui para os Estados Unidos.

Essas coisas do passado da cidade muito pouco se fala. Existe um relativo interesse de algumas pessoas sobre isso. A TV Ovo, por exemplo, tem um pape

importante nisso. Mas eu acho que essa geração nova perdeu um pouco dessas referências. Já não sabe quem foi Caneda, Sérgio de Assis Brasil, Saldanha. Daqui uns anos, também não vais saber quem foi Luiz Carlos Grassi.

A relação que tenho com esses filmes é de carinho. Tirando a questão estética, porque a Ilha misteriosa é bastante primitivo o modo de fazer, a forma dos atores se comportarem, mas é icônico. É o pioneiro, é como olhar os filmes dos Lumière, do Chaplin, e querer comparar com um filme moderno. Tem coisas que acho fantástico. Gosto de lembrar disso porque é importante para a história do cinema na cidade e também para a história da cidade. Porque não é qualquer cidade que pode dizer “a história do cinema em Santa Maria” para isso tem que ter quem filme. A cidade já chegou a ser o segundo polo produtor de filmes do Estado. Houve uma época em que houve vinte e tantos filmes da cidade inscritos no festival de cinema. Teve que ocorrer uma seleção dos filmes locais.

Se pensar bem, o cinema em Santa Maria nunca morreu. Se pensar bem, começa lá com o Caneda, com os cineclubes, com toda a cultura de cinema que se formou, depois o Super-8, o festival em 1975, depois o vídeo, os videocliques do Sérgio de Assis Brasil, aí foi afunilando o gargalo a maioria dos que queriam fazer não tinham acesso. Mas isso muda quando o curso de Comunicação Social começou a produzir. Tinha várias produções. Depois veio o curso de cinema digital, o festival de Cinema e Vídeo de Santa Maria e as câmeras digitais.

A primeira câmera digital que eu peguei na mão foi em 1996, quando compramos câmeras digitais e fizemos edição não linear para uma campanha política.

Os cineclubes faziam exhibições em 16mm. As distribuidoras sempre tinham, principalmente filmes arte, em 16mm. Então, por exemplo, o Clube de Cinema, que era o que o Edmundo Cardoso era presidente, ele conseguia filmes com as grandes distribuidoras, como a Arte Filmes, especializada em filmes europeus, principalmente franceses. Em Porto Alegre também tinha a Zaniratti filmes, que alugava os filmes em 16mm. Ele mandava para nós pelo correio.

Tem uma história interessante e pouco contada que diz que o dono das salas de cinema pressionou as distribuidoras para não fornecerem mais esse filme porque a procura era tanta que ele julgava que estava havendo uma concorrência para as salas dele e aí as distribuidoras pararam de fornecer os filmes.

8. NICOLA CHIARELLI GAROFALLO

8.1 PERFIL

Nicola Chiarelli Garofallo nasceu em Uruguaiana em 29 de janeiro de 1948. Veio para Santa Maria ainda menino para estudar no Internato do Colégio Santa Maria e, mais tarde, como muitos outros jovens, teve o sonho de se formar na Universidade Federal de Santa Maria como Bacharel em Direito.

Mesmo antes de formado já atuava no meio jornalístico como revisor do jornal A Razão e depois como jornalista profissional no mesmo jornal pertencente aos Diários e Emissoras Associados de Assis Chateaubriand. Mais tarde, foi convidado pelo reitor fundador da Universidade Federal de Santa Maria, José Mariano da Rocha Filho, para integrar a equipe Divisão de Imprensa Radio e TV Educativa na fundação da Radio Universidade e da TV Educativa que funcionava em convenio com a TV Imembuí.

Figura 60 - Nicola Chiarelli Garofallo



Fonte: <http://w3.ufsm.br/infocampus>

Trabalhou na instituição até 1994, quando se aposentou. Como jornalista da universidade, presenciou o crescimento da instituição e noticiou muitos de seus avanços, como a abertura do Planetário, da Biblioteca Central, da Faculdade Interamericana e a abertura de novos cursos.

Nicola passou por diferentes funções na rádio, desde a reportagem até a direção da emissora, atividade que exerceu de 1978 a 1983. Foi durante sua administração que a rádio mudou sua sede do Centro da Cidade (predio da Antiga Reitoria) para o Campus da instituição, o que é considerado um marco na história da Rádio Universidade, que então ganhou instalações modernas.

Depois de se aposentar, Nicola participou da produção do documentário institucional *Marco da Cultura* que reúne cenas gravadas em 8mm pelo Reitor Mariano da Rocha e uma versão com legendas em português de um 16mm realizado pela Leopoldis Som, narrado em inglês e utilizado por Mariano em suas viagens para mostrar a importância e o papel pioneiro da UFSM.

Por sua amizade com o fotógrafo e cinegrafista José Feijó Caneda, se tornou o guardião de alguns de seus filmes, os quais passaram por processo de restauro e de cópia digital no Rio de Janeiro. Algumas dessas imagens foram usadas no documentário *Pra Ver a Banda Passar*, produzido por Nicola e Luiz Carlos Grassi retratando a intensa vida estudantil e as bandas dos colégios secundários de Santa Maria na efervescente década de 1960.

Embora esteja aposentado, Nicola até hoje mantém um vínculo forte com a Comunicação na cidade. É dono da Base Comunicação e Arte, uma agência de notícias do SBT-RS para a região centro do Estado.

8.2 ENTREVISTA

Eu entrei na Universidade em abril de 1968, na divisão de imprensa. Ali, eram desenvolvidas diferentes ações sob a orientação de Antônio Abelin, o primeiro diretor da Rádio Universidade. Era a Divisão de Imprensa, Rádio e TV Educativa da UFSM, vindo a TV a formar parceria com a TV Imembuí.

Entre outras histórias que vivenciei, lembro que um dia o Abelin, que era diretor da TV, me chamou e me mandou a Porto Alegre. Fui num caminhão da UFSM. Direto na TV Gaúcha com uma carta para um engenheiro do departamento técnico. Encostamos o caminhão para carregar cabos, calhas, spots, pedestais e uma quantidade considerável de acessórios. Era a contribuição da Gaúcha para a TV de Santa Maria. A carga era valiosa e me senti orgulhoso de ser o responsável pelo transporte desse material. Mais tarde quando houve o incêndio da TV Gaúcha foi a vez da Universidade prestar socorro fornecendo ajuda para a emissora permanecer no ar.

A preocupação do reitor Mariano da Rocha Filho com a divulgação da UFSM sempre estimulou nosso trabalho. Sempre que ele retornava de suas viagens, a primeira coisa que ele fazia era chamar a imprensa para anunciar os resultados da viagem, disponibilizar fotos e falar dos contatos mantidos e os convênios firmados com instituições da Europa, Estados Unidos e também com países da América Latina.

O primeiro andar do antigo prédio da Reitoria era sempre agitado e fonte de boas notícias para a cidade, afinal era uma Nova Universidade que se erguia sob a regência de homens com visão de futuro. Surgia a primeira universidade federal do Brasil fora das capitais dos Estados. Eram acontecimentos extraordinários!

Falando de cinema e televisão, entre tantos guardados, ainda tenho algumas imagens da equipe que produziu naquela época o desenho animado “A vida do solo” quando o assunto Ecologia se restringia aos meios acadêmicos. A documentário foi escrito pela engenheira agrônoma, Professora Ana Primavesi, cientista austríaca formada pela Universidade de Viena que a convite do Reitor Mariano trabalhou no Centro de Ciências Rurais da UFSM. Quadro a quadro, os desenhistas Joel Saldanha e Orion Melo deram forma a um primoroso trabalho que veio a ser inscrito no catálogo da cinematografia mundial como um dos primeiros, senão o primeiro filme de desenho animado educativo. A gravação em celulóse ficou por conta de José Feijó Caneda um apaixonado por fotografia e cinema que, com poucos recursos e equipamentos, realizava ótimos trabalhos cinematográficos.

Caneda era dono da Foto Iris localizada na Avenida Rio Branco, loja com grande freguesia na cidade. Conta-se que à noite, o Caneda projetava seus filmes na vitrine da loja. Juntava gente para assistir aos rolos de 16mm, por mais que fossem preto e branco e mudos. Era um sucesso. Seu estúdio era um verdadeiro laboratório. Durante anos tentou gravar trilhas de som ótico nas películas.

Na vitrine, ele exibia os filmes. Assim, atraía o público e divulgava também o seu trabalho. Era uma atração da sua loja de fotografia e, ao mesmo tempo, uma forma de entretenimento para as pessoas verem cinema de graça. Por isso os rolos, salvos mais tarde, precisarem de restauro. Já estavam bem arranhados pelo uso intenso.

Aliás, estava pensando, essa loja com projeção de filmes na vitrine na década de 1950/60 daria um belo argumento para um filme, não acha?

Eu não cheguei a filmar em 16mm, mas ajudava como iluminador e elaborava alguns textos para a TV Educativa que tinha horários na TV Imembuí. Caneda foi o primeiro repórter cinematográfico da televisão local. Trabalhar com o Caneda era muito bom. Observando e aprendendo. Ele era uma pessoa muito afetuosa. Sabia muito de fotografia, sobre a estética e sobre o trabalho em laboratório. Tinha espírito de inventor.

O Caneda tinha uma relação de amor total com o cinema. Era o seu mundo. Ele passava envolvido com o assunto. Também era ligado ao Edmundo Cardoso e ser ligado ao Edmundo era estar ligado ao teatro e ao cinema. Na falta de materiais e equipamentos, ele improvisava. Era muito criativo. Uma vez, ele fez uma grua de madeira, para o documentário que estavam fazendo na universidade. Ele dava um jeito em tudo, na luz e no que mais fosse preciso.

O Caneda sonhava muito. Era um poeta das imagens.

Apaixonado por cinema, como já disse, ele, durante anos, fez experimentos para sonorizar seus filmes. Ele tentava sincronizar som e imagem, mas a velocidade do filme era 24 quadros por segundo e o áudio atrasava ou adiantava. Era uma luta. Ele ficava puto e tentava ajustar obsessivamente.

Sei que ele realizou uma ficção, porque falava com muito orgulho dela, para ele, aquele era o cinema da cidade, e para nós, era assim que o víamos, como alguém que tinha conseguido realizar cinema. Mas eu não lembro de ter visto o filme, acho que nunca assisti.

O Caneda também tinha faro jornalístico. Com a sua câmera, registrava em 16mm os principais eventos da cidade. E fotos também. Com certeza muitas de suas fotos ilustraram as páginas de A Razão, a pedido do Cardoso e dos outros editores.

Tive o privilegio de junto com o Grassi, receber de suas mãos dois rolos de filmes com cenas selecionadas por ele e o pedido de que as salvasse. Levei esse material para o Rio de Janeiro e salvei-os em formato digital no Labo Cine às minhas custas. Muitas dessas cenas, com a devida autorização formal do autor, usei posteriormente no documentário *Pra Ver a Banda Passar*.

Ele tinha uma relação de muito carinho com esses filmes. Para ele, eram memórias muito importantes. Ele deixava isso bem claro. Então, lá por 1998 ou 2000, eu não lembro bem, ele já estava doente e havia perdido a visão quando fomos visitá-lo. Em lágrimas, nos deu a missão de salvar os filmes, dito por ele

assim mesmo, salvar, porque já estavam se deteriorando. Bem, missão dada, missão cumprida!

Fizemos isso do nosso próprio bolso, por amor e por respeito àquele profissional com o qual muito aprendemos. Tudo sem nenhuma ajuda financeira oficial. Se estivéssemos esperando por isso, uhh! esses filmes já não existiriam mais.

No início a TV usava o 16mm porque era o mais viável tecnicamente. Aqui não tinha 35mm. Além disso, o 16mm era mais em conta. Fora isso, o que se tinha de imagens, era tudo artesanal. Ainda lembro dos cartazes colados nas paredes do estúdio. Tinha um letrista que fazia os cartazes com informações publicitárias. Era uma equipe pequena, o Caneda tinha de se virar, sem muita orientação, tinha de fazer acontecer. Nos eventos quando acendia a luz da câmera, era a glória!.

As pessoas entravam em transe. Tinha uma força incrível. E isso acontece até hoje. As pessoas querem se ver na telinha.

Naquela época, filmava bailes de debutantes, desfiles, inaugurações, eventos esportivos, de tudo um pouco e tudo ia ao sob a forma de “informes especiais” com boa audiência e críticas também.

Na verdade, não tive vínculo com a TV Imembui diretamente. Nós éramos da Divisão de Imprensa Rádio e TV Educativa da Universidade. Aí todos formavam uma família. Jornal, Rádio e TV (Educativa e ImembuiEra a mesma coisa) Compreende?

A TV Imembuí tinha noticiário diário da cidade e o noticiário da Universidade com entrevistas ao vivo com professores sobre assuntos científicos, artes, educação física, e o noticiário da administração.

O cinegrafista da Ufsm era o Rubens Gadea. Ele e o Caneda filmavam, revelavam e entregavam os filmes na redação para ganharem um texto. Detalhe: era negativo, mudo, preto e branco.

9. ORION DA SILVA MELLO

9.1 PERFIL

Orion da Silva Mello nasceu em Cruz Alta em cinco de setembro de 1938. Morou com a família em Passo Fundo e, depois, mudou-se para Santa Maria devido

à profissão do pai, que era marceneiro contratado pela Viação Férrea do Rio Grande do Sul para o setor de recuperação de vagões de passageiros. Chegou na cidade aos 11 anos e na cidade se casou, com Norma Mello. Teve dois filhos e três netos.

Desde cedo, Mello teve interesse pelo cinema. Por isso, frequentou cineclubes e começou a ler livros sobre a área. Ter acesso a essa bibliografia nem sempre era fácil, afinal a maioria dos livros não era sequer publicada em português, o que demonstra o seu real interesse pela área.

Mello era operador de áudio da Rádio Santamariense quando um amigo o alertou que havia uma vaga em um escritório de engenharia para desenhista. Ele foi contratado e começou a estudar especificidades dos desenhos técnicos da área. Por conta do trabalho desenvolvido, acabou sendo convidado para trabalhar na Secretaria de Obras da Prefeitura Municipal de Santa Maria.

Figura 61 - Orion da Silva Mello



Fonte: Fotografia feita pela autora

Em 1963, Mello foi convidado por Joel Saldanha para integrar a equipe que realizou o “documentário didático” de animação *A vida do solo*. Naquela época, Saldanha já era desenhista técnico da Universidade Federal de Santa Maria. Após aceitar o convite, Mello começou a trabalhar no Instituto de Solos e Culturas, sendo um dos desenhistas do filme. Mais tarde, assumiu a função de direção de animação.

Além de *A vida do solo*, o desenhista fez quase dois mil trabalhos para o Instituto de Solos e Culturas e para a universidade.

Depois que o filme foi finalizado, Mello continuou atuando na universidade. Ele integrou a equipe da TV Educativa criada pelo reitor Mariano da Rocha Filho. Participou de um curso de Especialização em Artes Gráficas para TV Educativa, na USP e TV Cultura e de um Curso de TV Educativa da Unesco. Lecionou por cerca de uma década no curso de Comunicação Social, foi criador e coordenador do Curso de Comunicação Visual, atuou como monitor de Claudio Carricone, professor de pintura e desenho no Centro de Artes da UFSM. Foi um dos três professores que elaborou o projeto do curso de Design da Unifra.

Mello é aposentado da universidade e sócio da empresa Enovative-Design e Tecnologia. A empresa, especialista em soluções interativas, desenvolve trabalhos junto a museus como o do Sport Club Internacional, Centro Histórico Cultural da Santa Casa, Memorial Bannrisul, em Porto Alegre, e no Museu Arte Sacra e Museu da Cidade de Rio Grande. Outro trabalho de destaque da empresa é o game *Poeira do Tempo*, realizado para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

9.2 ENTREVISTA

Meu pai tinha uma marcenaria, em Passo Fundo. Ele fez um sofá para uma sala de cinema. A primeira vez que fui ao cinema foi com ele, para levar o móvel. Fiquei encantado. Mas a minha relação com os filmes é mais antiga. Meu avô tinha um projetor e projetava filmes em diferentes locais, desde que eu era criança. Ele tinha um carro, um Ford-T, então usava o alternador para mover o projetor e saía por aí, projetando filmes. Por isso, a minha relação com o cinema começou muito cedo.

Em Santa Maria comecei a frequentar um cineclube. Esses dias, estava pensando qual era o cineclube, mas não recordo o nome. Eu era vice-diretor, mas não lembro o nome. Até tenho algumas anotações onde coloquei isso como interrogação. Talvez fosse o Marista. Eu lia muito, fazia palestras. As pessoas sabiam que eu gostava de cinema. Era algo que me interessava.

A primeira pessoa que me falou sobre o filme foi o Joel Saldanha, porque ele trabalhava na universidade e nós éramos amigos, fazíamos ginástica, dessa hoje que se chama artística. Nós convivemos diariamente durante dez anos, desde os 17 anos mais ou menos, por conta da ginástica.

Ele era desenhista do curso de Medicina, contratado como desenhista pelo doutor Mariano, então, eu não sei exatamente em que época foi, mas quando a professora Primavesi teve a ideia de fazer o filme, eles já estavam com esse contato.

O filme começou a ser feito em 1963, o Joel deve ter a data exata, eu não sei bem o detalhe do início. Ele me convidou. Na época, eu trabalhava como assessor do diretor de Obras da prefeitura. Tinha o meu cargo.

Tu vê, como a gente começa a lembrar das coisas. Eu servi no quartel e, depois, precisava de emprego e naquela época a Viação Férrea era tudo o que existia aqui, era o foco, e tinha a universidade que recém era um projetinho que estava iniciando. Meu primeiro emprego foi na rádio Santamariense na parte mais técnica, de áudio. Eu controlava a mesa, discos, rolos, do outro lado tinha o aquário. No tempo que o Quintino Oliveira era estudante de Veterinária.

Mas, encurtando a história, eu trabalhava duas horas e descia da rádio, que ficava acima da Caixa Econômica Federal. Por questão das leis trabalhistas, a gente tinha de fazer um intervalo. Então, eu ia até a Primeira Quadra, tomar um cafezinho com os amigos, conversar com eles. A cada duas horas, tirava um tempo. Certo dia, um amigo meu pegou o jornal e disse “olha: estão oferecendo uma vaga de desenhista e tu desenhás bem”, aí fui lá. Era com o professor Paraguaçu Flores a vaga.

O Paraguaçu era muito exigente. Ele pegou uma folha de papel grande assim **(ele mostra com as mãos como seria a folha de papel)** Canson e me deu uma revista americana onde aparecem aquelas casas no fundo. E eu estava no meu dia. Ele entregou na sala aqui, foi para a sala ao lado, e eu fiquei na mesa com uma prancheta. Ele disse que quando estivesse pronto era para bater na porta. Eu sentei, estava num daqueles dias inspirados, fiz direto, sem parar, sei lá em quanto tempo, ampliei a foto. Bati na porta, e ele perguntou “o que houve?” e eu disse que estava pronto. Ele perguntou “mas como, já?”, olhou, pegou a chave do escritório, não tinha nem me entrevistado, nem me conhecia e me contratou. Eu fiquei admirado com aquilo.

Foi um grande aprendizado. Ele Me ensinou a fazer letra cursiva, me ensinou desenho técnico. Ele era muito rigoroso. Comecei a fazer plantas, fazer cálculos, há prédios enormes, nos quais ajudei, o último que eu fiz foi aquele da Rua Silva Jardim, descendo a Casa Eny Velha. Quando ele foi para a prefeitura, ele me

levou como cargo de confiança, porque precisava. Logo, ele começou a trabalhar com os loteamentos, viu que estavam errados, já naquela época, no lugar da praça faziam lotes e vendiam.

Bem, então eu estava trabalhando na prefeitura e o Joel sabia que eu gostava de cinema, que eu participava de cineclube, que dava palestra e que eu desenhava. Então, me convidou para trabalhar com eles, na equipe do filme.

Desde o início eu sabia que era para fazer um desenho animado e que a intenção era que a professora Primavesi pudesse usá-los para ensinar sobre suas pesquisas.

Chegando lá, já tinha a Glycia, ajudando o Joel, era ela quem estava colorindo os desenhos. Ele fazia os traços e ela os coloria. O Caneda era quem filmava. Como o Joel era de outro departamento e sedia algumas horas para o Instituto, mas mantinha o trabalho na Medicina, eu fui ajudar também. Ele precisava de alguém que também pudesse desenhar, porque era um processo bem demorado.

A professora Ana passou uma lista de como deviam ser os personagens, então fazíamos toda a pesquisa para criar cada um deles. A bibliografia que existia era estrangeira. Isso acontecia em diferentes áreas, quando eu trabalhava com o Paraguaçu, ele me disse para comprar um Ernst Neufert, um autor alemão que é referência até hoje, ele é a Bíblia da Arquitetura. Só que eu consegui uma cópia em espanhol que tenho até hoje. Para ti veres a dificuldade enorme que era conseguir livros sobre a pesquisa de ponta. Até hoje, na verdade, a pesquisa de ponta está fora do Brasil. Tinha muita coisa em espanhol, em inglês. Então, a professora resolveu fazer algo que fosse didático, compreensível.

Buscávamos informações nos livros científicos para que houvesse o máximo possível de identificação, mas estilizávamos um pouco porque era preciso que as pessoas entendessem o que acontecia no solo. Por isso mesmo foi decidido fazer um desenho, porque era uma linguagem mais fácil para que pudessem entender todo o processo.

O professor Alberto Thomas Londero, que trabalhava no mesmo andar, na Parasitologia, quando passava por nós olhava e dizia: “olha, isso não está certo”, então nós explicávamos que era um desenho adaptado, para que as pessoas pudessem entender. Ele não gostava daquilo, mas era preciso fazer algumas adaptações. Humanizamos um pouco os desenhos.

Tem um actinomiceto, por exemplo, que se tu olhares no microscópio, é um tubinho com alguns pezinhos, se tinha cor, adaptávamos a cor, como tinha perninhas, colocávamos para caminhar, porque sempre tem essa tendência de puxar para o lado humano.

Mas fazíamos muita pesquisa, ainda mais com ela, supervisionando, tanto a professora quanto o marido dela sempre estavam ali, supervisionando. E eles eram muito exigentes, tinham uma grande preocupação com o que estava sendo feito. Tinha a nossa liberdade de criar, mas era necessária também a aprovação deles.

A intenção da professora Ana era mostrar o que acontecia no solo, como ele deixava de ser, deixa eu pensar o nome mais apropriado, saudável. Como o solo se degradava e deixava de ser saudável. Então tínhamos de mostrar o que acontecia no solo. Por isso, combinávamos algumas cenas que mostravam as agressões externas e o que elas causavam ao solo. Existe uma cena gravada pelo Caneda que mostra a escavadeira, a máquina real e, no momento em que a lâmina crava no solo, passa para o desenho que mostra a lâmina entrando no solo, então se dá essa transição entre o que era externo e o que acontece no solo. O desenho mostra como ela vai destruindo tudo, toda a vida que tinha naquele solo. Aí tem bactérias do ar, externas, que também começam a destruir o solo.

O Joel começou com uma concepção do Walt Disney de animação, desenhando em acetato. Seria preciso uma equipe muito grande só para fazer alguns segundos. Pensa, por exemplo, nas equipes que a Disney tinha para fazer os seus desenhos. Eram enormes. Cada um cuidava de um detalhe. Nós éramos poucos para fazer isso. Mas começou assim. Ele fazia os contornos, os movimentos, eu e a Glycia coloríamos. Nós fazíamos misturas porque não tinha o material apropriado. Misturávamos tudo que era coisa, cola branca, têmpera. Nós éramos bem jovens e tinha aquele entusiasmo. Se não fosse assim, se a gente não buscasse materiais que se adequassem, não teríamos conseguido fazer, porque o recurso era pouco. Mas a gente queria fazer. Estávamos empolgados. Bem, até hoje eu tenho esse pique de estar construindo, fazendo, ideias mil. O recurso era pouquíssimo, então nós tentávamos resolver.

Os equipamentos existiam, mas eram muito caros. O suporte para fixar a câmera na posição vertical que o Caneda fez, tinha a forma de um “L” invertido. Existia no mercado, mas era um equipamento de alto custo. Além disso qual era o

outro problema que tínhamos lá. A câmera que ele tinha, que era uma Arriflex, a menor lente dava uma grande distância. Hoje se perguntaria, porque não comprou outra lente e trocava e aí não precisaria subir em uma mesa, nem nada. Mas era outra época, outras condições, atualmente tudo é mais fácil. Naquela época não se tinha dinheiro. O que existia ali era a questão da distância focal. Foi medido em cima de uma mesa do laboratório, vimos a diferença de altura, se colocou o tripé. Era uma posição horrível, mas era o que se podia fazer. Como a câmera tinha de ficar suspensa, foi feito o que nós chamávamos de forca, onde ficava fixada a câmera.

Se não me engano, um spote de iluminação que era do estúdio do Caneda foi amarrado em um banquinho do laboratório para iluminar o cenário como precisávamos. Aí se colocava o papel celofane da cor que se queria na frente. Por exemplo, na queimada, já era eu que estava resolvendo tudo, então colocamos bastante celofane vermelho. Hoje, o filme desbotou, mas quando entrava a queimada, saía bolhas e fumaça. Nós fazíamos fumaça com cigarro e canudinho, todo mundo colocando fumaça. Tinha de resolver logo e foi uma maneira de resolver os problemas com os materiais que tínhamos, usando uma certa criatividade.

Quanto ao filme, o correto teria sido fazer o copião, o negativo, depois positivar e depois exibir. Mas como não tínhamos recursos suficientes para todo esse processo, a solução era já filmar em diapositivo. O Caneda revelava, mas em preto e branco, com revelador K42, como faziam os outros fotógrafos da cidade, eu mesmo tinha muitos materiais de revelação. É uma pena que esse tipo de material ao longo dos anos desapareceu do mercado, porque era de excelente qualidade.

Os únicos lugares na América que revelavam eram os Estados Unidos e o México. Então, nós filmávamos, fazíamos aquele rolinho e mandávamos revelar no México. Demorava de dois a três meses para voltar, só então projetávamos aquele pedaço do filme para ver o resultado. Enquanto isso, eu e a Glycia que éramos contratados só para fazer o filme, continuávamos diariamente com esse trabalho e o Joel voltava com as suas outras funções. Mas o próprio Instituto tinha muito trabalho para fazer, tinha as capas de livros, os materiais didáticos, não era pouca coisa.

Não recordo se chegamos a perder algum rolo por queimar ou não ficar bem-filmado. Mas um dos problemas era o parallax. Porque o visor da câmera não era como os de hoje. Hoje, é tudo muito moderno, quando você olha no visor já sabe exatamente o que está sendo filmado. Mas, naquela época, a lente era separada do

visor, então dava uma pequena diferença e era preciso calculá-la na hora da filmagem. Nas primeiras cenas e no letreiro, é possível ver que isso acontecia, depois a gente foi corrigindo. Depois que o Joel saiu e eu assumi, como criamos um cenário, já fizemos ele bem maior para que pudéssemos resolver isso, então não tivemos mais esse problema do parallax.

Como não havia muito dinheiro tudo já era meio que editado à medida que ia sendo feito. A professora Ana nos passava os personagens, os textos e íamos fazendo naquela ordem. Mas começou o problema com o material. Com os acetatos demorava muito, e estava se tornando muito caro para o orçamento disponível, que era mínimo. E o Joel também tinha pouco tempo porque precisava se dedicar aos trabalhos do curso de Medicina, e era preciso nos adaptar a isso tudo.

Estávamos buscando uma saída. Foi então que alguém, pelo que lembro fui eu, dei a ideia de fazermos a animação com Stop Motion. O Joel não gostou e ele já deve ter contado isso. Claro que o padrão era o modelo da Disney, então, hoje, ele contesta abertamente a opção que foi feita por fazer de outra forma. Mas nós tivemos o problema: ou parava, ou fazia dessa outra forma. E a professora Ana, que era a responsável, autorizou, porque nós precisávamos continuar ou iríamos perder tudo o que já tinha sido feito.

Então, a primeira parte, coordenada pelo Joel, que deu cerca de um minuto e meio mais ou menos, foi feita em acetato, e o restante do filme com Stop Motion. A partir da parte do Stop Motion, eu assumi o filme. O Joel de vez em quando passava lá. Depois ele saiu definitivamente.

Olha só o tempão que se levou para fazer só aqueles poucos minutos. Isso que nós batíamos três frames para enganar a retina e não ficar tão estático. Tapeia um pouquinho. Mas isso é questão de técnica, estava nos livros, não era uma invenção nossa.

Ela tinha projetado fazer o filme em duas partes. Isso já estava tudo escrito, organizado, planejado. A primeira ia do solo sadio, vamos chamar assim, porque se pode dar diferentes nomes, até a degradação, com cerca de 45 minutos. A segunda parte era a recuperação, com 15 minutos. A gente já sabia desde o início que seria assim, porque, como eu disse, já estava escrito.

Mas houve vários problemas e só foi feita a primeira parte. Houve tanto problemas de recursos financeiros quanto questões particulares que impediram a

continuidade. Porém, foi feito na Suíça um levantamento pelo Edera, que publicou sobre o filme em um livro. Eu tenho o livro guardado até hoje, ele trata das animações que estavam sendo feitas no mundo, veja bem, no mundo, e consta como se tivessem sido filmadas as duas partes. Nesse livro, ele fala do filme *Sinfonia Amazônica* e do nosso. Ele ficou sabendo do filme por intermédio do Cosme Netto, que tinha envolvimento com cineclubes e com a Cinemateca do Rio de Janeiro.

Quando eu comecei a fazer o filme eu tinha alguns amigos em São Paulo que eram de um cineclube (pequeno silêncio). Não recordo o nome do cineclube. Como eles sabiam que eu tinha feito o filme, me convidaram e eu apresentei um trecho do filme para eles em São Paulo. Foi um dia só. Antes do filme ficar todo pronto. Com aquilo abriu um montão de amigos, foi uma troca muito interessante.

Foi uma pena que há pouco tempo encontrei uma filmagem que fiz do evento lá, mas não conseguimos recuperar, já não aparecia nada. Nessa exibição, tinha essa pessoa que era o Cosme Netto, ele dirigia a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, e mais tarde ele entrou em contato com o Instituto de Solos e Culturas, querendo saber do filme. Por intermédio dele, as informações foram repassadas ao Edera.

Eles me pediram uma fotografia. Então eu decidi com o Joel, se íamos botar essa ou aquela, o que iríamos mandar. Decidimos sobre a do húmus entrando no solo porque ali está toda a essência do filme, que era a vida do solo.

Para veres como é a vida. Se eu não tivesse aquelas ligações com o pessoal de São Paulo, eles não saberiam sobre o filme, não seríamos convidados para ir até lá e ninguém teria ficado sabendo sobre o filme que fizemos.

Como eu era desenhista do Departamento de Solos, tinha de atender a toda a demanda. Não sei dizer exatamente quanto tempo dedicava especificamente ao filme, mas era um trabalho diário que envolveu muitos anos.

O acetato era a técnica mais usada para desenhos, o deslocamento do personagem por meio de desenhos no acetato. É uma técnica mais demorada e de alto custo. Pensei no que tínhamos à disposição, que era o papel. Tinha uma livraria maravilhosa, que era a O Globo, onde hoje fica a Torre GBOEx, ali tinha material francês, inglês, tudo o que tu imaginares. Então papel Canson tinha bastante e era

de custo mais baixo do que os acetatos, além de ser de fácil reposição, porque estávamos encontrando dificuldade em encontrar os acetatos.

Aí a solução foi fazer o Stop Motion com bonecos articulados, onde em alguns casos se fazia um só e articulava os movimentos e em outros, dependendo do ângulo de visão, se faziam vários bonecos. Eu desenhava, nós recortávamos, unia com um aramezinho bem fininho, estava pensando que arame era aquele e acho que só podia ser de fio de luz porque ficava quase imperceptível, atravessava, fazia uma espiralzinha dos dois lados e depois pintava. Era minucioso porque eles não tinham mais de cinco centímetros. Então se tinha vários bonequinhos à disposição, e usava na hora certa, então economizava tempo. Aí se produzia o que precisava, se colocava nas caixinhas, o Fulano, o Beltrano, e se pegava conforme ia precisar. Era cheio de caixinhas com os bonequinhos.

Outra coisa que eu tive de planejar foi situações onde se podia fazer um todo e depois recortar. Por exemplo, um desmoronamento, eu fazia um todo e, depois, ia recortando o mesmo desenho para desmoronar.

A professora Ana fez vários scripts desde a ideia inicial, eles estavam divididos em cenas, alguns até com o tempo. E algumas dessas cenas previam gravações. A maioria delas foram feitos perto da própria universidade.

Eu lembro que foi uma correria para fechar o filme a tempo do evento. A gente já sabia bem antes da data porque era um evento internacional, então nós tínhamos um prazo. Foi um momento de muito trabalho. Naquela época ainda não tínhamos o áudio, então foi preciso fazer os preparativos para gravá-lo.

Depois que o filme estava montado, a professora Ana assistiu e fez algumas modificações no texto original, para que ele encaixasse com as imagens, porque por mais que houvesse uma grande organização e previsão, havia alguns segundos de diferença depois do material produzido em relação à previsão original. Escolhi o Vinadé para a locução porque ele tinha uma voz maravilhosa. Gravamos na Rádio Universidade. O filme ia passando, e o Vinadé falava, com o texto todo marcadinho. Não sei quantas horas passamos fazendo, mas o Vinadé era muito bom e fizemos em uma sentada, em um único dia. Conforme a necessidade, eu sinalizava para o Luiz Fernando Vinadé falar mais rápido ou mais pausadamente, enquanto o filme era projetado na parede. Essa direção de áudio digamos assim, fui eu quem fez. Nós gravamos em um gravador antigo, daqueles de fita grossa, de rolo.

A música foi a professora Ana que escolheu, a *Sinfonia Nº 5* de Beethoven, eu nunca conversei com ela sobre isso, mas imagino que ela tenha planejado muito bem, porque casava certinho com as cenas. Encaixava perfeitamente.

A primeira exibição foi no II Congresso Latino-americano de Microbiologia do Solo, foi uma coisa extraordinária. A plateia era de congressistas, palestrantes e ouvintes, formada por pesquisadores, professores brasileiros e estrangeiros. O pessoal chegava de avião, de diferentes países. O pessoal aplaudiu em pé. Os estrangeiros diziam que ninguém tinha feito nada semelhante ao filme. Era muita parabenização, muito aperto de mão. Era um evento internacional, então era um reconhecimento muito importante. A recepção foi muito gratificante. Até recebi um convite para ir fazer desenho animado no Japão. Eu quis ir, mas era recém-casado, tinha uma filha pequena. Houve uma oportunidade de alguém que reconheceu o trabalho da equipe responsável, porque não era um trabalho só meu, mas de uma equipe.

Posteriormente, o filme foi exibido muitas vezes, sendo visto por cerca de 1.200 estudantes de Agronomia, professores e alunos da área agrícola. Nós projetamos muitas vezes, em eventos, em aulas. Mas chegou a um ponto em que não deu mais e foi guardado. Como era eu que manuseava, fui ficando com o filme. A professora Ana até estava comentando que ainda bem que fiquei com o filme, porque, senão, ele não existira mais. E eu fui ficando com o filme, já que era quem manuseava ele. Claro que isso foi feito de forma autorizada. Primeiro, pela professora Ana, e depois que ela foi embora pelo diretor do Centro de Ciências Rurais, por ofício.

Um dia eu me dei conta que eu sou finito. Foi exatamente essa palavra que me tocou o horror. Então, procurei o Rainer (Rainer Müller, presidente da Fundação Moã), que era secretário do instituto naquela época. Eu paguei o áudio, para que pudéssemos salvá-lo. Lógico, tinha de ser uma coisa reversa, porque como iria lembrar a ordem toda das cenas? O filme estava todo rebentado. Porque ao passar, não sei se era a corrente elétrica que, ao passar, às vezes dava um puxão e rebentava ou se eram as próprias cremalheiras. Sem contar que pegava mal ali nas correias e rasgava. Tinha uns seis pedaços. Na época, quando ele começou a quebrar, paramos de exhibir, mas ele já estava bem danificado. Eram uns seis, sete, oito pedaços.

Olhei os pedaços antes da digitalização e fiquei apavorado, nem com lupa consegui encaixar, porque é um filmezinho pequeno que tu nem enxerga. Eu não conhecia encaixar. Então a solução foi mandar digitalizar em São Paulo. Eles fizeram o melhor possível, com um sistema moderno, que não usa projeção e por isso preserva o filme. Foi feito esse processo, quem pagou foi a Fundação Moã, porque nessa altura nós íamos dividir entre nós três, eu, ele e a professora Ana, mas já que ele se prontificou, a fundação patrocinou essa parte. Com as imagens digitalizadas e a o áudio, ficou fácil. Eu tive de reescrever todo o áudio do Vinadé, deu umas 15 folhas parece, cronometrei cada fala, contando a partir do zero quando ele começava a falar, anotei o timer de cada cena do filme também. Então, foi possível fazer a edição, com o auxílio do André Trevisan, da TV Santa Maria.

Sempre que o editor tinha eu tempinho, eu ia lá e íamos montando um pouquinho. Foram n dias. Comecei a tomar nota mas acabei por me perder. Até que terminamos, aí foi feito o primeiro DVD. Mas faltava um pedaço. Então, muito tempo depois, encontrei uma caixa, que era dos meus filmes. Eu sabia que era dos meus filmes. E tinha um lá que me chamou a atenção. Revisei tudo e apareceu esse filme e ele estava inteirinho. A imagem dele está perfeita, as cores como eram na época. Como ele estava bem fechadinho, a cor estava natural, porque o restante como estava no rolo teve um desgaste. Era o final do filme, onde a solução tinha sido colocar o nome do filme para colocar algo no lugar daqueles quatro minutos que faltavam. Agora, está completinho. Eu fiquei pensando: que coisa boa.

A professora Ana quer doar o uso do filme, para fins didáticos. Já trocamos diversas correspondências e trabalhamos com as propostas. A intenção é que possa ser usado por estudantes de Agronomia. Antes de tudo, no DVD, vamos colocar um texto, escrito por ela, dizendo a quem se destina o filme. Ela optou por um texto e não um off.

Eu dei a sugestão de dividir em quatro assuntos. Porque aí, a medida que os professores quiserem, vão usando o material.

NO DVD queremos colocar o filme como foi feito, inteiro e em outra entrada os capítulos. Cada um assiste como quiser.

Agora, fazer também por sequências. Por exemplo, o solo sadio, depois, o que acontece no interior da terra, o que acontece com a raiz, a ação do homem e assim por diante. Antes estava dividido por quatro grandes assuntos. Depois, pensei

que pode ser mais fracionado. Agora, sim estou satisfeito com o produto que vai sair.

Sempre fui cuidadoso com o que faço e em preservar as coisas, mas depois que comecei a trabalhar com museus, minha visão sobre preservar as coisas ampliou. Quando eu fiz os anexos, coloquei ela e depois sobre nós, sobre quem produziu, os idealizadores. Não para a gente se exhibir, mas para que as pessoas conheçam as condições em que foi feito.

Agora, pensei em colocar sobre como foi o laboratório, o primeiro, deles, dos Primavesi, depois o que eles trabalharam, sobre quem eram os Primavesi, e algumas fotos. Algumas coisas já estão comigo, outras estão por chegar, é um trabalho que ainda não está concluído.

Acho que isso vai ser muito importante porque graças ao trabalho da professora Ana, ao que ela fez, hoje se tem uma discussão tão importante. Há 53 anos, eu admirava o pensamento, a intenção dela de ensinar, mesmo com as dificuldades da época, os problemas que estavam por ocorrer: as enchentes, a seca, todos esses problemas ambientais. E hoje o mundo está sofrendo tudo isso. Hoje esse trabalho dela é reconhecido, mas naquela época, em Santa Maria, não teve a valorização que ela merecia.

10. SAMUEL BREITMAN

10.1 PERFIL

Samuel Breitman, 88 anos, é médico, formado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A formação em radiologia faz com que brinque enquanto seu pai e seu avô, ambos imigrantes ucranianos, dedicaram a fazer fotografias internas de diferentes pessoas, a sua missão é fazer imagens internas.

Samuel é um dos dois filhos de Sioma. Nasceu em Porto Alegre e chegou a morar em Santa Maria até os nove anos, quando voltou com a família para a Capital. Depois de formado, morou nos Estados Unidos e, após seu retorno, foi para Cachoeira do Sul, onde instalou o primeiro instituto de radiologia da cidade.

Ser filho de alguém que tinha a fotografia como trabalho e como diversão fez com que Samuel e seu irmão, Irineu Breitman, crescessem sob as lentes das câmeras de Sioma. Casado com Solita, com quem teve dois filhos e dois netos, Samuel foi por muitos anos o guardião das fotografias (e histórias do pai). Depois,

incumbiu a filha de continuar a missão. A família doou parte de seu acervo para a prefeitura de Porto Alegre, que criou uma fototeca com o nome de Sioma Breitman no museu municipal.]

Figura 62 - Samuel Breitman



Fonte: Fotografia feita pela autora

Vivendo em meio às imagens, Samuel um dia também teve a vontade de praticar. Não a fotografia, que sempre foi apenas um hobby, mas o cinema. Em 1957, ele chegou a tirar o segundo lugar em um concurso amador em Porto Alegre, com um filme em 16mm que fez em Cachoeira do Sul. No documentário, ele registrou sua dificuldade em construir seu instituto radiológico.

Em sua casa, Samuel guarda até hoje a câmera 16mm que comprou nos anos de 1950 nos Estados Unidos, o troféu que ganhou pela premiação no concurso, além de câmeras fotográficas e retratos que foram feitos por seu pai. Nas prateleiras de seu escritório, o orgulho que tem da trajetória de Sioma Breitman está estampado nos livros sobre seu pai que têm lugar de destaque nas prateleiras, nos objetos, como uma bengala que foi do fotógrafo ucraniano e hoje é usada por Samuel. Mais forte que o apego material a essas lembranças do pai somente as histórias que faz questão de manter vivas sobre ele.

10.2 ENTREVISTA

Meu pai tinha quatro irmãos, então, eram cinco filhos homens no total. Meu avô, Nathan Breitman, que também era ucraniano, era fotógrafo e os cinco filhos

foram fotógrafos. Eles iam aprendendo a fotografar com o meu avô e iam levando a atividade adiante.

Meu pai nasceu na Ucrânia e chegou ao Brasil na década de 20. Ele chegou aqui com 19 ou 20 anos, primeiro morou um ano na Argentina, então ele tinha um leve sotaque espanhol, então muita gente achava que ele era espanhol. Ele falava português corretamente, mas com leve sotaque espanhol. Pão, ele dizia “pan”, mão ele dizia “mano”, tudo por influência da Argentina.

Ele veio para o Brasil porque a nossa família queria vir para a América, e ele veio na frente porque tínhamos parentes morando na Argentina e ele foi para lá. Na Ucrânia estava havendo muito antissemitismo. Então, os judeus começaram a sair de lá e era por isso que a minha família também queria sair. Queria vir para a América. A Ucrânia fazia parte da União Soviética. Então os judeus foram saindo para onde havia portas abertas. Ele imigrou para a Argentina em 1923. Ele morou em Buenos Aires e veio para Porto Alegre porque a família dele veio e não conseguiu visto para a Argentina, só para o Rio Grande do Sul.

Agora, você imagina, ele veio de uma cidade cosmopolita, que era Buenos Aires, para o Rio Grande do Sul, que ainda estava se desenvolvendo. Ele não pretendia ficar. Mas acabou se encantando, principalmente por uma moça, de nome Rosa, que se tornou a minha mãe. Então, ele conheceu a minha mãe, casou e ficou. Minha mãe, Rosa Brietman, era romena, chegou ao Brasil com dois anos de idade e então já foi alfabetizada em Português.

Bom, mas como o meu avô veio para Porto Alegre, e ele já trabalhava como fotógrafo na Ucrânia, antes de vir para o Brasil, resolveu montar um estúdio em Porto Alegre. E foi lá que o meu pai começou a trabalhar com fotografia. O meu pai trabalhava com o meu avô numa fotografia que eles abriram na Osvaldo Aranha, aqui no Bom Fim, em Porto Alegre. Depois ele abriu um estúdio na Rua Marechal Floriano e deixou o irmão mais novo dele trabalhando com o pai. Depois ele foi para Cachoeira e um irmão ficou no ateliê da Osvaldo Aranha e o outro na da Marechal Floriano. Depois, ele foi para Santa Maria e deixou outro irmão em Cachoeira. E quando ele veio de Santa Maria para Porto Alegre, deixou o outro irmão em Santa Maria, de maneira que toda a família tinha esse envolvimento.

O meu pai então passou por essas cidades, mas em 1937 voltou para Porto Alegre e não saiu mais de lá. Ou melhor, só saiu a trabalho, como em 1940, quando

Exército não tinha fotógrafo, então ele foi convidado para ir em algumas manobras para fotografar, em um local chamado Saicã, que é no interior aqui do Rio Grande do Sul, onde o Exército tinha um campo para fazer manobras. Acho que esse campo existe até hoje, em Rosário do Sul.

Ele fotografou minuciosamente essas manobras e depois ele fez esse álbum. Olha só. Ele conta, direitinho como aquela manobra aconteceu.

Nessa oportunidade, aconteceu um fato curioso. Como eu disse, o meu pai falava português muito bem, mas com sotaque espanhol. Pois o comandante da manobra perguntou a ele: “Sioma, qual foi o estado que você nasceu, porque eu percebo que você fala português, mas um pouquinho diferente”. Então, ele contou que era ucraniano. E o comandante então disse “e será que tu não és um espião”. Meu pai falava português perfeitamente, mas ficou aquela brincadeira “será que tu não estás infiltrado, será que não és um espião?”.

Ele fazia esses álbuns pela Casa Aurora, que era a fotografia dele. Muitas vezes, ele fazia imagens das cidades e depois fazia esses álbuns, para presentear os clientes. Em Porto Alegre ele fazia muito isso.

Eu não lembro muito de Santa Maria porque quando morei na cidade eu era muito criança. Nós saímos de lá em 1937, eu tinha nove anos. Mas tem algumas coisas na vida que a gente não esquece. A imagem do meu pai com a câmera pela cidade, por exemplo, é uma recordação muito presente.

Estou aqui lembrando um pouco da história do meu pai em Santa Maria. O que eu posso dizer é que ele gostava e trabalhava muito fazendo retratos. Então, ele chegou em Santa Maria e já abriu a Casa Aurora, mesmo nome da empresa de fotografia que ele e o meu avô tinham em Porto Alegre e Cachoeira do Sul. E ele era conhecido como Seu Aurora, por causa do nome da loja.

O meu pai quando chegou em Santa Maria ficou na cidade. Mas o meu avô ficou morando na colônia, chamava-se Colônia Philipson, em Pinhal, que depois virou Itaara. Essa colônia (silêncio), deixa eu me lembrar o nome daquele milionário judeu (silêncio), Barão Maurice Hirsch Von Gereuth. Esse era o nome. Ele mandou comprar terras na Argentina e Rio Grande do Sul para trazer os imigrantes que eram perseguidos na Europa. Meu avô logo que chegou morou lá.

Mas nós íamos veraneiar lá no Pinhal, no açude do Teodorinho Lermen. Aquilo lá existe ainda? Nós veraneávamos no Hotel do Teodorinho. Era o lugar onde o meu pai gostava de descansar.

Eu lembro da loja de Santa Maria. Era bem no Centro da Cidade. O meu colégio era perto, era uma área muito movimentada da cidade. Espera aí que vou achar aqui no livro um mapa da cidade (silêncio). Ficava aqui ó, você conhece bem Santa Maria? Olha só: ficava na Primeira Quadra, quase esquina com a rua do Ginásio do Colégio Marista. Foi lá que eu comecei a estudar, no Colégio Marista. Era a Primeira Quadra, saída da praça, então estava sempre muito movimentado.

O pai filmava os eventos, esses filmes estão na cinemateca, então ele filmava manobras militares, desfiles de Sete de Setembro, e depois ele botava um projetor dentro da loja e projetava numa tela que ficava na vitrine. A prefeitura fechava a rua e povo ficava na rua vendo os filmes. Eram registros noticiosos e cinematográficos sobre a cidade. Mas não era só filmar. Ele registrava tudo com a filmadora dele, uma 16mm, e mandava para o Rio de Janeiro para revelar e rotular. Ele fazia questão que os filmes ficassem com o letreiro do Cinejornal Aurora.

Ele filmava de tudo um pouco. Tinha as filmagens dos passeios da família, mas também o que interessava como notícia: as exposições de gado, os desfiles militares, os desfiles dos colégios.

Ele fazia isso como um trabalho de divulgação da fotografia. Porque imagina, em 1932, alguém que filmava e fotografava. O pessoal ia à loucura.

Esse interesse dele começou como um amador, mas ele atraía muita clientela. Eu era muito pequeno, mas lembro que muita gente ia ver. Acho que como ele já trabalhava com fotografia, tomou gosto também pelo cinema. Além disso, ele gostava muito de Santa Maria. Era muito bem relacionado lá.

Infelizmente, houve depois um incêndio, ele perdeu muita coisa, a filmadora e muito material. Foi um incêndio na própria loja, em Santa Maria. Foi pouca coisa que sobrou. Mas esses filmes, os que nós mandamos para a Cinemateca Brasileira, eu acho que não estavam lá, porque não ficaram danificados. Ele guardava com ele esses filmes até falecer, em 1976.

Alguns livros falam do trabalho dele como fotógrafo. Ele é citado em quatro livros. Esse aqui ó, é um deles. Fiz cópia deles para você ver. Porque ele tem uma história muito interessante.

Continuando o que eu estava contando, em 1937, ele voltou para Porto Alegre.

Em Santa Maria, ficamos cinco anos, de 1932 a 1937. Em 1935, o pai veio a Porto Alegre para fotografar uma Exposição Farroupilha e a fotografia Azevedo Dutra montou um ateliê na exposição. Ele foi convidado para trabalhar no ateliê da exposição. Depois, ele foi chamado para trabalhar em Porto Alegre, na Azevedo Dutra. Iu Mas ele não ficou muito tempo e saiu e abriu a fotografia dele, a Foto Sioma, na Rua dos Andradas. A Foto Aurora continuava funcionando na Osvaldo Aranha com o meu avô e o irmão mais novo do meu pai.

Em Porto Alegre, ele tornou-se o fotógrafo das noivas, os casamentos mais grã finos ele fotografou. Mas ele nunca mais filmou. Aqui não sobrava tempo para isso. Esse é outro livro, sobre imigrantes judeus, onde fala sobre ele.

Lá pelas tantas ele começou a mandar fotografias para exposições fotográficas e ganhou vários prêmios em salões internacionais de fotografia. Mas com os filmes ele nunca participou de mostras porque naquela época não tinha, não era muito desenvolvido. Tanto que ele nem fez filmes quando estava em Cachoeira, por exemplo, só quando chegou em Santa Maria.

Ele fazia álbuns sobre as cidades por onde passava porque tinha uma preocupação com a memória desses lugares. Ele fazia esses álbuns para dar aos clientes, com fotos das cidades. Tinha a questão das vendas, mas também tinha uma vontade de preservar essas memórias. O acervo que ele deixou quem ficou foi a minha filha, mas nós doamos muitas fotos para o museu de Porto Alegre, tem uma rua em Porto Alegre que se chama Sioma Breitman. No dia da inauguração dessa rua, nós pegamos uma coleção de fotos sobre a exposição farroupilha e presentamos o município. Essa foi a origem da Fototeca Sioma Breitan, que funciona no Museu de Porto Alegre. Você conhece o Museu? Lá tem essas fotos que nós doamos.

Sobre as exibições que ele fazia nas vitrines em Santa Maria, não há nenhuma foto. Sei que da fotografia Aurora na cidade tem alguma foto em um desses livros. Eu era muito pequeno. Sabia porque os meus pais sempre contavam que havia aquelas exibições. Eles lembravam com muito carinho e orgulho daquele passado. Eu lembro que a rua ficava cheia de gente. Imagina as pessoas verem de

graça filmes com as manobras dos soldados, os estudantes dos colégios, tudo aquilo que passava, chamava a atenção. Ele era um entusiasta da imagem.

Os filmes de cinema ficaram guardados. Eram carretéis pequenos. Porque os amadores usavam o 16mm, que era menor que o 35mm. O 35mm só quem usava era quem fazia filmes de enredo, profissionais.

Eu tomei gosto pelo cinema amador. Tenho até hoje uma Bolex Paillard. Uma filmadora quem 16mm. Vou te mostrar alguns equipamentos que eram dele. Também fiz algumas filmagens em 16mm. Eu me formei em 1952, em radiologia. Ou seja, não me tornei um fotógrafo como meu avô e meu pai, mas meu universo é próximo ao deles só que eles faziam a fotografia da pessoa por fora, e eu as fotografava por dentro.

Eu ganhei até um troféu por um filme que fiz da montagem do meu estúdio de radiologia, em Cachoeira. Eu montei um instituto de radiologia em Cachoeira. Você conhece Cachoeira? Era em uma travessa na Rua Major Ouriques. Eu aluguei um apartamento térreo para montar o instituto de radiologia. E morava no primeiro andar. Fiquei seis anos em Cachoeira. Eu me formei em 1952 e fui para os Estados Unidos, fiquei lá um ano e pouco. Quando voltei, ia para Porto Alegre, mas Porto Alegre naquela época não tinha muito como eu me desenvolver, já Cachoeira não tinha radiologista, então fui para Cachoeira.

Eu tinha uma filmadora mais simples, em 16mm. Mas quando fui para os Estados Unidos, estava na Flórida e vi essa 16mm, a Paillard Bolex e me encantei. A outra que eu tinha, acabei dando de presente para alguém. Vem comigo que eu vou te mostrar a filmadora. Guardo ela até hoje (interrupção da entrevista).

Eu gostava de filmar os eventos familiares, passeios, eventos. Mas esse que ganhou o prêmio em 1957, eu filmei tudo que foi necessário para fazer a instalação do meu instituto. Eu pedi a instalação da energia elétrica, por exemplo, e eles disseram que só faziam a instalação se eu comprasse o poste e o transformador. Eu comprei e filmei a instalação. Eu fiz, encaminhei a um festival e ganhei um prêmio. Ganhei o segundo lugar em documentário amador no festival de cinema que acontecia em Porto Alegre.

Era outro cinema. Não era como as câmeras que se tem hoje. Para filmar, tinha de dar corda, você ouvia aquele barulho da câmera. Um rolinho de filme durava tão pouco, poucos minutos e tinha de trocar. Mas era muito bom.

O meu pai tinha muito orgulho daqueles registros que ele fez. Quando ele mostrava ou contava para as pessoas, mostrava muito orgulho daquilo que tinha conseguido. Eram outros tempos, tudo era muito difícil. Por isso, o trabalho do meu pai me traz muito orgulho. Sei que ele foi muito importante, em especial para a fotografia. Hoje, quase já não se fala mais desses cinejornais. Eu já tenho 88 anos e os que eram mais velhos do que eu realmente conheci, já se foram. O nome dele ficou pelos retratos que ele fez, muita história passou pelas lentes dele. Ele fotografou quase todas as personalidades da época que passaram pelo Rio Grande do Sul.

A gente ficou sabendo que a Cinemateca Brasileira se interessa por filmes que têm esse interesse pela memória. Então, resolvemos encaminhar para a restauração. Foi emocionante ver o filme, depois. Identifiquei não tanto a cidade, pois quando saí de Santa Maria ainda era criança, mas as pessoas. Acho que com isso se cumpriu o que ele queria tanto que era não deixar esses materiais se perderem.

ANEXO A – DOCUMENTÁRIO FOI REGISTRADO EM LIVRO INTERNACIONAL

based on their television series, *The Flintstones*, and called *A Man Called Flintstone* (1967), and two TV specials, *Jack and the Beanstalk* (1967) and *Alice in Wonderland* (1968). These all use the simple style and animation associated with the television series.

Encouraged by the example of *Shinbone Alley*, *A Boy Called Charlie Brown*, *Fritz the Cat* and *Heavy Traffic*, which will be described in a later chapter, many new projects for theatrical features have been announced in the USA. It is not certain that the films involved will actually be produced, for they are mentioned in trade magazines well before production starts, but they represent a wide diversity of subject matter.

Fred Mogubgub, a New York film-maker, is working on a film entitled *The Day I Met Zeff*. Lester Novros, of Grafic-Film, should soon finish *Space Survey*. Norman Prescott, of Fimation, has announced a film of *Return to Oz*. Fred Calvert intended to make *Don Quixote*. Finally, there is to

to the influence of Spanish films which are, paradoxically, better distributed in Latin America than in Europe.

In the field of full-length films, one recalls the three films made in Argentina, *El Apostol* (1917), *Peludopolis* (1931) and *Upa en Apuros* (1942) which, mainly for economic reasons, had no follow-up. Now other countries have been proved able to compete with their North American neighbours. There is in Cuba an animation cinema of great merit, and it seems likely that we shall see the birth there of full-length films within a few years. Rumours confirming this impression have circulated despite the discretion shown by the National Cinema Centre. Brazil already has produced two interesting works, one of which is an animated cartoon from the hand of Anelio Latini Filho. He made this film over a long period of time and almost entirely alone—design, animation photography included. Based on the local legends of Amazonia, it is entitled *Sinfonia Amazonica*. It was finished in 1953. Made in a style reminiscent of Disney, with animals and characters of Amazonian folklore, this film was one of the great revelations of post-war South American animation. Filho, in very difficult conditions and uncertain of the eventual outcome, is currently working on a new feature film, though he is unable to guarantee regular work on it. He periodically has to abandon this project to work in bread-and-butter films.

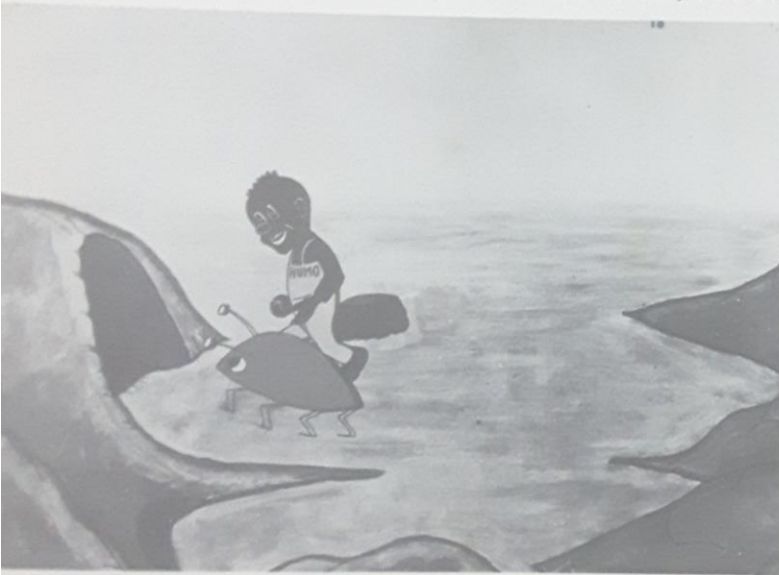
It is strange that South America should not yet have found the means to maintain a regular production, since in its various countries, there are many artists who would be capable of undertaking valuable work in animation. There is also a mythological aspect and an atmosphere of fantasy which could be a great inspiration to producers, but up to now probably the main obstacle to this has been the cost of production, possibly too high for such countries.

However, a 78 minute film made in Brazil in 1968 does indicate that the principle of economic animation has been understood. This film, *A Vida de Solo* (The life of soil), has a practical and didactic aim, but nevertheless constitutes a full-length animated film. Made from animated cartoons and cut-outs, the object of this film is to explain how to look after and cultivate the soil.

The director was Orion Silva Mello, and it was sponsored by the Federal University of Santa Maria.

There is news also of a fourth Brazilian full-length animated film. It is to be a co-production with Czechoslovakia, directed by Geraldo Sarno, and it will involve animated puppets.

The only other important South American venture in the animation field is to be undertaken in Venezuela, where a group of Venezuelan and Cuban artists is to be aided by animators from Zagreb in a full-length cartoon about which little is yet known.



A Vida Do Solo (1968) by S. Mello, Brazil.

be a production with Rock & Roll music, *The Wizard of Oz*. There is no doubt that there will be a great flood of new features by the late 1970's—produced by old and new studios.

LITTLE KNOWN SOUTH AMERICAN PRODUCTIONS

The South American cinema is not world famous, yet it does exist. From time to time, at festivals or specialised film shows, a Brazilian, Cuban or Argentinian film is shown. If South American animation is badly distributed, this is primarily due to the importance in this part of the world of the North American cinema, and secondly

ANEXO B – Registro sobre a morte de caneda

Santa Maria perde um pioneiro das imagens

Fotógrafo e cinegrafista José Feijó Caneda morreu ontem aos 79 anos. É dele o primeiro filme de ficção todo feito na cidade

FRANCISCO DALCOL

francisco.dalcol@diariosm.com.br

A televisão e o cinema de Santa Maria perderam um dos pioneiros e mais inventivos profissionais de suas histórias. O fotógrafo e cinegrafista José Feijó Caneda morreu na madrugada de ontem, aos 79 anos, de parada cardíaca. Ele foi um dos primeiros cinegrafistas da TV Imembui, inaugurada em 1969 e que depois originou a RBS TV. Há cinco anos, Caneda estava cego.

Nos anos 50, ele fez fama profissional como criativo fotógrafo. Depois, trabalhou como cinegrafista na TV Educativa da UFSM, projeto de emissora da Federal, e na TV Imembui. Em um tempo em que as imagens eram gravadas em filmes (depois veio o videocassete e hoje se usa o digital), Caneda filmava, revelava e editava as reportagens que eram exibidas à noite, no *Jornal Nacional*.

Caneda tinha um estúdio de fotografia na Rio Branco, a Foto Iris. Contratei-o para fazer as reportagens de rua. Naquela época, tínhamos cinco minutos no horário da noite do *Jornal Nacional*. Fazíamos tudo em filme. Era uma pessoa extremamente talentosa e criativa. Lamento a morte dele. É uma figura que faz parte da história da TV em Santa Maria – conta Quintino Oliveira, um dos pioneiros da TV Imembui.

Segundo Quintino, Caneda filmava as reportagens da TV Imembui com o filho Jorge. No final da tarde, os dois voltavam da rua e revelavam os filmes em preto e branco que seriam exibidos à noite. O garoto acabou aprendendo com o pai e se tornou cinegrafista da TV Imembui.

– Ele fazia os equipamentos, as



Fotos Arquivo Pessoal/Diário

Inventos: Caneda e um dos projetores caseiros feitos de madeira

máquinas e os projetores. O pai foi um dos primeiros cinegrafistas da TV Imembui e depois me ensinou tudo. Tanto que aos 15 anos eu já era cinegrafista da TV, onde trabalhei até 1976, quando passou para a RBS TV. Ele filmou desfiles de escolas em 1958, tudo a cores – recorda Jorge Omar Caneda, que hoje trabalha na secretaria de educação de Itaara e fotografa nas horas de folga.

Jorge também lembra que a mãe, morta há 12 anos, trabalhava com o pai – A mãe Horacilva coloria as fotos em preto branco a mão com tinta óleo.

Caneda é também relevante na história do cinema santa-mariense. Em 1961, roteirizou, filmou e finalizou ele mesmo o média-metragem chamado *A Ilha dos Mistérios*.

– Até onde sei, é o registro da primeira ficção cinematográfica feita totalmente em Santa Maria – diz Luiz Alberto Cassol, diretor da Casa de Cultura e realizador audiovisual, que pesquisa desde os anos 90 a história do cinema na cidade.

José Caneda

▼ Nasceu em Rio Grande, em 24 de janeiro de 1925

▼ Em 1940, seu pai começou a trabalhar na viação férrea e a família se mudou para Santa Maria

▼ Começou a fotografar em 1949

▼ Teve o primeiro estúdio de fotografia na segunda quadra da Bozano

▼ Era dono da Foto Iris, na Avenida Rio Branco

▼ Foi convidado pela UFSM para montar o primeiro laboratório de fotografia colorida da cidade. Com madeira e latão, construiu um ampliador

▼ Foi um dos primeiros cinegrafistas da cidade. Trabalhou para a UFSM e para a TV Imembui, emissora fundada em 1969, que originou a RBSTV Santa Maria

▼ É considerado um dos primeiros a fazer cinema na cidade

▼ Em 1961, fez o média-metragem *A Ilha dos Mistérios*, a primeira ficção cinematográfica de Santa Maria

▼ Morreu ontem, às 4h15min, de parada cardíaca por insuficiência renal, diabetes e edema de pulmão

▼ Casado com Horacilva Caneda, morta há 12 anos, e pai de cinco filhos

Amigos e colegas relembram profissional

“Caneda era uma rica pessoa. Foi fotógrafo e cinegrafista da TV Imembui. O sonho dele era fazer cinema com som, o que não existia com o equipamento que tínhamos na época. Para isso, passou muito tempo em seu laboratório estudando e testando modos de sincronizar som e imagem. Por essas e por outras, ele foi um cara fantástico. No documentário que fiz, Para Ver a Banda Passar, sobre as bandas marciais de Santa Maria, usei muitas imagens gravadas por ele nos anos 50 e 60.”

Nicola Chiarelli, jornalista

“Caneda era um fotógrafo criativo e, por isso, virou cinegrafista e começou a fazer cinema. Ele revelava filmes em casa, com equipamentos criados por ele mesmo. Inventava histórias, criava roteiros. Nos anos 60, fez um filme que é considerado o primeiro do cinema local. Trabalhava na UFSM, quando a TV da Federal tinha espaço na programação da TV Imembui. Lembro-me que colocavam os negativos para secar no varal antes de levar as imagens ao ar. Esse cara foi um dos pioneiros e me inspirou muito.”

Sérgio Assis Brasil, diretor

“Caneda foi o primeiro a trabalhar com fotografia colorida em Santa Maria. Assisti ao filme *A Ilha dos Mistérios* e me impressionei com o trabalho dele. A parte técnica chama muito a atenção pela criatividade.”

César Abade, sobrinho

“Como cinegrafista e fotógrafo da TV Imembui, sempre foi um excelente e criativo profissional. É um dos pioneiros como cinegrafista na cidade.”

Antônio Abelin, um dos fundadores da TV Imembui

DALCOL, Francisco. Santa Maria perde um pioneiro das imagens. Diário de Santa Maria, Santa Maria, ano 02, n 591, 11 mai. 2004. Diário 2, p. 3.

ANEXO C Coluna sobre *A vida do solo*

Imagens da História

Luiz Gonzaga Binato de Almeida
luizbinato@gmail.com

“A Vida do Solo” (I)

Foto: enviada via eletrônica, foto original 1964, autoria João Walter Billa, P&B, 13,5 x 8,5cm, acervo Joel Romangueira C. Saldanha.



Após minhas férias, retorno a esta coluna com essa foto do “set” de produção de “A Vida do Solo”, um filme realizado entre 1963 e 1968 pelo Instituto de Solos e Culturas da UFSM. Esse funcionava no prédio da antiga Administração Central da Universidade, esquina das ruas Mal. Floriano Peixoto com Dr. Astrogildo de Azevedo.

Tratava-se de um desenho animado, de caráter didático, em película 16mm, colorido. Foi idealizado pelo casal Artur e Ana Primavesi, professores do Curso de Agronomia, sendo ela a responsável pelo enredo e orientação científica do filme.

Os trabalhos foram realizados em improvisado “set”, nas dependências do Instituto de Solos e Culturas da UFSM. Em 1964, o fotógrafo João Walter Billa captou essa imagem da equipe inicial da produção do filme. Os componentes os desenhistas: Joel Romangueira C. Saldanha, visto à esquerda, em pé (iniciador do projeto do desenho animado, era responsável pela criação dos personagens e animação em acetato; funcionário cedido ao Instituto de Solos e Culturas, retornou, antes da conclusão das filmagens, a suas atividades funcionais no Curso de Medicina); sentado, encontra-se Orion da Silva Mello (responsável pelas personagens, cenários e direção de animação em “stop motion”), auxiliado por Glycia Doeler (pintura a animação). Em pé, sobre a mesa, está o cinegrafista José Feijó Caneda (tratava das filmagens, quadro a quadro, e das cenas externas: plantações, gado, enchentes, estiagens, etc.).

Fonte: os dados fornecidos, em 09.03.2013, pelo Prof. Orion da Silva Mello.

ANEXO D – Segunda coluna histórica sobre *A vida do solo*

Imagens da História

Luiz Gonzaga Binato de Almeida
luizbinato@gmail.com

“A Vida do Solo” (II)

Foto: enviada via eletrônica, foto original autoria João Walter Billa, P&B, 13,5 x 8,5cm, acervo Joel Romangueira C. Saldanha.



Continuando o tema de ontem, mostro outra imagem referente ao filme “A Vida no Solo”, produzido entre 1963 e 1968 pelo antigo Instituto de Solos e Culturas da UFSM. O enredo e a coordenação científica do trabalho couberam à célebre Prof.a Ana Maria Primavesi, docente então do Curso de Agronomia local.

Nessa imagem, obtida pelo fotógrafo João Walter Billa em 1964, aparece o “set” de filmagem. Com uma grua de madeira e muita criatividade, foi instalado no prédio da Rua Mal. Floriano Peixoto, esquina Dr. Astrogildo de Azevedo. Vê-se, sentado, à esquerda, o desenhista Orion da Silva Mello, responsável pela animação e direção do filme; de costas, a desenhista Glycia Doeler e, à direita, sentado em posição elevada, o cinegrafista José Feijó Caneda.

Em 1968, o filme receberia a gravação do áudio nos estúdios da Rádio da Universidade, com locução do então radialista Luiz Fernando Vinadé.

Sob a forma de um desenho animado, o filme apresenta-se ainda atual. Versa sobre a atividade dos microorganismos no solo agrícola. Em julho de 1968, o trabalho seria lançado no II Congresso Latino-americano de Biologia do Solo.

Fonte: os dados fornecidos, em 09.03.2013, pelo fotografado Orion da Silva Mello, nosso colaborador.

ANEXO E – HOMENAGEM NA UFSM A ANA PRIMAVESI

Educação

Homenagem à "mãe" da agroecologia

Anna Maria Primavesi chegou em Santa Maria na década de 60. Hoje, é considerada a pioneira do manejo agroecológico

Com o auditório da APUSM lotado, amigos, ex-colegas, alunos e admiradores da professora e pesquisadora Anna Maria Primavesi assistiram a um filme, em DVD produzido sob sua orientação na década de 60, quando a professora de origem austríaca implantava no Brasil, na Universidade Federal de Santa Maria, como uma das fundadoras do Curso de pós-graduação em Biodinâmica do Solo. O foco eram as primeiras noções de manejo ecológico do solo, sinalizando para uma agricultura sustentável. Foi mais um momento de reconhecimento à "mãe" da agroecologia brasileira, entre tantos outros reconhecidos por seu pioneirismo.

Na época, há seis décadas, quando o foco estava apenas na adubação química e no veneno, quando ainda não se falava em preservação ambiental, a pesquisadora Anna Primavesi começa a defender suas ideias, se antecipando ao apontar para os problemas decorrentes do desrespeito à biodiversidade e da não utilização correta do solo. Ao lado do esposo, Arthur Primavesi, a agrônoma foi, portanto, a precursora de questões ambientais que mais tarde se tornariam bandeiras de ambientalistas e técnicas usuais de bom cultivo usadas por produtores brasileiros.

Nascida na Áustria, num ambiente ao mesmo tempo de muita cultura e simplicidade, depois de estudar agronomia, doutorar-se

em nutrição de plantas e solos, ela se dedicou à pesquisa, a dar aulas e a escrever livros. Hoje, aos 92 anos, morando num sítio em São Paulo, Primavesi continua praticando sua paixão, o estudo do solo, a base da natureza. Convidada para palestras, premiada no Brasil e exterior por sua vida dedicada à causa ambiental, ela é exemplo para a juventude, para pesquisadores e ambientalistas.

Formada pela Universidade Rural de Viena, foi no pós-guerra, em 1949, junto com o marido, também agrônomo, que veio tentar a sorte no Brasil. Aqui, aos poucos, aprendeu o português e começou a introduzir novas técnicas e métodos inovadores no meio rural.

Defendendo o controle biológico natural, em mais de 60 anos de carreira, ela já escreveu 12 livros e 94 artigos científicos. De seus livros, o mais conhecido é o "Manejo ecológico do solo", lançado em 1979, e que disseminou suas ideias pelos cursos de agronomia do país, tornando-a referência para estudos de manejo de solos e agricultura orgânica.

Uma das recomendações de Primavesi é a rotação de culturas. Segundo ela, a prática significa saúde para o solo. Além disso, plantas cultivadas em ambiente rico em matéria orgânica ficam mais fortes e mais resistentes ao ataque de pragas e doenças. Sua recomendação para que as entrelinhas cultivadas estejam sempre cobertas por matéria orgânica para manter o solo úmido, fofo e vivo é chamada por alguns agricultores de "manejo Primavesi". Segundo ela, tudo isso enriquece a vida do solo. Hoje suas recomendações se confirmam e são largamente reconhecidas pelas modernas

Foto: Wikimedia Commons



Anna Primavesi retorna a Santa Maria para receber homenagens por suas pesquisas agroecológicas

técnicas de cultivo.

Seus conhecimentos de agronomia não são dissociados da economia e da qualidade de vida. Ela diz que uma coisa não exclui a outra. Tanto que empresas especializadas em biotecnologia estão atentas a seus ensinamentos. Nesse sentido lembra que a agroecologia, a saúde do solo, pode evitar a doença das plantas em

vez de combatê-la. Da mesma forma fala da relação que existe entre a comida saudável e pessoas saudáveis.

Recentemente, distinguida com o Prêmio Mundial da International Federation of Organic Agriculture Movements, da Alemanha, instituído para reconhecer trabalhos que tenham impacto positivo no meio de agricultores, Anna Pri-

mavesi foi escolhida pelo impulso que deu aos movimentos agroecológicos no Brasil e na América Latina. Com a simplicidade de quem vive em função da terra e de seus frutos, e que trabalha por paixão e não por promoção, ao saber do prêmio, modesta, diz que não era nada de extraordinário, que queriam premiar alguém de outro continente (Ceura Fernandes).

Pioneirismo em educação ambiental

Muito antes de se falar da importância da educação ambiental para a formação cidadã e para a sustentabilidade do planeta, a Universidade de Santa Maria - que deu origem à Universidade Federal de Santa Maria - produziu um projeto pioneiro em filme. A animação "A Vida do Solo" foi feita em filme 16 mm, no ano de 1963, sob a coordenação dos professores Anna e Arthur Primavesi, convidados pelo reitor-fundador José Mariano da Rocha Filho para contribuir com o Instituto de Solos e Culturas. Também participaram da produção José Feijó Caneda, Orion Mello e o desenhista Joel Saldanha. Quase 50 anos após a produção, a animação foi recuperada e remixada para ser lançada em formato DVD. A primeira exibição ocorreu ontem, no auditório da Associação dos Professores Universitários de Santa Maria (Apusm), com a presença da professora Ana Primavesi, 92 anos, e de outras

pessoas envolvidas no projeto pioneiro.

Os 45 minutos de "A Vida do Solo" foram exibidos por uma plateia composta por pessoas envolvidas no projeto original. Estiveram, no relançamento, professores e estudantes de ligados ao Programa de Educação Socioambiental Multicentros da UFSM. O vídeo intercala animação infantil com cenas do meio rural, tendo como trilha sonora a 5ª sinfonia de Beethoven. A obra mostra inúmeras personagens que representam os microssistemas da natureza com o objetivo de apresentar de forma didática como se dá a vida no solo. Substâncias como cálcio, fósforo, nitrogênio, hidrogênio e oxigênio, assim como o húmus, os fungos e as enzimas, são representados por meio de figuras humanas ou animais.

Como explica o ambientalista Rainer Müller, que, na época di-

rigiu o Laboratório de Solos e Culturas, diz que a produção do vídeo foi feita como uma forma de se chegar até os agricultores e com intuito de quebrar a barreira do idioma. "Eles (Anna e Arthur) tinham vindo da Áustria, um país que tem um quinto da área do Rio Grande do Sul e era o quarto maior produtor de madeira. Era difícil explicar sobre a necessidade de se preservar o solo. A queimada era algo natural", lembra Müller, para a época.

A primeira exibição de "A Vida do Solo" ocorreu em 1968 durante o 2º Congresso Latino-Americano de Biologia e Microbiologia, realizado em Santa Maria sob o financiamento da Unesco. Depois de algumas sessões, não houve mais exibições para que o filme não ficasse comprometido.

Agora, restaurado e remixado, o vídeo será lançado em formato DVD para ser mostrado em escolas e outros locais. A proposta



A filha, Carim Primavesi Silveira, Patrício Marinho da Rocha e Rainer Müller, seu contemporâneo, na década de 60, no Instituto dos Solos e Culturas na UFSM, e hoje da Fundação Moët, um dos responsáveis pelo retorno da professora a Santa Maria.

da Fundação MOËT, responsável pela iniciativa, é que as sessões sejam apresentadas por universitários para que falem sobre os processos retratados na animação.

Homenagens - A engenheira agrônoma Ana Primavesi recebeu do Executivo o título de hospede oficial em Santa Maria. À tarde, no auditório do Centro de

Ciências Rurais, recebeu as homenagens da Universidade, onde ela trabalhou na década de 60. Depoimentos emocionados de ex-alunos e de antigos colegas, sobre os trabalhos desenvolvidos em Santa Maria, marcaram as homenagens. Na UFSM recebeu do reitor Felipe Müller título de visitante ilustre.

ANEXO F – EXIBIÇÃO DE *A ILHA MISTERIOSA* NO CINEST

Zoom

TATIANA PY DUTRA - tatiana.dutra@diariosm.com.brblog do Zoom em diariosm.com.br/zoom

luz, câmera, cinest!

Começa hoje, em Santa Maria, o 1º Festival Nacional de Cinema Estudantil (Cinest). A mostra competitiva conta com 21 curtas-metragens produzidos por alunos dos ensinos Fundamental e Médio de escolas de todo o Estado e até de fora (um dos competidores foi feito por estudantes de Niterói, Rio de Janeiro). O evento será realizado na Cesma, a partir das 14h.

O júri do festival é formado pelos realizadores de cinema Jayme Filho, Paulo Tavares e Luiz Carlos Grassi, e pela jornalista Melina Guterres. A premiação ocorrerá na tarde de sexta-feira, logo após a exibição especial do filme *A Ilha Misteriosa*, produzido em 1962, por José Feijó Caneda (1925-2004). Primeiro filme de ficção santamariense *A Ilha Misteriosa* é, por si só, um mistério: jamais foi exibido para plateia alguma.

– O filme foi feito e revelado em Santa Maria, por José Caneda, que era fotógrafo. Ele fez de forma artesanal, com seus conhecimentos. Ele inventava

coisas, enjambrava. Acho que nunca foi exibido publicamente porque foi feito de forma despretensiosa, – palpa o presidente do Cinest, Rudimar Marques Cardoso.

Cardoso fez uma cópia em DVD do filme original, em 16mm, que precisa passar por restauração. O Cinest planeja elaborar um projeto para captar recursos e recuperar a obra original.

José Feijó Caneda nasceu em



Rio Grande, em 24 de janeiro de 1925. Filho de ferroviário, veio para Santa Maria na década de 40. Nove anos depois, passou a trabalhar como fotógrafo, abrindo um estúdio na segunda quadra da Bozano. A Foto Íris se mudaria, anos mais tarde, para a Avenida Rio

Branco.

Convidado pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) para montar um estúdio para fotografias coloridas, ele criou um ampliador com madeira e latão. Quem coloria as fotos era sua mulher, Horacilva (falecida em 1992). Um dos primeiros cinegrafistas da cidade, prestou serviço para a UFSM e para a TV Imembuí (atual RBS TV). Morreu em 10 de maio de 2004, de infarto.

DUTRA, Tatiana. Luz, Câmera, Cinest! Diário de Santa Maria, ano 12, n 3.512, 10 out. 2013. Segundo Caderno, p. 8

ANEXO G – HOMENAGEM NA UFSM A ANA PRIMAVESI

ECONOMIA							DIÁRIO DE SANTA MARIA														
Editora: Ticianá Fontana ☎ 3220-1869 ✉ ticianá.fontana@diariosm.com.br							QUARTA-FEIRA, 21 DE NOVEMBRO DE 2012														
Inflação (%)							Poupança / TR			Câmbio			Ouro BM&F			Indicador rural*			Bolsa		
Índice	Agosto	Setembro	Outubro	Acum./ano	12 meses		21/11	TR %	Antiga	Nova	20/11	Dólar	Flutuante	Euro	Comercial	R\$ 116,00	Boi (kg)	R\$ 3,19	Bovespa (segunda)	1,89%	
IGP-M (FGV)	1,43	0,97	0,02	7,12	7,52		22/11	0,0000	0,5000	0,4134	Compra	2,0827	-	2,6661	Comercial	R\$ 116,00	Leite (L)	R\$ 0,67	Dia	-0,54%	
INPC (IBGE)	0,26	0,45	0,71	4,85	5,99		23/11	0,0000	0,5000	0,4134	Venda	2,0835	-	2,6675	Comercial	R\$ 116,00	Sulno (kg)	R\$ 2,82	Ano	56,450	
IPCA (IBGE)	0,08	0,41	0,59	4,38	5,45																
ICVSM (Unifra)	0,22	0,60	0,60	3,49	5,31																
Construção Civil – INCC-M (FGV)							CDB %			Câmbio turismo			Juros %			Salário mínimo			Na cidade*		
Número Índice – setembro	520,840						Mês	-		20/11	Compra	2,000	2,140	Nacional	R\$ 622	UFM	2,2885				
Varição no mês	0,24						Ano	7,12		Dólar – EUA	2,558	2,742	Regional	R\$ 622							
Varição 12 meses	7,59						Fechamento em 30 dias			Euro											

ECOLOGIA Filme educativo sobre o solo vira DVD

Defensora da terra

RONALD MENDES – 19/11/12



ESPERANÇA

Aos 92 anos, Anna Primavesi continua lutando pelos princípios da agroecologia

JULIANA GELATTI
juliana.gelatti@diariosm.com.br

Pioneira da agroecologia no país, a professora austríaca Anna Primavesi, 92 anos, esteve ontem em Santa Maria para receber uma homenagem na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e lançar o filme educativo que ajudou a fazer na década de 60. Durante os mais de 60 anos em que vive no Brasil, Anna tem lutado para que a sociedade entenda a importância da preservação da vida presente no solo (confira entrevista ao lado).

Pela manhã, foi lançado, em DVD, o desenho animado *A Vida do Solo*, feito enquanto ela atuava na UFSM. O filme, registrado na Suíça como a primeira animação produzida na América Latina, foi apresentado em um congresso de biologia, em 1968, e permaneceu guardado até agora. A ideia de transformá-lo em DVD foi da Fundação MO'À, que apoia projetos ambientais na cidade e quer exibi-lo em escolas.

No filme, Anna e o marido Artur, já falecido, explicam, que tudo depende da vida que existe na terra, que é rica em nutrientes e em água, elementos

que alimentam plantas e animais de forma natural. Além disso, um dos princípios da ecologia é que as práticas do homem devem se adaptar ao ambiente, e não o contrário.

– Só existem pragas em plantações, se a terra estiver doente, se algo que é seu por natureza tiver sido tirado com as agressões do ser humano – explica o diretor executivo da Fundação MO'À, Rainer Müller, que trabalhou com Anna e o marido, Artur Primavesi, na UFSM.

A crença de que tudo depende da saúde do solo

– As ideias dela ajudam a explicar inclusive doenças humanas que até hoje não conseguimos entender – afirma a filha Carin Primavesi Silveira, que é psicopedagoga.

Na tarde de ontem, a cientista foi homenageada pela UFSM. Anna ajudou a criar o Instituto de Solos e Cultivos, no Centro de Ciências Rurais (CCR) da UFSM, na década de 1960. Ela atuou na instituição por cerca de 15 anos e, hoje, ela vive com uma filha em São Paulo.

INFRAESTRUTURA

38% das ações do PAC 2 estão concluídas

O Ministério do Planejamento divulgou balanço que mostra que 38,5% das ações previstas na segunda etapa do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC 2) foram concluídas até setembro de 2012. No período, foram investidos R\$ 385,9 bilhões, o correspondente a 40,4% do previsto até 2014. R\$ 129,7 bilhões (33,6% do total) correspondem a financiamento habitacional e R\$ 26,6 bilhões são recursos do Orçamento da União. Foram concluídas obras em 1.120 quilômetros de rodovias, 12 obras em aeroportos e, na área de ferrovias, 459 quilômetros. O orçamento total do PAC 2 é de R\$ 955 bilhões.

ENTREVISTA Anna Primavesi, 92 anos, vê na terra a base de toda a vida

‘Se não tem solo, não tem nada’

Diário – Como foi fazer um filme naquela época?

Anna – Era uma necessidade muito grande, porque ninguém conseguia imaginar, era muito difícil de explicar a vida que existe no solo.

Diário – A senhora acha que os agricultores familiares sabem dar ao solo o cuidado que ele precisa?

Anna – Esses que aprenderam com os pais a trabalhar na terra, eu acho que têm mais cuidado. Mas os outros, não.

Diário – A agroecologia é a melhor solução para produzir alimentos para todos?

Anna – É a única solução. Se você não cuida do solo, ele não produz nada, vai pouco a pouco morrendo. Você acha que vive de onde? Do ar? Da loja? Se não tem o solo, não tem alimento, não tem água, não tem oxigênio no ar, não tem nada, inclusive as cidades. A cidade depende do campo,

o alimento e a água vêm do campo, mas vocês acham que tudo cai do céu. Mas não cai do céu, vem da terra. Por 4 mil anos, a humanidade cultivou terra saudável e, em menos de 100 anos, desde a 2ª Guerra Mundial, destruíram a terra. Os agrotóxicos são os venenos que eles usaram na guerra, e quando a guerra terminou, eles resolveram usar na agricultura.

Diário – A senhora acha que se as crianças começarem a aprender ecologia na escola, a realidade pode mudar?

Anna – Tem muita coisa que a escola não ensina, mas algumas estão começando a mostrar para a criança que o solo é importante, com os cantos onde as crianças podem plantar. Antes, a terra era apenas sujeira,

mas agora estão ensinando que a terra não é só sujeira, mas é a base da nossa vida. E qualquer pessoa pode tratar bem a terra, mesmo que não seja da profissão. É como na medicina, você não é médico, mas pode dar um remédio ou um chá para dor de cabeça. No solo é a mesma coisa.

“ Vocês acham que tudo cai do céu. Mas não cai do céu, vem da terra. Tudo depende do solo, inclusive a água”

Diário – As pessoas estão mais preocupadas?

Anna – As pessoas estão, pouco a pouco, compreendendo que o mundo não é o que se faz nas cidades, mas o que vem da terra. Só que eu não sei se vai ser suficientemente rápido, porque a destruição é rápida. E se destruído, não tem mais retorno. O que vale, hoje em dia, é só o dinheiro. Mas você não come o dinheiro, mas você come, não o solo, mas o que ele produz.



ANEXO H – RESTAURAÇÃO DE A VIDA DO SOLO

SUSTENTABILIDADE

05 de Dezembro de 2016

Animação de Ana Maria Primavesi sobre a vida do solo é restaurada

Produção dos anos 1960 ainda serve de base para estudos e análises sobre o tema, fundamental na obra da agrônoma

POR DÉBORA DUARTE, COM VINICIUS GALERA



O filme, mesmo depois de muitos anos, é essencial para entender como um bom solo é responsável por uma agricultura saudável (Foto: Ana Maria Primavesi/Divulgação)

“A natureza não muda. É sempre a mesma coisa”. É dessa forma que **Ana Maria Primavesi** justifica o sucesso de seus antigos estudos na **agroecologia** atual. Em 1963, quando trabalhava na Universidade de Santa Maria (RS), a engenheira agrônoma desenvolveu uma **animação** de 45 minutos chamada “**A vida do solo**” e, hoje, 46 anos depois, o **filme** foi restaurado, disponibilizado na internet e mostra o pioneirismo de Primavesi nos estudos sobre o solo.

Como em todos os projetos de sua vida, o longa-metragem tem o objetivo de conscientizar as pessoas para o uso da agricultura orgânica, sem o uso de substâncias químicas. Nas cenas, os microrganismos, elementos químicos e matéria orgânica ganham vida, tornando-se personagens de uma história que tem o intuito de provar, de maneira didática, que o solo é vivo.

saiba mais

Aos 96 anos, Ana Primavesi prepara livro de contos

Lições de Ana Primavesi

Agricultura orgânica vai ajudar o Brasil a alcançar desenvolvimento sustentável exigido pela ONU

para a planta e entender quais nutrientes faltam ou excedem naquele substrato para um desenvolvimento melhor e mais saudável da cultura. Pensando nisso, Primavesi e seu marido designaram uma série de desenhistas em tempo integral para produzir o filme. Com poucos recursos, o processo durou mais de quatro anos. Depois de lançado na universidade em 1968, os arquivos se perderam no tempo.

Quando estava escrevendo seu livro, Virgínia entrou em contato com alguns colegas que trabalharam com Primavesi na Universidade Santa Maria e acabou encontrando o material na íntegra. “Era uma mídia muito antiga, tivemos que transformar em DVD. Foi um longo processo antes de publicar no Youtube”, explica.

Para a geógrafa, o filme, mesmo depois de muitos anos, é essencial para o aprendizado sobre o solo e como o bom funcionamento do ambiente é responsável por uma agricultura saudável. “Atualmente temos uma tecnologia que burla muitas etapas do que acontece no solo. É fundamental entender essa dinâmica para saber a importância da agricultura orgânica, sem interferências”, justifica Virgínia.

Os 45 minutos da animação são apresentados por Primavesi de forma muito didática. Por isso, muitas vezes seus estudos foram atacados e tidos como não-científicos. De acordo com Virgínia, a verdade é o oposto: “É difícil você pegar uma coisa tão abstrata e colocar em imagens. Primavesi domina tanto o assunto que consegue explicá-lo de uma maneira simples”.

Ana Maria Primavesi pode ser considerada uma divisora de águas nos estudos sobre o solo e, principalmente, sobre a agroecologia. Quando alguém a indaga sobre agricultura orgânica em larga escala, seu argumento é tão simples que chega a ser óbvio. “Durante 5 mil anos, a agricultura foi orgânica e a humanidade comeu. Se continuar assim, o solo vai ser destruído e a gente vai comer o quê?”.

Segundo Virgínia, Primavesi possui pensamentos tão inovadores que, mesmo hoje, as pessoas têm dificuldade em acompanhar e entender. Com 96 anos, a engenheira agrônoma está tendo muitas de suas obras relançadas pela editora Expressão Popular e suas ideias ainda servem de base para quem está começando a estudar a agroecologia.

“Primavesi é uma pessoa que compreende, com tanta densidade, a questão da dinâmica do solo que ela conseguiu traduzir isso em imagens”, conta Virgínia Mendonça Knabben, geógrafa, autora da biografia *Ana Maria Primavesi: histórias de vida e agroecologia* e responsável por ter resgatado a animação produzida na década de 1960.

A partir do desenvolvimento de um livro muito importante para o setor, *A Moderna Agricultura Intensiva*, Primavesi começou a entrar na questão principal do estudo sobre o solo: o momento de olhar

DUARTE, Débora; GALERA, Daniel. Animação de Ana Primavesi sobre a vida no solo é restaurada. **Globo Rural**. São Paulo, 05 dez. 2016. Disponível em <<http://revistagloborural.globo.com/Noticias/Sustentabilidade/noticia/2016/12/animacao-de-ana-maria-primavesi-sobre-vida-do-solo-e-restaurada.html>>. Acesso em: 15 dez. 2016.