

## Fazer Cinema: os Filmes 16 Milímetros em Santa Maria e a Experiência Com a Imagem em Movimento<sup>1</sup>

Marilice DARONCO<sup>2</sup>

Cássio dos Santos Tomaim<sup>3</sup>

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS

### Resumo

A bitola 16 milímetros foi a primeira a baratear os custos de produção e tornar possível o sonho de fazer filmes para realizadores santa-marienses. Propõe-se resgatar a memória dessas produções nos anos 1960 em Santa Maria. A análise exploratória realizada até o momento revela que pelo menos dois filmes foram rodados em 16 milímetros em Santa Maria, Rio Grande do Sul, neste período. *A Ilha Misteriosa*, de José Feijó Caneda, e o documentário *A Vida do Solo*, de Orion Mello, contribuíram para o desenvolvimento do audiovisual na cidade e de um de seus traços mais marcantes ao longo do tempo: a experimentação.

**Palavras-chave:** cinema; Santa Maria; memória; 16 milímetros

### Considerações iniciais

No final da primeira década do século XX as salas de exibição cinematográficas brasileiras sofreram uma verdadeira invasão dos filmes estrangeiros, principalmente dos norte-americanos, pois os Estados Unidos iniciava o seu monopólio cinematográfico que consolidou o papel dos grandes estúdios de *Hollywood*. Nos anos seguintes, diferentes medidas foram adotadas para revigorar o cinema nacional, algumas delas governamentais. Porém, para quem vivia no interior do Brasil, não havia qualquer medida efetiva que pudesse viabilizar as produções.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação Midiática, Linha Mídia e Identidades Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (POSCOM-UFSM). Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma instituição. Especialista em Cinema pelo Centro Universitário Franciscano. Membro do GP Moviola (Laboratório de Estudos e Pesquisas em Memória e Narrativas Audiovisuais), email: [marilicedaronco@gmail.com](mailto:marilicedaronco@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador da pesquisa em andamento sobre o tema. Doutor em História pela Universidade do Estado de São Paulo (Unesp/Franca). Professor dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Midiática e em História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professor do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria; e-mail: [tomaim78@gmail.com](mailto:tomaim78@gmail.com)

Em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, a vontade dos cineastas em registrarem a imagem em movimento em produções cinematográficas só se tornou possível nos anos de 1960, quando o surgimento de câmeras da bitola amadora 16 milímetros<sup>4</sup> barateou os custos, oportunizando que os realizadores pioneiros, muitas vezes usando equipamentos e técnicas experimentais e improvisadas, fizessem seus primeiros filmes. Esse fazer, essa experiência com a imagem em movimento, tem um papel muito importante na avaliação de Walter Benjamin.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 2014, p.188).

O nascer do cinema santa-mariense ocorreu 53 anos depois do de Porto Alegre, onde Eduardo Hirtz dirigiu *Ranchinho do Sertão* em 1909. No interior do Estado, Francisco Santos dirigiu, em Pelotas, *O Crime de Banhados*, *O Marido Fera* ou *O Crime de Bagé* e *Os Óculos do Vôvo*, todas em 1913.

Ao realizar um apanhado das produções cinematográficas em Super-8<sup>5</sup> em Porto Alegre, Seligman (1990) pondera que, antes que a bitola amadora começasse a ser utilizada para as experimentações, principalmente da geração mais jovem da capital, havia um foco de produção independente que trabalhava com a bitola 16 mm. Mas, segundo ela, a exibição de tais filmes era restrita:

O cinema gaúcho restringia-se aos filmes popularescos de cantores tradicionalistas ou ao cinema intelectualizado e restrito de grupos de estudiosos, amadores ou até mesmo de profissionais que tratavam a produção cinematográfica como segunda atividade. Nestes casos em que os cineastas possuíam outras ocupações e não dependiam da bilheteria de seus filmes para sobreviver, os filmes ficavam restritos a algumas exibições para um público também restrito (SELIGMAN, 1990, p.27).

---

<sup>4</sup> Segundo Filipe Salles (2000), em geral, os rolos saem da fábrica com medidas padronizadas, ajustadas ao tamanho dos chassis. A medida mais comum é 400 pés, equivalente a cerca de 122 metros. A autonomia, que diz respeito a quanto tempo útil cada rolo tem de filmagem, depende da bitola utilizada e da velocidade de filmagem. Um rolo de 400 pés, em 16mm, a 24 fotogramas por segundo, o que é o padrão cinematográfico, roda 11 minutos, ao mesmo passo que, em 35mm, a mesma medida roda 4 minutos e 36 segundos. SALLES, Filipe. Bitolas e formatos no cinema. In: Mnemocine, disponível em: <[www.mnemocine.com.br/filipe](http://www.mnemocine.com.br/filipe)>. Acesso em: 20 de outubro de 2014.

<sup>5</sup> A bitola foi lançada nos Estados Unidos pela Eastman Kodak Company em 1965, para ser usada por amadores em registros caseiros. Ela caiu no gosto de cineastas por trazer uma tecnologia mais avançada e barata que as existentes até então.

Os filmes realizados por equipes santa-marienses, nos anos 1960, não nunca chegaram às salas tradicionais de cinema. Eles foram feitos para exibições entre amigos e círculos familiares, assim, foram exibidos poucas vezes. De acordo com os vestígios que se tem encontrado ao longo da pesquisa sobre o tema, isso fez com que muitas das memórias a respeito dessas produções se perdessem.

Com o passar dos anos os realizadores pioneiros começaram a ser lembrados como tendo um papel importante para o desenvolvimento do cinema local, mas com muitas informações desconhecidas sobre eles e as suas produções.

Com filmes feitos de maneira amadora, em um processo artesanal, em uma época em que a indústria do cinema já estava consolidada, os realizadores da bitola 16 milímetros em Santa Maria não tiveram suas produções reconhecidas na época em que foram feitas.

O silenciamento dessas memórias sobre o tema é um dos responsáveis por não existir na historiografia do cinema gaúcho relatos sobre a existência de produções cinematográficas naquela época. Até mesmo entre os santa-marienses, muitos nem sabem da sua existência, o que demonstra a necessidade de mais trabalhos que resgatem a história audiovisual da cidade.

### **Para não perder o fio da memória**

“Nunca o homem dispôs de tantas telas não apenas para ver o mundo, mas para viver a sua própria vida” afirmam os pesquisadores franceses Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009, p.255) para concluir, logo em seguida, que “todas as telas do mundo vêm multiplicar a original, a tela branca do cinema”. Os dois autores ajudam a pensar a importância do cinema para a comunicação e de se buscar as origens da história cinematográfica para que se possa compreender o mundo atual.

Eles consideram que na era hipermoderna com suas muitas telas (computador, televisão, celular, cinema), repletas de imagens efêmeras, ninguém escapa ao poder delas, mas que todo esse fascínio começa a surgir com o início do cinema, graças à imagem em movimento, e se amplia quando as histórias contadas na tela grande ganham uma narrativa.

Lipovetsky e Serroy mostram que, mesmo em meio a uma era em que as imagens proliferam em telas cada vez mais modernas, é importante compreender como se dá o desenvolvimento do cinema ao longo da história para que se possa compreender a evolução das imagens. É por isso que, mesmo em plena época da imagem digital, buscar as memórias de como surgiu a produção cinematográfica em Santa Maria é fundamental.

Surge a necessidade de recuperar as memórias sobre os filmes em 16 milímetros, os primeiros que foram feitos em Santa Maria. Apesar de essa bitola ter uma qualidade de imagem bem inferior ao da película profissional, a 35 milímetros, ela barateou substancialmente os custos de produção e tornou mais prático usar uma filmadora, devido ao peso e facilidades de manuseio. Isso fez com que pessoas que antes não tinham condições de produzir seus filmes pudessem se aventurar a experimentar essa arte.

Um levantamento realizado por Antônio Carlos Textor (1995) apontou que pelo menos 31 filmes ficcionais foram rodados no Rio Grande do Sul entre 1950 e 1969. Deles, 23 usaram a bitola 16 milímetros, o que demonstra a importância desse formato para o cinema gaúcho. Apesar disso, esparsos são os registros sobre essas produções.

No mesmo período do levantamento de Textor, pela análise exploratória realizada até o momento, no mínimo dois filmes foram rodados em 16 milímetros em Santa Maria. No entanto, eles não são sequer citados nessa que é uma das poucas bibliografias existentes sobre o assunto.

Por culpa da falta de registros sobre as produções documentais e ficcionais em 16 milímetros em Santa Maria, nos anos 1960, há um silêncio sobre a sua existência que acaba por prejudicar a própria memória do cinema gaúcho, e essa situação compromete a historiografia cinematográfica do Estado.

Há mais de uma década, desde que foi criado o Festival Santa Maria Vídeo e Cinema (SMVC)<sup>6</sup> se fala na cidade sobre a necessidade de criar registros sobre aqueles que levaram ao surgimento de um desejo de fazer cinema na cidade, porém, o trabalho dos pioneiros continua pouco conhecido.

Até mesmo ter acesso aos filmes que foram produzidos por estes realizadores não é tarefa simples. O primeiro filme de ficção santa-mariense, *A Ilha Misteriosa*, de José Feijó Caneda (1925-2004), foi produzido em bitola 16 milímetros, em 1962 e ficou quase 50 anos sem ser exibido ao público<sup>7</sup>. O filme chegou a ser dado como perdido e só foi preservado graças à família de Caneda, que resolveu guardar o rolo em que o cineasta e fotógrafo registrou o seu principal trabalho.

---

<sup>6</sup> O festival surgiu em 2002, como resultado do que pode ser chamado de retomada da produção cinematográfica santa-mariense. Depois de anos sem o registro de produção de filmes, em 2001, Santa Maria vive uma nova safra de produções. No curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Santa Maria, o diretor Rondon de Castro e alunos de Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade se envolvem na produção dos curtas-metragens *Quatro Dias e Última Trincheira*. Outro diretor, Sérgio de Assis Brasil, começa a organizar a equipe que acaba por produzir o primeiro longa-metragem de ficção da cidade, *Manhã Transfigurada*. É criado na UFSM o Curso de Extensão em Cinema Digital.

<sup>7</sup> *A Ilha Misteriosa* foi exibido durante o 1º Festival Nacional de Cinema Estudantil (Cinest), em outubro de 2013, para estudantes de escolas públicas de ensino fundamental e médio.

Não é diferente com *A Vida do Solo*, documentário que usou técnicas de animação para tratar da temática da agroecologia e foi concluído em 1968. O audiovisual é um dos primeiros filmes de animação com caráter didático da América Latina<sup>8</sup>, foi exibido pela Universidade Federal de Santa Maria em 2012<sup>9</sup> e, desde então, não é mais possível ter acesso ao material, que está guardado por um dos realizadores. Orion Mello só concordou em mostrar o filme para que essa pesquisa pudesse ser realizada, em uma exibição particular. Logo depois, a produção foi guardada novamente.

Recuperar a memória deste cinema pioneiro, quando foram registradas as primeiras imagens na cidade com uma preocupação formal, levando em conta a necessidade de uma narrativa e de trabalhar roteiro e respeitar elementos estéticos como fotografia de cena e figurino é tarefa difícil, mas de grande valor para historiografia do Rio Grande do Sul.

Como afirma Aleida Assmann, “a relação de uma época com o seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural” (2011, p.221). Assim, ir em busca das produções pioneiras é procurar também a história da cidade, do momento que vivia naquela época e das pessoas que nela moravam.

Caso essas memórias não sejam recuperadas, o risco é deixar que se percam informações que são importantes na busca de vestígios sobre a origem do fazer cinematográfico, do interesse pela imagem em movimento e dos realizadores pioneiros. Tomando o levantamento de Textor como ponto de partida e incluindo *A Ilha Misteriosa* nessa lista da qual ela não faz parte originalmente, provavelmente porque não era de conhecimento do autor a existência do filme, a produção santa-mariense teria sido o 14º filme rodado no Estado nesse formato e seria o único de ficção no interior do Rio Grande do Sul nesta bitola em quase duas décadas. Informações importantes na busca de uma historiografia da produção cinematográfica do Estado.

Perde-se também, a oportunidade de compreender de que forma começam a se estabelecer as características do cinema local, que tem, desde seu início, a questão da experimentação como seu traço identitário. Aqui entendemos identidade em uma perspectiva mais plural, como nos sugere Stuart Hall:

---

<sup>8</sup> Bruno Edera, em *Full lenght animated feature films (1977)*, destaca o importante papel de *A Vida do Solo* para o cinema da América Latina, em especial para o sul-americano, por, mesmo com um orçamento reduzido, ter usado animações para criar um audiovisual que trata didaticamente da questão da necessidade de cuidados com o solo, tema inserido na área de agroecologia, que começou a entrar em voga nos anos 1960.

<sup>9</sup> Em novembro de 2012, a Universidade Federal de Santa Maria exibiu o filme para homenagear a idealizadora do projeto, Anna Maria Primavesi, austríaca que foi professora da universidade e é considerada mãe da agroecologia.

(...) a identidade cultural não está fixa, é sempre híbrida. Mas é precisamente porque surge de formações históricas muito específicas, de histórias específicas, de repertórios culturais de enunciação, que pode constituir-se em um ‘posicionamento’ (posicionality) que nós chamamos, provisoriamente, identidade. (...) Então, cada um desses relatos de identidade está inscrito nas posições que assumimos e com que nos identificamos, e temos de viver esse conjunto de posições de identidade em toda sua especificidade (HALL, IN: ESCOSTEGUY, 2001, p. 143).

No artigo intitulado *Cultural identity and cinematic representation* (2000), Hall volta a tratar dessa 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 completa, mas sempre em processo” e que “agem sobre o imaginário coletivo reformulando e produzindo marcas culturais” (HALL, 2000, p.706, tradução nossa).

Essa ideia é complementada por outra análise de Hall, na qual ele pondera que, essa “produção” que nunca se completa, “está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão “identidade cultural” reivindica como sua” (1996, p.68).

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 momento em que usam uma tecnologia amadora e que não era própria do cinema tradicional para realizarem seus filmes, os realizadores pioneiros de Santa Maria, ao mesmo tempo sofrem uma influência da cultura tradicional, que era o cinema ao qual eles tinham acesso nas salas de exibição, começam a expor suas próprias maneiras de interpretar a realidade. Apesar de serem consumidores do cinema tradicional, eles não são passivos, não reproduzem apenas o que estão acostumados a ver nas telas. Começam a criar a sua própria linguagem e a formar a identidade do cinema santa-mariense.

Aproximando-nos de outro conceito de Hall (2000), para quem as mudanças estruturais acabam por provocar uma espécie de descentralização dos indivíduos em relação ao mundo e a si mesmos, pode-se dizer que naquele momento histórico, no qual cineastas

pegavam em câmeras pela primeira vez para expor suas visões de mundo, eles começavam a criar uma identidade para o cinema local. Ou melhor, identidades, pois como pondera Hall, ao contrário de uma identidade fixa, esses sujeitos passavam a contar com uma multiplicidade, cambiantes e com as quais as pessoas se identificam momentaneamente, mas não eram imutáveis.

Como destaca Tomaim (2010), o cinema do Rio Grande do Sul não é “uma coleção de episódios isolados, como nos fez acreditar a historiografia clássica do cinema brasileiro”. Sendo assim, como tentar entender o todo, o cinema nacional, deixando escapar a parte, que são os filmes que foram produzidos em diferentes cidades do país, como é o caso de Santa Maria, ao longo dos anos? Ou, problematizando a questão localmente, como tentar entender o cinema da cidade, sem ir em busca de respostas sobre em que bases ele foi erguido e como se desenvolveu ao longo dos anos?

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, apud ASSMANN, 2011, p.173).

Sem que atualize essa memória do cinema local, baseando-se em documentos, relatos orais e somatórios de experiências vividas, tudo o que teremos sobre a produção realizada nos anos de 1960 em Santa Maria e os seus filmes pioneiros não passará de recordações isoladas, correndo o risco de transformar a história do cinema local em uma colcha onde faltam retalhos demais e a costura não foi bem-feita.

### **Da técnica, fez-se a arte**

Ao analisarem o surgimento do cinema, em 1895<sup>10</sup>, Lipovetsky e Serroy (2009, p.34) apontam que “enquanto as outras artes têm estilos e escolas que se sucedem, rivalizam e se afirmam, o cinema escapa a esse esquema. Para os autores, o cinema inventa a si mesmo, sem um passado, sem ruptura nem oposição. “Não foi uma necessidade artística que levou ao surgimento do cinema, foi uma invenção técnica que provocou a

---

<sup>10</sup> Os autores tomam como data inaugural do cinema 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Lumière participaram da primeira exibição de filmes, no Grand Café de Paris, e não o invento do Kinetoscópio por Thomas Edison, dois anos antes. Isso acontece porque o experimento de Edison era uma experiência particular, enquanto o cinematógrafo propunha espetáculos coletivos.

descoberta e o funcionamento de uma nova arte” (PANOFSKY, apud LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.34).

Em Santa Maria, o início da produção cinematográfica ocorre seguindo essa lógica apontada pelos autores. Em 1962, uma equipe carioca, do diretor Sanin Cherques, rodou na cidade o longa-metragem *Os Abas Largas*<sup>11</sup>. Em algumas cenas, atuaram santa-marienses e foram feitas diversas gravações, inclusive no centro da cidade. Assistir a filmes nas tradicionais salas de cinema era um costume comum na cidade, que contava com salas de grande porte nos anos 1960. Porém, ver um filme sendo rodado acabou por criar a vontade de também fazer cinema.

A oportunidade de fazer cinema em Santa Maria surgiu com a chegada de câmeras com a tecnologia 16 milímetros. Ao criar a bitola amadora, em 1923, a Kodak não a projetou para ser usada como um equipamento cinematográfico, porém essa tecnologia acabou sendo apropriada para a realização de filmes, como também aconteceu, anos depois, com as câmeras Super-8 que deram origem ao movimento superoitista em Santa Maria. O primeiro a usar as câmeras 16 milímetros para fazer cinema foi José Feijó Caneda, que tinha essas câmeras em seu trabalho na TV Imembuí, onde era cinegrafista e viu nessa tecnologia a oportunidade de fazer seu primeiro filme.

De acordo com Daronco (2014), uma das características marcantes da produção superoitista de Santa Maria nos anos 1970 é o caráter coletivo que ganhou a maioria dos filmes. Nomes como Luiz Carlos Grassi, Sérgio de Assis Brasil, Pedro Freire Júnior, Ronai Pires da Rocha, Jair Alan Siqueira, Modesto Wielewicki, Roberto Bisogno, Humberto Ferreira, Felix Farret, Paulo Buss, Odilon Mainardi, José Luiz Duarte, Paulo Roberto Pithan Flores e Clenio Faccin, que fizeram parte do Movimento Super-8, se revezavam em diferentes funções para a realização das produções.

Caneda é citado por muitos realizadores superoitistas (DARONCO, 2014) como uma referência e como inspirador por ter usado materiais amadores para fazer seus filmes. Em entrevista a Dalcol<sup>12</sup>, ao falar da morte do amigo, Sérgio de Assis Brasil, que fez o primeiro filme ficcional em Super-8 de Santa Maria afirmou:

---

<sup>11</sup> *Os Abas Largas* é um filme de ficção, que foi inspirado nas atividades desenvolvidas pelo Regimento de Polícia Rural Montada, cujos soldados eram conhecidos como Abas Largas por conta de um chapéu que fazia parte de seus uniformes. As cenas do filme foram rodadas em Santa Maria, Porto Alegre, Tupanciretã e Camaquã. Um trabalho de uma década foi realizado pelo Centro Histórico Coronel Pillar, pela Casa de Memória Edmundo Cardoso e pelo Santa Maria Vídeo e Cinema para conseguir recursos para a recuperação da única cópia do filme. A restauração ficou pronta em 2013. A produção é considerada o primeiro longa-metragem de Santa Maria, apesar de não ter sido feita por uma equipe local.

<sup>12</sup> DALCOL, Francisco. Santa Maria Perde um Pioneiro das Imagens. *Diário de Santa Maria*, Santa Maria, p.3, 11 mai. 2004.



Caneda era um fotógrafo criativo e, por isso, virou cineasta 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 (...) 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.

Para o crítico e historiador de artes visuais Philippe-Alain Michaud (2014), que propõe uma teoria expandida do cinema, antes de ser um dispositivo do espetáculo, “independentemente da aparelhagem técnica que lhe dê suporte, o filme é um modo de pensar as imagens” (2014, p. 11). Assim, com *A Ilha Misteriosa*, Caneda participou da primeira experiência santa-mariense no sentido de pensar cinematograficamente as imagens da cidade. O cineasta amador, que também era fotógrafo, por meio de seu filme, explorou a possibilidade da imagem em movimento.

*A Ilha Misteriosa*, que trata de uma caça ao tesouro em uma ilha com fantasmas, conta com uma estrutura narrativa, figurino, preocupação estética com a fotografia de cena e um elenco composto, em sua maioria, por familiares do diretor.

Na concepção de Michaud, a tela não é uma janela através da qual se vê o mundo ou por meio da qual o reflexo do mundo se estende em profundidade, como avaliam outros pesquisadores do cinema. Para ele, emancipado da foto impressão e dissociado de seu aparato técnico, o filme se abre para outros campos. Em Santa Maria, um dos maiores parece ter sido o da experimentação.

Caneda não parece ter uma preocupação com a representação do real em seu filme, fantasiando livremente dentro de sua temática. Toda a história se passa ao redor de um baú de tesouro que é procurado por um grupo de pessoas e é amaldiçoado por fantasmas que também tentam roubá-lo. O cenário em nada lembra Santa Maria nos anos 1960. Naquela época, a cidade estava em pleno desenvolvimento, com a criação da Universidade Federal de Santa Maria. No filme, a história se passa em uma ilha, onde é escondido o baú do tesouro, o cenário é totalmente rural.

Já a equipe<sup>13</sup> do documentário *A Vida do Solo* optou pelas animações para tentar representar elementos químicos e seres vivos microscópicos que não poderiam ser filmados, se esmerando em recriar a realidade, o que pode ser explicado pelo caráter didático da obra, que foi feita para ser exibida a estudantes e agricultores. As cenas em que aparecem

---

<sup>13</sup> O cinegrafista contratado pela Universidade Federal de Santa Maria para realizar as filmagens de *A Vida do Solo* também foi José Feijó Caneda.

animações, filmadas quadro a quadro, com bonecos de papelão e outros materiais improvisados, são intercaladas com narração e cenas filmadas de degradação do solo.

O documentário foi idealizado pelos professores austríacos Anna e Arhtur Primavesi, que haviam sido convidados pelo reitor-fundador da Universidade Federal de Santa Maria, José Mariano da Rocha Filho, para implantarem o Instituto de Solos e Culturas na instituição. A primeira plateia do documentário foram os participantes do 2º Congresso Latino-Americano de Biologia e Microbiologia, realizado em Santa Maria em 1968, financiado pela Unesco. Depois, o documentário foi exibido em São Paulo, em um evento da área da agroecologia, e posteriormente só foi mostrado ao público em 2012.

### **Considerações finais**

O cineasta e poeta Manuel de Barros costumava dizer que “as imagens são palavras que nos faltaram”. Nos anos 1960, cinco décadas depois das primeiras experiências cinematográficas realizadas em Porto Alegre, pela primeira vez cineastas amadores de Santa Maria puderam realizar seus filmes. Eles levaram em conta a preocupação com os elementos da linguagem cinematográfica, entre eles a narrativa. Imagens em movimento, inclusive de ficção, transformaram-se em uma forma importante de comunicação a qual acabou por influenciar as gerações de realizadores dos anos seguintes.

Este artigo procurou demonstrar, a partir da análise exploratória realizada até o momento em uma pesquisa de mestrado sobre a produção cinematográfica em 16 mm em Santa Maria, a importância desses filmes para a historiografia gaúcha. Essas produções, por mais que tenham sido poucas, desbravaram caminhos, que depois puderam ser traçados por outros realizadores e outros filmes que também se apropriaram do cinema como uma forma de legitimar e criar identidade para seus grupos.

Durante os anos 1960, além de usar uma bitola que não era considerada profissional para poderem se aventurar no fazer cinema, os realizadores locais nem sempre encontravam os materiais mais apropriados disponíveis nas lojas da cidade ou, em alguns casos, eles eram muito caros. Assim, eles fizeram uma série de experimentações, com materiais como tintas, papéis e plásticos, fitas e colas para os filmes.

Ao criarem suas próprias técnicas, esses cineastas certamente não saíram ilesos do processo que envolve esforço físico e intelectual. Ao mesmo tempo em que causaram mudanças e influenciaram outros cineastas, como os da geração superoitista dos anos 1970, eles também sofreram transformações seja na forma de interpretar o mundo ou as imagens que dele fazem parte. Nesse sentido, Lipovetsky e Serroy consideram que o cinema “não

pode ser reduzido ao simples espelho do seu tempo, uma vez que contribui para remodelar os gostos e as sensibilidades” (2009, p. 43).

As experiências que eles adquiriram serviram de estímulo para que, quando houve a grande democratização da imagem em movimento, com o surgimento na cidade das filmadoras Super-8, no final dos anos 1960 e início dos 1970, jovens realizadores acreditassem que era possível, usando equipamentos simples, e distante das capitais, fazer filmes.

Levamos em conta os conceitos de identidade como algo que não é fixo e, sim, em constante transformação, e de a cultura não ser formada apenas pelo que é produzido por uma elite, mas também pelo povo, que não é considerado um sujeito passivo nesse processo. Assim, podemos compreender como, mesmo utilizando bitolas amadoras, e produzindo filmes que não entraram no circuito comercial, os realizadores pioneiros de Santa Maria, ao ousarem também produzirem seus filmes e não apenas assistirem os que eram exibidos nas salas tradicionais, incentivaram as gerações seguintes a também realizarem suas produções.

A experiência vivida por um grupo acabou por passar adiante algo importante, que pode ter se consolidado como uma tradição santa-mariense: a experimentação. Ela pode ser observada no Movimento Super-8, nos videoclipes dos anos 80 e, no movimento de retomada do cinema local nos anos 2000.

Santa Maria não conta com um espaço onde essas memórias possam ser conservadas, como um museu do audiovisual, que é apontado como um dos sonhos de muitos pesquisadores e realizadores locais. Sem uma política de recuperação dessas memórias, tanto por meio de pesquisas quanto da recuperação física dos filmes produzidos, histórias começam a se perder.

Assim, o risco de que esses milímetros da nossa história caiam no esquecimento é cada vez maior. Lembrando a frase de Manuel de Barros, ao perdermos as memórias daquela época, ao deixarmos que as imagens registradas nos filmes se percam, emudecemos um importante instrumento daquela geração: o cinema local.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BECKER, Tuio (org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Cadernos Porto & Vírgula, v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

- \_\_\_\_\_. **Cinema gaúcho, uma breve história**. Porto Alegre, RS: Movimento, 1986.
- BELÉM, João. **História do Município de Santa Maria – 1793-1933**. 3.ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000.
- BELTRÃO, Romeu. **Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Martinho (1787 –1930)**. 2.ed. Santa Maria: Pallotti, 1979.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- EDERA, Bruno. **Full lenght animated feature films**. 1.ed. Oxford: Focal Press, 1977.
- DALCOL, Francisco. Santa Maria Perde um Pioneiro das Imagens. *Diário de Santa Maria*, Santa Maria, p.3, 11 mai. 2004.
- DARONCO, Marilice. **O nosso cinema era super**. Santa Maria: Palotti, 2014.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (orgs.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. 1.ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation, In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and Theory, an Introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo, RS. Unisinos, 2002.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- SALLES, Filipe. Bitolas e formatos no cinema. In: Mnemocine, disponível em: <[www.mnemocine.com.br/filipe](http://www.mnemocine.com.br/filipe)>. Acesso em: 20 de outubro de 2014.
- SELIGMAN, Flávia. **Verdes Anos do Cinema Gaúcho: o ciclo Super-8 em Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1990.
- \_\_\_\_\_. Flávia. **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.
- 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.
- 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.
- XAVIER, Ismael (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal & Embrafilme, 1983.

### Filmografia

A VIDA do Solo. Direção: Orion Mello. Santa Maria/RS: UFSM, 1968. Acervo pessoal de Orion Mello (48min), 16mm, color.

A IILHA Misteriosa. Direção: José Feijó Caneda. Santa Maria/RS. Foto Íris, 1962. Acervo pessoal de Jorge Omar Caneda (30min), 16mm, P&B.