

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RICARDO DE LORENZO

**O CAMPO CINEMATOGRAFICO
NO RIO GRANDE DO SUL**

Porto Alegre, março de 2013.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RICARDO DE LORENZO

**O CAMPO CINEMATOGRAFICO
NO RIO GRANDE DO SUL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador:
Prof. Dr. Flávio Madureira Heinz

Porto Alegre, março de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Flávio Madureira Heinz – PUCRS (orientador)

Eduardo Victorio Morettin – USP

Ernesto Seidl – UFS

Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Charles Monteiro - PUCRS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L869c Lorenzo, Ricardo de

O campo cinematográfico no Rio Grande do Sul / Ricardo de Lorenzo. – Porto Alegre, 2013.

356 f. : il.

Tese (Doutorado em História) – Fac. de Filosofia e Ciências Humanas.

Orientação: Prof. Dr. Flávio Madureira Heinz.

1. Cinema – Rio Grande do Sul. 2. Cinema – História.

3. Cineastas Gaúchos – Crítica e Interpretação. I. Heinz, Flávio Madureira. II. Título.

CDD 791.43098165

Ficha Catalográfica elaborada por

Vanessa Pinent

CRB 10/1297

Para Rosana.

Agradecimentos

Agradeço aos dois lares que me acolheram ao longo dessa tese: o de minha mãe e o de minha esposa.

Agradeço ao meu orientador, que aceitou a empreitada, sempre respeitou minha autonomia e deu importantes indicativos sobre as correções de rumo necessárias ao trabalho.

Agradeço aos colegas com os quais convivi nesse período, com destaque ao historiador Jonas Moreira Vargas, por ter intermediado meu contato com o professor Flávio Heinz.

Agradeço à banca pela disponibilidade e pelas pertinentes ponderações a respeito de meu trabalho.

Agradeço ao PPG em História da PUCRS pela acolhida, e em especial aos funcionários de sua secretaria, sempre solícitos e gentis.

E agradeço a CAPES, pela bolsa que me permitiu iniciar o trabalho, e ao CNPq pela concessão da bolsa integral.

A sociologia confronta sem parar aquele que a pratica com realidades rudes; desencanta.

Pierre Bourdieu

Se alguém chegar para mim e disser: “Olha, Gerbase, quero fazer um filme, como é que faço?”, vou responder para ele tentar uma boquinha num curta-metragem como assistente de direção, e por aí vai. Mas tem pessoas que não querem fazer isso, querem botar a mão na massa direto. (...) Em 35mm, só se for no nosso curso ou em alguma coisa semelhante, o que é muito raro. (...) Em 16mm, não vale a pena, porque você vai gastar um pouquinho menos em relação ao 35mm e vai ter um produto alternativo, sem mercado, etc. Super-8 não tem revelação, então o que sobra para trabalhar com imagem? Sobra o vídeo. Desvantagens óbvias: não é exatamente a mesma coisa; a edição é bem diferente, aprender a editar em Cinema é mil vezes melhor do que aprender a editar em Vídeo: o som em Vídeo é um problema, você trabalha com dois canais ao mesmo tempo (até em Super-8 a gente conseguia ser mais rico em termos de som), etc. Agora, com todos esses problemas eu recomendo ao cara: pega uma câmera VHS emprestada, tenta fazer alguma coisa e depois vai editar em alguma ilha barata. É o caminho.

Carlos Gerbase, 1990

Por um longo período, em conversas que mantínhamos no bar da Famecos, o Aníbal me advertia que, cedo ou tarde, surgiria uma nova geração de cineastas, os magríssimos, para esculhambar a minha geração. Mas, por mais que procurássemos, os magríssimos não davam as caras. Assim, a minha geração, hoje na beirada (ou já ultrapassando) os 40 anos, seguia sendo a juventude do cinema gaúcho. Coisa triste... Eis, que finalmente, no Ano do Senhor de 1997, os magríssimos apareceram.

[...] pior que faltar cultura pra cuspir na estrutura é faltar coragem pra fazer sacanagem. Achou ruim? Diz por quê. Achou chato? Diz por quê. Eu cansei de falar mal do Jesus Pfeil, do Rubens Bender, do Teixeira, do Freitas Lima, da Márcia Lara, etc. Metam o pau, companheiros! Enfiem o dedo na ferida! Se vocês não contestarem, quem contestará? E tem mais: pau no cu da cena superoitista portoalegrense! O tal circuito, por enquanto, não passa de um curto-circuito. Quero ver a bilheria de um filme pagar o outro, como cansamos de fazer no início dos 80.

Carlos Gerbase, 1998

Acho que temos dado muito para o super 8 brasileiro. Mostras, exemplos, atitude e tal. Como disse antes, realizar é preciso. Mas pra nós mesmos, temos dado muito pouco aqui no sul. Não colaboramos em quase nada socialmente. Nossa arrogância branca e burguesa faz com que olhemos apenas para o nosso umbigo apolítico e medroso das verdades e do espelho. Bem, sem espelho não há cinema e se super 8 é cinema, o super 8 gaúcho ainda não é cinema no RS. Não sei se deu pra entender. Também não estou generalizando, mas falo da maioria.

Bia Werther, 2002

Resumo

Esta tese apresenta o desenvolvimento e as conclusões de uma investigação sobre a formação, a dinâmica e a consolidação do campo cinematográfico rio-grandense, notadamente centrado nas atividades exercidas na cidade de Porto Alegre ao longo do século XX. Os objetivos específicos do trabalho foram a identificação das condições sociais e intelectuais de emergência do campo cinematográfico rio-grandense a partir das posições e tomadas de posição estabelecidas pelos agentes dominantes do campo: os cineastas. A análise das diferentes condições e heranças - origens e trajetórias sociais -, que implicam em afinidades, tensões e adaptações aos diferentes espaços sociais que se relacionam com os indivíduos em questão (associações, empresas, meio acadêmico, meios de comunicação, universo cultural). E a investigação dos valores em disputa, das diferentes lógicas, esferas de atuação, estratégias de compatibilização e adaptação, e das diferenciações e oposições na relação de forças interna ao campo, e, externamente, entre o campo cinematográfico (inclusive considerado num limite mais extenso, que contemple as questões de âmbito nacional e internacional), o campo político e o campo econômico.

Palavras-chave: cinema – cineastas – campo – Rio Grande do Sul

Abstract

This thesis presents the development and the conclusions of an investigation about the formation, the dynamics and the consolidation of the cinematographic field of Rio Grande do Sul, Brazil, mainly focused on activities performed in Porto Alegre during the 20th Century. The specific objectives of this work were the identification of the social and intellectual emergencies of the cinematographic field in Rio Grande do Sul since the positions and the taking of stance established by the dominant agents of the area: the filmmakers. The analysis of the different conditions and heritages - origins and social path -, which imply in affinities, tensions and adaptations to the different social spaces that relate themselves to the ones in question (associations, companies, academic field, media, cultural universe). And the investigation of the values in dispute, of different logics, spheres of activities, strategies of compatibility and adaptation, and the distinctions and oppositions in the relation of internal forces of the area, and externally, among the cinematographic field (that is also considered in a larger limit, which includes the issues of national and international scope), the politic field and the economic field.

Keywords: Cinema - filmmakers - field - Rio Grande do Sul

Ilustrações

Tabela I – Presença de cineastas na diretoria da APTC	195
Tabela II – Levantamento dos filmes com lançamento previsto para 2000 no RS e suas fontes de recursos	225

Abreviaturas e Siglas

AAMIECINE – Associação de Amigos do Instituto Estadual do Cinema

ABD – Associação Brasileira de Documentaristas

ABPC – Associação Brasileira de Produtores de Cinema

ABRACI – Associação Brasileira de Cineastas

AFS – American Field Service (atual AFS Intercultural Programs)

AGACINE – Associação Gaúcha de Cinematografia

AI-5 – Ato Institucional número 5

ANCINE – Agência Nacional de Cinema

APACI – Associação Paulista de Cineastas

APATEDEGS – Associação Profissional de Artistas e Técnicos de espetáculos de Diversão

APETERGS – Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais

APTC, APTC-ABD/RS, APTC/RS ou ABD/RS – Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul e Brasileira de Documentaristas

BRDE – Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo-Sul

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CCMQ – Casa de Cultura Mario Quintana

CEAC – Comissão Estadual de Artes Cênicas

CEC – Conselho Estadual de Cultura

CECI – Comissão Especial de Cinema (CECI)

CECIN – Centro de Estudos Cinematográficos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

CELIC-RS – Comissão de Licitações do Estado do Rio Grande do Sul

CEPPAV – Comitê Executivo de Políticas Públicas do Audiovisual (CEPPAV)

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CODEC – Conselho de Desenvolvimento Cultural do Rio Grande do Sul

CONCINE – Conselho Nacional do Cinema

COOMPOR – Cooperativa Mista dos Músicos de Porto Alegre

CTPAV – Centro Tecnológico de Produção Audiovisual do Rio Grande do Sul

DAD-UFRGS – Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DF – Decreto Federal

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes

FABICO – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

FAMECOS-PUCRS – Faculdade de Comunicação e Meios da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

FCB – Fundação do Cinema Brasileiro

FDC/RS – Fórum em Defesa da Cultura do Rio Grande do Sul (FDC/RS)

FEDERASUL – Federação das Associações Comerciais e de Serviços do Rio Grande do Sul

FUMPROARTE – Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística (Fumproarte)

FUNDACINE – Fundação Cinema RS

GCHM - Grupo de Cinema Humberto Mauro

GEDIC – Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica

GRIFE – Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais

IBAC – Instituto de Arte e Cultura

IECINE – Instituto Estadual do Cinema

IPA – Instituto Porto Alegre

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LF – Lei Federal

LIC-RS – Lei Estadual de Incentivo à Cultura

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MDIC – Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior

MinC – Ministério da Cultura

MPG – Música Popular Gaúcha

NHK – Nippon Hōsō Kyōkai (Japan Broadcasting Corporation)

OP – Orçamento Participativo do Município de Porto Alegre

PCB – Partido Comunista do Brasil

PDT – Partido Democrático Trabalhista

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

POA – Porto Alegre

PPG – Programa de Pós-Graduação

PPS – Partido Popular Socialista

PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira

PT – Partido dos Trabalhadores

PUC/PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

RGE – Rio Grande Energia

SATED/RS – Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversões do Rio Grande do Sul

SEDAC – Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul

SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

SESC – Serviço Social do Comércio

SIC – Sindicato da Indústria Cinematográfica do Rio Grande do Sul

SINDICINE – Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo

SMC – Secretaria Municipal da Cultura do Município de Porto Alegre

SNIC – Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica

SNT – Serviço Nacional do Teatro

SOGIPA – Sociedade Ginástica Porto Alegre

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TecnoPUC – Parque Tecnológico da PUCRS

TVE – Televisão Educativa canal 7 de Porto Alegre

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

VHS – Video Home System

ZDF - Zweites Deutsches Fernsehen

Sumário

Introdução	16
1 Primeiro o ato de filmar; não propriamente um campo	35
1.1 Exibidores-realizadores	35
1.2 Imprensa e exibição	47
1.3 Filmagens sonorizadas	57
2 Configurações prévias de um campo: cinefilia e experimentos	65
2.1 Cinefilia, crítica e clubes de cinema	65
2.2 Experimentações	88
2.3 <i>Vento norte</i> e o flerte com o modelo industrial de produção	94
2.4 Mercado para filmes de encomenda e locação para produções visitantes	100
2.5 Em torno da temática do gauchismo	102
2.6 Exaustão das experiências correntes	109
3 Festivais, diversificação temática e trabalho coletivo: a formação do campo	112
3.1 Festival de Gramado e renovação das possibilidades	112
3.2 Cineastas: protagonistas de um campo em formação	120
3.3 Diferenciações nos vínculos originais, influências e formações	131
3.4 Super 8mm e grupos de trabalho	140
3.5 Primeiros atritos e esgotamento do uso do suporte super-8 mm	161
3.6 <i>Verdes anos</i> e a produção profissionalizada	163
3.7 Uma Casa de Cinema em Porto Alegre	169
4 Institucionalização: perfil, organização, posicionamentos e busca de	184

legitimidade	
4.1 APTC: estruturação, domínio dos cineastas e gestão política	189
4.2 Plano Collor	199
4.3 Produção gaúcha pós-Plano Collor	203
4.4 Retomada da produção e inserção nos debates nacionais	212
4.5 Contrariedades e conflitos	227
5 Segunda metade da década de 90: fortalecimento e renovação do campo	235
5.1 Retomada da produção de longas e novo flerte com o gauchismo	236
5.2 Cineastas ingressantes na segunda metade dos anos 90: aproximações e contestações	250
5.3 Entre <i>main stream</i> e Desconstrução: a interpretação empirista de Bia Werther sobre as disputas do campo e a pretensão pelas posições	263
5.4 Transição para a periferia do campo	274
6 Legitimação e consagração a partir da diversificação das redes	279
6.1 Espaços de exercício da sociabilidade	280
6.2 Redes acadêmicas	288
6.3 A televisão como parte do capital disponível	293
6.4 Memória, anacronia e consagração	298
6.4.1 A memória publicada	309
Conclusão	326
Fontes e Referências	335
Anexos	350

Introdução

Esta tese apresenta o desenvolvimento e as conclusões de uma investigação sobre a formação, a dinâmica e a consolidação do campo cinematográfico rio-grandense, notadamente centrado nas atividades exercidas em Porto Alegre ao longo do século XX. Os objetivos específicos do trabalho são a identificação das condições sociais e intelectuais de emergência do campo cinematográfico rio-grandense a partir das posições e tomadas de posição estabelecidas pelos agentes dominantes do campo: os cineastas. A análise das diferentes condições e heranças - origens e trajetórias sociais -, que implicam em afinidades, tensões e adaptações aos diferentes espaços sociais que se relacionam com os indivíduos em questão (associações, empresas, meio acadêmico, meios de comunicação, universo cultural). E a investigação dos valores em disputa, das diferentes lógicas, esferas de atuação, estratégias de compatibilização e adaptação, e das diferenciações e oposições na relação de forças entre o campo cinematográfico (inclusive considerado num limite mais extenso, que contemple as questões de âmbito nacional e internacional), o campo político e o campo econômico.

A perspectiva aqui adotada segue aquela observada por Julien Duval em seu estudo sobre o campo do cinema francês do início dos anos 2000, qual seja, ainda que referenciado pela noção de campo, não admitir para o cinema, especificamente analisado sob os posicionamentos, disposições e tomadas de posição dos cineastas, a incorporação automática da estrutura dual apontada por Pierre Bourdieu para o campo literário francês do século XIX, que divide de um lado os escritores ditos comerciais e de outro aqueles que negavam o mercado. Isso porque a oposição entre o que se pode chamar cinema de autor e cinema comercial não comporta todas as dimensões das relações que definem essas distinções, e muito menos considera o quanto os filmes de autor podem render frutos econômicos ou o quanto os filmes ditos comerciais podem agregar legitimidade e prestígio aos seus realizadores (Duval, 2006, p.97-98).

O capital de legitimidade e prestígio constituído em torno da atividade pode ser historiado a partir das relações estabelecidas pelos cineastas em diversas esferas da vida pública e privada. Essa perspectiva reforçou o meu entendimento sobre a dificuldade em se atribuir um limite ao campo dos cineastas rio-grandenses que apenas leve em conta a sua pretensa autonomia e independência em relação a outros campos, algo comumente evocado em relação aos estudos sobre grupos profissionais em países europeus. No caso que analisei,

manifestou-se o entendimento, através da leitura dos aportes teóricos e metodológicos cotejados com as fontes colhidas, que o campo dos cineastas é fortemente tributário das relações estabelecidas com a imprensa, o Estado e a iniciativa privada.

O conjunto de relações entre agentes e grupos dá origem a questões específicas, o que chega a colocar em segundo plano a definição dominante de “filme”, fruto da história e do funcionamento do campo. Evidentemente as lutas travadas pelos cineastas inserem-se em um quadro nacional, mas não apenas em relação a ele. No dia a dia, essas relações são entremeadas pela participação no mercado, a apoio midiático, o reconhecimento dos agentes, o acesso aos recursos públicos e o patrocínio empresarial. Julien Duval estabeleceu uma série de propriedades para a sua análise: a economia do filme, que diz respeito ao sucesso comercial, o acesso (desigual) ao mercado nacional francês e aos mercados europeus; as formas de acesso ao financiamento, que pode ser capitaneado por grandes empresas ou pelos canais de televisão (conforme determina a legislação francesa); a ligação com o cinema publicitário; o reconhecimento da crítica; os prêmios e recompensas obtidos em âmbito nacional e internacional; e o grau de dedicação e envolvimento dos cineastas nas lutas do campo e a reputação alcançada fora do campo, o que implica no acesso aos recursos escassos que permitem a manutenção da atividade (Duval, 2006, p.99-102).

Em minha tese, algumas questões nortearam a relação com o objeto de pesquisa e a leitura e interpretação das fontes. Foram elas: Como se deu o processo de recrutamento dos agentes envolvidos com a atividade cinematográfica? Qual a sua formação? Observa-se a passagem pelas mesmas instituições (de ensino e profissionais) e a manutenção de laços com os colegas? Quais foram as profissões que exerceram anteriormente ou de modo concomitante com a atividade cinematográfica? Quantos tiveram passagem profissional pela imprensa ou pela academia? Essa passagem foi colocada a serviço de sua inserção no campo cinematográfico? Entenderam-se como um grupo? Como se deram as relações entre os indivíduos? Quais os espaços em que essa sociabilidade se executava? Apenas nas associações e eventos, ou também em determinados lugares que possam ser mapeados (domicílios, estabelecimentos, restaurantes, bares, etc.)? Como se posicionaram e buscaram legitimidade junto ao campo? Combateram ou se aliaram às definições dominantes? Como se configuraram os processos que envolveram dissensões e exclusões? Como essas relações de forças influenciaram as suas temáticas? Existiram clivagens pautadas pela antiguidade que implicassem em conflitos do tipo “conservadores” x “vanguarda”? Como definiram a sua representatividade junto a outros campos? Qual a sua posição numa hierarquia de prestígio e

autoridade? Quais os posicionamentos adotados em relação ao campo cinematográfico brasileiro e internacional? Quais e como foram as relações mantidas com as diversas esferas estatais?

Revisão bibliográfica

Mesmo quando a observação é estendida para outros estados, chama atenção a carência de interesse sobre a formação e o estatuto da profissão dos realizadores cinematográficos¹. A

¹ Essa carência específica não permite menosprezar o quanto as profissões das elites têm sido alvo dos estudos acadêmicos. Cf. COELHO, Edmundo Campos. **As profissões imperiais**. Medicina, engenharia e advocacia no Rio de Janeiro. 1822-1930. Rio de Janeiro: Record, 1999; CORADINI, Odaci Luiz. As missões da "cultura" e da "política": confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul (1920-1960). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 125-144, 2003; CORADINI, Odaci Luiz. Representação profissional e elites políticas no Brasil no período recente. **Política & Sociedade**, v. 5, p. 123-161, 2006; CORADINI, Odaci Luiz. (org.). **Estudos de grupos dirigentes no Rio Grande do Sul**: algumas contribuições recentes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007; CORADINI, Odaci Luiz. A formação da elite médica no Brasil e sua seleção: confronto com o caso francês. **Cadernos de Ciência Política**, Porto Alegre, v. 11, p. 1-24, 1998; CORADINI, Odaci Luiz. A formação da elite médica, a Academia Nacional de Medicina e a França como centro de importação. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 2005/1, 2004; CORADINI, Odaci Luiz. A formação e a inserção profissional dos professores de Ciências Sociais no Rio Grande do Sul. In: ALMEIDA, A. M. F.; CANÊDO, L. B.; GARCIA, A.; BITTENCOURT, A. B. (orgs.). **Circulação internacional e formação intelectual das elites brasileiras**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 213-240; CORADINI, Odaci Luiz. **Em nome de quem?** Recursos sociais no recrutamento de elites políticas. v.1. Rio de Janeiro: Relume Dumará/UFRJ, 2001; CORADINI, Odaci Luiz. Escolarização, militância e mecanismos de "participação" política. In: HEREDIA, Beatriz; TEIXEIRA, Carla; BARREIRA, Irllys. (orgs.). **Como se fazem eleições no Brasil** – Estudos Antropológicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 103-153; CORADINI, Odaci Luiz. 'Grandes famílias' e elite 'profissional' na medicina no Brasil. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1996; CORADINI, Odaci Luiz. O recrutamento da elite, as mudanças na composição social e a 'crise da medicina' no Rio Grande do Sul. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 265-286, 1997; GRIJÓ, Luiz Alberto. A Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e os rio-grandenses da 'geração da propaganda republicana'. In: **VIII Encontro Estadual de História - História e Violência**, 2006, Caxias do Sul. História e violência: caderno de resumos. São Leopoldo: Oikos, 2006. p. 102-102; GRIJÓ, Luiz Alberto. A fundação da Faculdade Livre de Direito e a vida acadêmica em Porto Alegre no início do século XX. **Cadernos de Ciência Política**, Porto Alegre, v. 4, p. 35-56, 2000; GRIJÓ, Luiz Alberto. A fundação das escolas superiores no Rio Grande do Sul no novo contexto federativo republicano. In: **XXIV Simpósio Nacional de História da Anpuh**, 2007, São Leopoldo. XXIV Simpósio Nacional de História - História e Multidisciplinariedade: Territórios e Deslocamentos. São Leopoldo: Oikos/AnpuhRS, 2007. p. 315-315; GRIJÓ, Luiz Alberto. As escolas de direito no início do Brasil imperial: a formação de agentes do estado. In: **IX Encontro Estadual de História da Anpuh/RS**, 2008, Porto Alegre. Vestígios do passado: a história e suas fontes. São Leopoldo: Oikos, 2008. p. 85-85; GRIJÓ, Luiz Alberto. Positivismo, ensino superior e exercício profissional no Rio Grande do Sul dos inícios da República. In: TRINDADE, Héglio. (org.). **O positivismo: teoria e prática**: sesquicentenário da morte de Augusto Comte. 3 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS/UNESCO, 2007, p. 445-456; HEINZ, Flávio Madureira. Elites rurais: representação profissional e política no Brasil, 1930-1960. **Anuario Iehs**, Tandil (Argentina), v. 16, n. 16, p. 91-107, 2001; HEINZ, Flávio Madureira. Elites rurais entre representação e política: exercício prosopográfico. In: _____. (org.). **Por outra história das elites**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 123-142; SILVEIRA, Cássia Daiane Macedo da. **Dois pra lá, dois pra cá**: Parthenon Litterario e as trocas entre literatura e política na Porto Alegre do século XIX. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008; VARGAS, Jonas Moreira. **Entre a paróquia e a Corte**: uma análise da elite política no Rio Grande do Sul (1868-1889). Porto Alegre: UFRGS, 2007. 276f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

bibliografia sobre a história do cinema brasileiro quase que invariavelmente contempla as análises panorâmicas², a trajetória dos pioneiros³, as relações de produção e dos realizadores com o estado⁴, dezenas de biografias e relatos memorialísticos⁵ ou os estudos localizados sobre recortes temporais ou temáticos⁶.

Alguns estudos se ativeram aos ciclos de produção em alguns estados brasileiros. Episódios em que grupos de indivíduos se agregavam em torno de determinados projetos, espaços ou fenômenos culturais. Situações efêmeras que se esgotaram em si mesmas, sem que evoluíssem para a constituição de um campo propriamente.

² RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. 2.ed. São Paulo: Art / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

³ NORONHA, Jurandyr. **Pioneiros do cinema brasileiro**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994; PIRES, Zeca. **Cinema e história** - José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense. Blumenau: Edifurb / Cultura em Movimento, 2000.

⁴ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como "agitador de almas"**: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1999; AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EDUFF, 2000; AUTRAN, Arthur. A questão industrial nos congressos de cinema. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; LYRA, Bernardete; et al (org.). **Estudos Socine de cinema: ano IV**. São Paulo: Panorama, 2003. p.225-232; BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas não pagam dívidas** - Cinema e política nos anos da Atlântida. São Paulo: Olho d'Água, 2001; CALIL, Carlos Augusto. O dono do chapéu. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n.15, jan-fev 1999; GATTI, André Piero. **Cinema brasileiro em ritmo de indústria** (1969-1990). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1999; GATTI, André Piero. A política cinematográfica no período de 1990-2000. In: FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone Reis e; GATTI, José; et al (org.). **Estudos SOCINE de cinema: ano III**. Porto Alegre: Sulina, 2003. p.603-612; JOHNSON, Randal. The film industry in Brazil: culture and state. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987; JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro. **Revista da USP**, São Paulo, n.19, set-nov 1993; MORENO, Antônio. **Cinema brasileiro**. História e relações com o estado. Niterói: EDUFF; Goiânia: UFG, 1994; ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994. RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais** - Anos 50 / 60 / 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983; RAMOS, José Mário Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995; SCHNITMAN, Jorge A. **Film industries in Latin America**: dependency and development. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1984; SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1996; SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo, Senac, 1999; SOUZA, José Inácio de Melo. **O Estado contra os meios de comunicação** (1889-1945). São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003; TAVARES, Zulmira Ribeiro. Cinema brasileiro: empresa ou aventura. **Debate & Crítica**, São Paulo, n.3, jul. 1974.

⁵ Cito apenas alguns destes trabalhos: AUDRÁ JR., Mário. **Cinematográfica Maristela** - Memórias de um produtor. São Paulo: Silver Hawk, 1997; BARBOSA, Neusa. **Rodolfo Nanni**: um realizador persistente. São Paulo: Imprensa Oficial / Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2004; BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito** - A vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998; BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta**. Rio de Janeiro: Artenova / Embrafilme, 1978; GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha** - Esse vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997; LABAKI, Amir (org.). **Person por Person**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002; ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; SALEM, Helena. **Leon Hirszman**, o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997; SIMÕES, Inimá. **Roberto Santos**, a hora e a vez de um cineasta. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

⁶ AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro** - A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1989; CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. In: **Projeto Memória Vera Cruz**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987; CATANI, Afrânio Mendes. **A sombra da outra** - A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50. São Paulo: Panorama do saber, 2002; GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982; GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca**, São Paulo, n.4, 1980.

Maria do Socorro Carvalho quando analisou o cinema baiano, definiu como “surto”, o ciclo ocorrido entre 1958 e 1962 (Carvalho, 2003). A autora ressaltou a proeminência do papel dos críticos como incentivadores e a realização de alguns filmes que se tornariam emblemáticos. A sua proposta foi revelar o que seria a “utopia de uma geração”, pautada pela crença na transformação da sociedade e do próprio cinema.

A noção de geração também foi evocada por Elysabeth Senra de Oliveira (Oliveira, 2003) ao retratar os intelectuais e estudantes universitários mineiros que na década de 1950 fundaram em Belo Horizonte um *Centro de Estudos Cinematográficos* (1951) e uma *Revista de Cinema* (1954). A autora entendeu o cineclubismo como espaço de inserção de uma geração na vida do país e do mundo. Já José Américo Ribeiro, abordou os mesmos objetos e foi além, com os filmes em 16mm e os núcleos de produção cinematográfica da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais e do Centro Mineiro de Cinema Experimental (Ribeiro, 1997). Produções que, realizadas por cineclubistas, não estavam voltadas à exibição comercial, mas para a denúncia e o engajamento de seus realizadores através do enfoque de questões existenciais que simbolizariam a vida sócio-política do país.

Certamente a produção em Super-8mm nas décadas de 1970 e 80 não se restringiu ao Rio Grande do Sul. Pelo menos duas dissertações de mestrado na área de comunicação social, e uma em história, tematizaram os ciclos pernambucano, paraibano e acreano (Ferreira, 1990; Souza, 2001; Costa Júnior, 2002). Esses trabalhos ressaltam o quanto esse tipo de suporte, criado para registros caseiros, serviu para o aprendizado teórico e prático dos cineastas em meio a escassez de recursos. Além disso, procuraram mapear a trajetória dos realizadores, as condições de produção e as rupturas estéticas e temáticas as quais se propuseram em seus respectivos contextos históricos.

Sociabilização e geração foram noções que nortearam a tese de Rosália Duarte (Duarte, 2000) sobre os cineastas cariocas entre os meados das décadas de 1960 e 1970. Mas neste caso, a análise não se deu sobre um ciclo encerrado, mas sim sobre as condições de emergência do campo. Apropriando-se da teoria de Pierre Bourdieu, a autora realizou entrevistas semi-estruturadas com cineastas, professores de cinema, críticos, exibidores, distribuidores, roteiristas e outros profissionais da área. O estudo descreveu e analisou os valores, as crenças, os códigos e sistemas simbólicos e classificatórios que deram sentido às relações estabelecidas no interior do microcosmo cinematográfico. Também apontou o

ambiente social e cultural que envolveu a sociabilização de cineastas e o processo de aprendizagem da técnica cinematográfica propriamente dita.

Quando o foco é fechado sobre o Rio Grande do Sul, nenhum trabalho escrito até o momento sobre cinema se propôs a responder questões semelhantes as formuladas nesse trabalho. Os livros e textos acadêmicos das áreas de comunicação social, arquitetura, letras e história apresentaram sínteses panorâmicas sobre a cinematografia rio-grandense ou realizaram recortes pontuais em torno de determinados personagens, filmes, grupos específicos ou empresas cinematográficas⁷. Ou ficaram restritos ao estudo dos seus primórdios, através da sua difusão pela imprensa e da sua importância no cotidiano da cidade (Steyer, 1998; Steyer, 2001; Castro, 2001; Bonow, 2005).

É importante ressaltar que as primeiras reflexões sobre o campo cinematográfico rio-grandense foram realizadas por indivíduos que o integravam: Tuio Becker e Flávia Seligman. Em *Cinema gaúcho: uma breve história* (Becker, 1986), o crítico e cineasta Tuio Becker reuniu a adaptação de uma série de artigos que publicara nos jornais da Cia. Caldas Júnior e em revistas entre meados das décadas de 1970 e 80. De modo panorâmico, procurou resgatar o cinema produzido no Rio Grande do Sul desde seus primórdios, as fitas originadas em outros estados e países que fizeram uso dos cenários rio-grandenses e as tentativas de estabelecimento de uma indústria local de filmes. Denota-se, contudo, que a intenção maior era sistematizar e consolidar um registro da memória das produções mais recentes, realizações as quais o autor tinha ligações muito próximas.

Em sua dissertação de mestrado na área de comunicação social, Flávia Seligman, se propôs a realizar “uma pesquisa de caráter histórico sobre o ciclo do cinema super-8 em Porto Alegre, no período de 1979 a 1984” (Seligman, 1990). Para tanto, a autora seguiu três eixos, algo que na verdade compartimentou seu trabalho entre a produção cinematográfica objetivada e seu “contexto” e a produção cinematográfica e a técnica aplicada para realizá-la. Assim, num primeiro momento o cinema brasileiro e aquele produzido na região do Rio Grande foram apresentados a fim de se situar a produção local em Super-8mm. A parte seguinte examinou a própria utilização da bitola fílmica Super-8mm, desde suas especificidades, a sua origem, abrangências e limites até a sua substituição pelo videocassete. Apenas após esse grande preâmbulo, Flávia Seligman apresentou a sua análise sobre o “ciclo

⁷ Deixo em segundo plano os trabalhos que analisaram questões como as representações do universo urbano e a identidade rio-grandense conforme foram enfocados pelos filmes do período (Cuty, 2006; Andrade, 2003; Bundt, 2005; Alves, 2005).

do Super-8”, descrevendo os filmes realizados em seu recorte temporal, a trajetória de suas realizações e os cineastas envolvidos. Em suas conclusões, a autora apontou o surgimento de uma “geração de cineastas”, a profissionalização dos trabalhadores na área e o reconhecimento dos resultados das produções pelo público e a crítica. O trabalho apresentou qual seria essa “geração”, mas sem objetivar a diferenciação dos indivíduos envolvidos no processo, a despeito de reconhecer a existência de um “contexto” a permitir o surgimento dos filmes em questão.

A eminência autoral do cineasta Sérgio Silva, realizador de *Anahy de las Misiones*, justificou uma dissertação de mestrado em Comunicação Social. Liângela Xavier, orientada pelo também cineasta Carlos Gerbase, analisou teoricamente a questão da autoria cinematográfica e aplicou esse conhecimento sobre dois longas-metragens: *Anahy de Las Misiones* e *Noite de São João* (Xavier, 2006). O interesse maior dessa pesquisa para meu trabalho consiste no fato de que Liana Xavier procurou determinar a rede constituída pelo cineasta durante a feitura dos dois longas. Algo que permitiu que combinasse em suas realizações a individualidade autoral com o compartilhamento de responsabilidades e tomadas de posição com sua equipe de produção. Ainda assim, parece-me algo limitado que a identificação dessa “rede” ficasse restrita ao interior da “ficha de produção” do filme. Acredito que o entendimento das possibilidades e dos limites da autoria seria mais amplo se a observação fosse estendida às relações sociais que envolveram o autor no interior do campo.

O único trabalho historiográfico que se aproxima, ainda que tangencialmente, de meu tema de pesquisa, foi realizado por Francine Grazziotin (Grazziotin, 2006). A criação e consolidação da Casa de Cinema de Porto Alegre como unidade de produção cinematográfica fora do eixo Rio-São Paulo foi tematizada a partir de entrevistas com os sócios do empreendimento em suas duas fases. Contudo, a análise foi interna à evolução daquela instituição privada, pouco se preocupando com as relações estabelecidas com o campo além dos impactos das políticas públicas, como aqueles advindos com a extinção da Embrafilme no início do governo Collor de Mello. Foram priorizadas pela autora as discussões em torno dos filmes de curta e longa-metragem produzidos pela Casa de Cinema. De todo modo, os depoimentos colhidos por Francine Grazziotin serão apropriados por meu trabalho, tendo em vista que muitas vezes, apesar de negligenciados pela interpretação, evocaram a configuração do campo cinematográfico rio-grandense e os critérios que pautaram os posicionamentos e as tomadas de posição dos entrevistados.

A Casa de Cinema seria objeto ainda de um trabalho acadêmico sobre o cinema do Rio Grande do Sul realizado fora desse estado. Eminentemente descritiva, a dissertação de mestrado em Comunicação Social defendida por Lisnei Carrilo reconstituiu a trajetória daquela empresa. Carrilo procurou identificar o quanto os filmes da produtora contribuíram para o desenvolvimento de características próprias e para o retrato da “identidade regional gaúcha” (Carrilo, 2006).

Miriam Rossini analisou o conjunto de filmes estrelados, e a maioria produzidos, pelo cantor regionalista Teixeira. Além de estudar a construção e a persistência do “mito Teixeira”, a autora verificou como a imprensa tratou aquelas fitas. Em relação a esse problema, Miriam Rossini se deparou com um estágio inicial de apoio contido, com as crescentes ironias e críticas em relação à imutabilidade do modelo e identificou a indiferença frente aos últimos daqueles lançamentos (Rossini, 1996). Para balizar essa tese, o importante é que a autora pontuou o período e os parâmetros de produção e de enredo contidos nos filmes que estudou. Elementos que serviriam de contraposição àqueles indivíduos que se lançavam quase que concomitante na realização de filmes e que constituiriam um campo cinematográfico no Rio Grande do Sul para além dos fenômenos extemporâneos, como o verificado no ciclo Teixeira.

Por fim, cabe referência ao trabalho da jornalista Fatimarlei Lunardelli sobre o Clube de Cinema de Porto Alegre (Lunardelli, 2000). Criada em 1948, a entidade se tornaria um pólo agregador dos interessados de todas as ordens em relação ao cinema, incluindo jornalistas e realizadores.

Ainda que ao longo do texto a autora raras vezes tenha apresentado discussões teóricas, a utilização das fontes oriundas da administração do próprio Clube de Cinema e dos jornais e revistas publicados em Porto Alegre indicou as características e a inserção social da entidade. Denotaram-se as múltiplas características dos indivíduos que se associavam ao Clube de Cinema e os diversos tipos de discussão que se realizavam nas reuniões internas e nas suas manifestações públicas, especialmente através das escolhas dos filmes a serem exibidos – muitas vezes com um acentuado cunho político. Ficou manifestada a importância de Paulo Fontoura Gastal e outros jornalistas de destaque na crítica rio-grandense na divulgação das atividades do Clube. Além disso, Fatimarlei Lunardelli apontou as relações externas à entidade, como ligações com os exibidores, com os poderes públicos, as universidades, a incidência da censura e as disputas políticas em torno das federações de cineclubistas.

Do meu ponto de vista, essa obra é fundamental para o entendimento daquilo que pode ser considerado um espaço precursor do campo cinematográfico rio-grandense. Pois ainda que não se lançasse diretamente na produção de filmes, o Clube de Cinema de Porto Alegre teve relevante papel na formação e na sedimentação de posicionamentos dos cineastas rio-grandenses e dos jornalistas que mediarão a relação daqueles com os órgãos de imprensa.

A sociologia dos campos

Quando o termo “campo” é referido, mesmo em trabalhos de historiadores, é inegável que surge com a carga da noção sociológica de Pierre Bourdieu, desenvolvida em muitos de seus textos. A adoção dessa noção sobre o meu objeto de pesquisa se deve ao entendimento de que todos os atributos para a identificação de um campo se encontram associados ao cinema. Certamente não seria ilegítimo um ponto de partida que considerasse a noção de campo como sugestão a uma pesquisa que se voltasse à sua relação com o cinema, tendo em vista que em sua essência a própria noção de campo considera uma série de leis gerais presentes – consideradas as especificidades – em todos os campos analisáveis (Bourdieu, 1990, p.56; 1996, p.243-244; 2003, p.119). Contudo, uma percepção empirista sobre a configuração de um já se apresentara nas primeiras aproximações sobre o objeto, ao serem percebidas nas leituras de diversos depoimentos as diferenciações e concorrências entre as posições, disposições e tomadas de posições dos agentes ligados ao cinema no Rio Grande do Sul.

Evidentemente o cinema rio-grandense se insere a rigor como parcela do cinema universalmente realizado, particularmente o cinema brasileiro. Porém, do mesmo modo que se pode reconhecer o seu posicionamento tributário de codificações e desdobramentos de políticas estabelecidas em âmbito mais extenso, as especificidades dos interesses e das concorrências constituídas localmente em torno de capitais simbólicos e materiais, da legitimidade e do poder de consagração dos trabalhos realizados no Rio Grande do Sul deram ensejo para o seu estudo. Por outro lado, a questão da baixa codificação e de um número relativamente pequeno de agentes envolvidos poderia se apresentar como um limite para a apropriação da noção de campo. O investimento na pesquisa se justifica, mais uma vez, ao serem consideradas como norteadoras as pesquisas de Pierre Bourdieu que envolveram a literatura do século XIX e a alta costura do XX recortadas sobre o espaço francês, ou melhor

dizendo, parisiense (Bourdieu, 1996 e 2003). Análises essas focadas sobre campos que envolvem a realização artística ou produtos tornáveis célebres e que, analogicamente ao cinema, apresentam-se com baixo grau de codificação e exiguidade de agentes se comparados aos campos mais densamente povoados, como aqueles legalmente instituídos ou definidos pela distribuição de diplomas.

Conceitualmente os campos se definem com espaços estruturados em postos de agentes que possuem propriedades dependentes de sua disposição nestes espaços. Estas disposições são definidas pelas disputas que objetivam manter ou alterar a relação de forças estabelecida. Os agentes que atuam em um determinado campo aplicam nestas contendas estratégias que dependem do seu capital específico conquistado em lutas anteriores (capital econômico, educacional, simbólico, etc.). A estrutura do campo se estabelece a partir da distribuição de capital específico entre os engajados no “jogo”, portanto a partir do estado das relações de forças. O capital específico somente é válido em relação a certo campo e apenas se converte em outra espécie de capital sob certas condições.

A teoria dos campos considera a luta entre o estabelecido e o novo, entre aquele que deseja manter o monopólio da posição conquistada e aquele que está se inserindo no campo e força essa entrada. Os que detêm capital tendem à conservação, enquanto os que o possuem em menor quantidade ou são recém chegados ao “jogo” tendem à subversão. Contudo, mesmo os jovens que aderem ao “jogo” apenas o subvertem até certo limite, sob pena de exclusão.

Dentre as condições para a entrada no campo, é preciso estar “formado”, para que sejam reconhecidos os objetos de disputas que estão definidos e os interesses específicos, que são despercebidos ou desconsiderados por aqueles que estão alheios ao campo. Para que um campo funcione, há a necessidade de um objeto de disputa e pessoas dispostas a “jogar” pelo seu domínio. Ainda assim, todos os engajados no campo compartilham certo número de interesses em comum. Tratam-se de pessoas dotadas do *habitus* (o acúmulo de técnicas, referências, crenças) que os permite “jogar o jogo” (Bourdieu, 1983, p.89-94; Bourdieu, 2010, p.256; Bourdieu, 1982, p.183-202; Bourdieu, 1990, p.169-180).

Para Bourdieu, a classe, a princípio, não definiria o campo. Haveria um limite em se reduzir a obra à posição social, pois isso escamotearia o devido ao campo para se ter legitimado. Quando se referiu ao campo artístico, especialmente o literário, advertiu que estes se caracterizariam

por um baixíssimo grau de codificação, e, ao mesmo tempo, pela extrema permeabilidade de suas fronteiras e a extrema diversidade da definição dos *postos* que oferecem e dos princípios de legitimidade que aí se defrontam: a análise das propriedades dos agentes atesta que eles não exigem o capital econômico herdado no mesmo grau que capital econômico, nem o capital escolar no mesmo grau que o campo universitário ou mesmo setores do poder tais como a alta função pública (Bourdieu, 2010, p.256).

Contudo, com relação a autonomia possível ao campo artístico, Pierre Bourdieu definiu a sua relatividade, algo que o torna, por outro lado, relativamente dependente ao campo econômico e político. O autor ressaltou a incerteza do espaço social ocupado pelos artistas, as diferenças de propriedades e disposições daqueles agentes e a ocorrência, muitas vezes, de uma recusa a “carreira”. Fato explicado pela necessidade do exercício de outras atividades visando o sustento de suas necessidades básicas (Bourdieu, 2010, p.256). Questões que, acredito, devem ser ponderadas para o objeto aqui em questão, levando em consideração as especificidades das oportunidades de financiamentos e cargos públicos e privados disponíveis aos cineastas rio-grandenses, algo que se diferencia do campo literário francês do século XIX analisado por Bourdieu.

Jean-François Sirinelli, historiador interessado na definição do papel dos intelectuais, cotejou as posições de Bourdieu, questionando a necessidade premente de uma abordagem sociológica a descobrir as estratégias que explicariam o funcionamento do campo e as condições de sucesso de seus componentes. Indaga Sirinelli se não seria pertinente deixar espaço para o inesperado e o acaso e se não seria demasiado que as engrenagens de um meio complexo se reduzissem às estratégias. E faz ainda referência a necessidade de estarmos atentos à organização em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum, fundadoras de vontades e gostos comuns (o que chama “estruturas de sociabilidade”) (Sirinelli, 1996, p. 247-248).

Não me parece que a proposição de Bourdieu se volte para um viés que considere apenas as estratégias e decisões de algum modo formalizadas. Num dos vários momentos em que procurou destrinchar a teoria dos campos, Pierre Bourdieu sentiu a necessidade de dirimir possíveis confusões sobre o seu pensamento. Afirmou que não se deve falar em finalismo, ou mecanicismo, e sim deixar o *habitus* funcionar, para que se entenda o campo:

Devo insistir uma vez mais sobre o fato de que o princípio das estratégias filosóficas (ou literárias, etc.) não é o cálculo cínico, a procura consciente da maximização do lucro específico, mas uma relação inconsciente entre um

habitus e um campo. As estratégias de que falo são ações objetivamente orientadas em relação a fins que podem não ser os fins subjetivamente almejados. E a teoria do *habitus* visa a fundar a possibilidade de uma ciência das práticas que escape à alternativa do finalismo ou mecanicismo. (A palavra interesse, que empreguei muitas vezes, também é muito perigosa porque se arrisca a evocar um utilitarismo que é o grau zero da sociologia. Dito isto, a sociologia não pode ignorar o axioma do interesse, entendido como investimento específico nos processos de lutas, que é ao mesmo tempo a condição e o produto da vinculação a um campo). O *habitus*, sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim (Bourdieu, 2003, p. 89-94).

Dentre os estudos realizados no Brasil, destaco os escritos por Sergio Miceli sobre a intelectualidade. No mais conhecido deles, sob a orientação de Pierre Bourdieu, o sociólogo retratou as relações entre os intelectuais e a classe dirigente em conjunto com as estratégias que adotaram visando às posições criadas nos setores público e privado entre 1920 e 1945 (Miceli, 2001). Foram enfocados os principais mercados que se abriram para dos intelectuais: as organizações partidárias e culturais vinculadas aos grupos dirigentes da oligarquia paulista; e as frentes integralista e católica para as quais migraram muito intelectuais em virtude da crise daquela oligarquia. O mercado editorial que abriu espaço para um público especializado e permitiu o surgimento do escrito profissional. E o serviço público, espaço em que muitos postos foram disponibilizados aos grupos de intelectuais.

Por fontes, Sergio Miceli utilizou, além dos anuários de literatura e das nomeações aos cargos públicos, as biografias e os relatos memorialísticos que incutiram um limite de interpretação mais amplo. A partir destes associou a análise sobre a trajetória dos indivíduos focalizados, em seu direcionamento às carreiras e postos reconhecidos como “intelectuais”, com a situação de declínio do prestígio social de suas famílias ou grupos de origem. As estratégias de reconversão desses grupos foram cotejadas, na mensuração de seu sucesso, com as coincidentes transformações no âmbito dos trabalhos político e cultural ao longo do período. Transformações que demandavam a absorção de especialistas nas respectivas áreas (Miceli, 2001, p.242-246).

Ao conjugar as injunções dos grupos sociais de origem dos intelectuais e as estratégias aplicadas frente aos mercados disponíveis para a atividade intelectuais, o trabalho de Sergio Miceli exemplificou as possibilidades de aplicação de muitos dos conceitos e métodos referentes ao estudo das trajetórias coletivas dos grupos envolvidos com o campo intelectual

no Brasil (Miceli, 2001, p.108-109). Ainda assim, um contraponto mais do que pertinente pode ser considerado a partir do trabalho de Odaci Coradini.

Em investigação sobre elites culturais e concepções de política no Rio Grande do Sul entre as décadas de 1920 e 1960, esse autor advertiu que, no estudo dos intelectuais brasileiros, são abordados indivíduos em condição periférica, o que implica na dificuldade de operacionalizar esquemas analíticos forjados para análises de casos nos países centrais (Coradini, 2003).

A noção de campo, assim, precisa ser apropriada de maneira crítica, pois um dos elementos fundamentais para o entendimento dos campos, o processo histórico de sua relativa autonomia, não se verificaria em condições periféricas. Com isso, a emergência dos agentes, a estruturação e disposição de seu capital e as tomadas de decisão seriam tributárias de outras lógicas sociais. Elevaria-se a importância dos níveis e parâmetros externos de consagração e haveria uma maior vinculação e dependência junto à esfera política. Algo que, em relação ao cinema rio-grandense (e brasileiro em geral), parece-me bem evidente, tendo em vista a sua reiterada dependência junto às políticas públicas de fomento à produção, às exigências mercadológicas e à importação de modelos internacionais.

Por outro lado, mesmo que sejam consideradas as imposições de uma centralização política, permaneceriam em aberto as “problemáticas legítimas”, ou seja, as pautas próprias ao campo, que seriam especificidades em nível menos geral e abstrato e que emergiriam dos âmbitos de atuação e das instituições. Além do mais, as condições gerais de geração e a reconversão dos recursos sociais e culturais precisam ser levadas em conta. E isso, conforme Coradini, de um modo geral significa que “entram em pauta as diferentes modalidades de relacionamento de cada condição social com as esferas e as instituições cultural e politicamente dominantes, em que o próprio *ethos* pode se constituir num recurso básico no processo de legitimação”.

Ainda de acordo com Odaci Coradini, pelo menos três vantagens decorrem do modo pensar o problema da emergência dos intelectuais nesses termos. Primeiro, torna possível pegar os fundamentos de certas posições em suas vinculações com o *ethos* e a base social. Depois deixa entender as rupturas nas trajetórias sociais dos indivíduos em relação às suas condições sociais originárias ou em relação às suas órbitas de atuação. Por fim, discerne as bases das tomadas de posição política e suas alterações.

Ora, acredito ser muito pertinente considerar que a análise de um amplo grupo de indivíduos, como o dos cineastas em questão, não pode ter em vista apenas os projetos individuais ou mesmo coletivos. Uma racionalidade “refletida e voluntária” merece a relativização possível à vida corriqueira das pessoas, eivada de imprevistos, incompletudes, frustrações e mudanças de planos⁸. Nesse sentido, e considerando um entendimento do próprio Pierre Bourdieu acerca da possibilidade do conhecimento sobre o social não se encerrar numa única tradição (Bourdieu, 2003c, p.28-29), esse trabalho integra aportes explicativos inspirados em teorias que procuraram a seu modo lançar luzes sobre as possibilidades de entendimento sobre os projetos pessoais face aos coletivos. Numa tentativa de superação de uma aparente contradição, serão apropriadas algumas noções trabalhadas por Howard Becker a respeito da arte como ação coletiva, e de Gilberto Velho acerca das trajetórias individuais, dos projetos coletivos e dos campos de possibilidades (Becker, 1977; Velho, 1977, 1999 e 2003).

As nem tão evidentes redes de sociabilidade

A noção de rede de sociabilidade, que perpassa essa tese, e de modo geral quaisquer tentativas de entendimento das relações entre pessoas, é entendida como um conjunto de conexões estabelecidas entre um grupo definido. O estudo das características destas interações, as quais os indivíduos estabelecem ou são submetidos, serve para a interpretação do comportamento destes (Mitchell, 1974). Metodologicamente, procuram-se os mecanismos sociais que se intrincavam com os diferentes comportamentos. Observam-se os condicionamentos sobre os quais transitaram os agentes e como gestionaram suas relações

⁸ É interessante notar que esse modelo de interpretação das relações sociais conforme apontada por Bourdieu encontra analogia nas teorias de outros autores. Daniel Pécault ressaltou a importância das lógicas de atuação dos intelectuais e da cultura política que abarcaria o seu universo. E o antropólogo norueguês Fredrik Barth, ao trabalhar sobre as relações de determinados grupos étnicos, desenvolveu uma noção interpretativa que considerou a heterogeneidade das formas organizativas dos grupos sociais. Para o autor as relações sociais se pautam pela incerteza sobre ações concomitantes ou reações. Os comportamentos deixam de serem vistos como reflexos de um conjunto de normas, perdendo o caráter automático. Assim, por exemplo, dois comportamentos iguais podem ter origens diversas e dois comportamentos diversos podem ter uma mesma origem. Além disso, os comportamentos dependem da margem de manobra de quem escolhe ou decide, ainda que essa margem seja limitada de acordo com os recursos, bens e oportunidades disponíveis, e que podem ser de ordem material, cognitiva ou cultural. Em outro texto, Barth reforçou esse entendimento ao chamar atenção para o fato dos homens estabelecerem interações que têm efeito em redes sociais mais amplas estabelecidas ao longo da vida social. Estas interações, inclusive, podem incidir com efeitos diversos sobre os indivíduos, que acumularam experiências particulares e lançam mão de diferentes esquemas de interpretações. Assim, um pré-julgamento sobre padrões de comportamento pode ser evitado se os atores sociais forem investigados a partir de sua base, de suas atividades e redes (Pécault, 1990, p.20-21; Barth, 1998; Barth, 2000).

para a obtenção de determinada finalidade (Ramella apud Bjerg, 1995, p.13-14). E examinam-se os sistemas de vínculos reais dentro dos quais os comportamentos se dão em termos de conexões cujas posições estão de acordo com as possibilidades de negociação e cooperação, sempre levando em conta os conflitos (Moutoukias apud Bjerg, 1995, p. 228-229).

Por outro lado, essas redes podem ultrapassar os limites de um grupo definido. Uma observação metodológica de Jean-François Sirinelli, aparentemente simples, possui bastante pertinência: devemos ter em conta que as redes “são mais difíceis de perceber do que parece” (Sirinelli apud Remond, 1996, p. 248). As estruturas elementares da sociabilidade podem ser encontradas na solidariedade de idade ou de estudos, ou na atração e na repulsa suscitada pelas veleidades e disputas do meio intelectual. Contudo, volta-se a lembrar, a noção de geração traz consigo uma carga duplamente perigosa. Não se trata de uma chave-mestra para entender a sociedade intelectual e a sua relação com a política. E não se pode esquecer que a sucessão de classes de idades é algo natural.

Não podem também ser desconsiderados os processos de transmissão cultural, as heranças (as genealogias de influências, incluindo aquelas advindas dos menos notórios) e as rupturas. Devem ser esclarecidos os efeitos da idade e os fenômenos de geração. Nesse sentido, um estrato demográfico pode ser unido por um acontecimento fundador cuja repercussão não é eterna, mas que deixa suas marcas para a geração que o vivenciou (Sirinelli apud Remond, 1996, p.254-255).

Fontes

Naturalmente a quantidade de informações disponíveis varia em relação aos indivíduos que compuseram o campo cinematográfico rio-grandense. Contudo, é amplo e variado o *corpus* de documentos que empregados para a resolução do problema de pesquisa em proposto. Esse material foi apropriado de meu acervo pessoal e através de pesquisa em arquivos.

A primeira observação deve ser feita sobre a lista de filmes produzidos no Rio Grande do Sul. Através do levantamento realizado pela Associação dos Profissionais e Técnicos Cinematográficos (APTC), compilei a nominata cineastas que atuaram no período. Esta relação contribui sobremaneira para a identificação de parte das redes de sociabilidade estabelecidas entre estes indivíduos. As fichas completas dos envolvidos em cada produção

indicam as eventuais ou constantes atividades exercidas nos trabalhos dos colegas, a identificação de grupos e os apadrinhamentos aos novatos.

Com relação à produção bibliográfica, além dos dicionários onomásticos sobre cineastas, serão utilizadas algumas entrevistas publicadas na imprensa e edições contendo coletâneas de depoimentos. Nesses relatos pessoais dos diretores que lançaram filmes naquele período, são realizados exercícios de memória que evocam as suas primeiras relações com o cinema, a formação que receberam ou procuraram, o início de suas carreiras, as redes que estabeleceram e as tomadas de posição junto ao campo. Além dessas coletâneas também são encontradas obras mais específicas que fazem referência à experiência de alguns cineastas, como é o caso das introduções de roteiros publicados. Por outro lado, considerando que o cinema se insere no domínio das atividades visuais e das inovações tecnológicas, muito da memória a ele concernente se encontra em fontes não impressas. Foram então apropriados os depoimentos de cineastas e pesquisadores contidos em documentários e entrevistas gravadas em vídeo, exibidos na televisão ou mesmo disponibilizados *online*. E foram considerados textos memorialísticos e de opinião publicados na internet, em especial os depoimentos que a cineasta Bia Werther escreveu em seu blog.

O material encontrado junto à Associação dos Profissionais e Técnicos Cinematográficos é fundamental para a resposta de algumas das questões colocadas nesta tese. Consegui localizar a seguinte documentação: o estatuto da APTC e as suas alterações, algo que pode auxiliar na indicação das variações das expectativas e das inserções da entidade ao longo do tempo; a relação dos sócios e ex-sócios, com seus nomes, endereços e atividades exercidas, elemento que será útil no mapeamento da organização do campo; a relação das diretorias empossadas e das chapas que postularam os cargos em disputa, informações fundamentais para o conhecimento das relações de força e dos objetos em disputa no campo; os boletins periódicos que contém as atividades exercidas pela associação, o noticiário sobre o campo cinematográfico e os pleitos da categoria e as atas das assembleias gerais. Nessas fontes, os assuntos discutidos trazem informações imprescindíveis sobre o cotidiano da entidade, sobre a dinâmica do campo cinematográfico rio-grandense e sobre o diálogo da instituição com as diversas esferas da sociedade. Ainda assim, esta última fonte deve ser apropriada com a devida crítica, pois precisa ser considerado o fato de que os registros têm característica “oficial” e a que a sua escrita ocorria após as decisões que filtravam o que deveria ser incluído ou omitido no texto final.

Boa parte das fontes que utilizarei tem origem jornalística. Serão explorados alguns jornais de grande circulação e revistas temáticas depositados nos seguintes locais: o arquivo que alimento desde 1997, o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, o Arquivo Histórico Municipal Moysés Vellinho, a Biblioteca Central Irmão José Otão da PUCRS e o acervo particular do jornalista Paulo Fontoura Gastal, depositado no Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS.

Até pelo menos os dois ou três primeiros anos da década de 1980, a principal cobertura sobre os temas “culturais” de Porto Alegre e do estado se dava nas páginas dos periódicos da Companhia Jornalística Caldas Júnior. Com a crise financeira e a decadência daquela empresa, o jornal *Zero Hora*, do grupo RBS, paulatinamente assumiu esta primazia. Nos periódicos da Caldas Júnior, P. F. Gastal, além de manter colunas diárias sob o pseudônimo Calvero, deu espaço para vários críticos iniciantes, entre eles Tuio Becker e Antônio Holfeldt.

A cobertura da imprensa sobre os cineastas rio-grandenses foi sempre intensa. Na verdade é possível observar que, enquanto o interesse pelos filmes de Teixeira e dos outros representantes daquele tipo de cinematografia declinava, o espaço disponibilizado para seus “antagonistas” no campo era inversamente proporcional aos primeiros. Reportagens e entrevistas publicadas pelos jornais *Correio do Povo*, *Folha da Tarde*, *Folha da Manhã* (os três da Cia. Caldas Júnior) e *Zero Hora* deram conta não apenas do lançamento dos filmes e do perfil de seus realizadores, como serviram de espaço para que aqueles indivíduos conseguissem expressar as suas demandas e articulações sócio-políticas. Nesse sentido ganha destaque a observação sobre o período de realização de festivais como o que ocorre desde 1973 na cidade de Gramado, pois este espaço desde seus primórdios se tornou um fórum para as reivindicações dos cineastas.

Além dos jornais, pretendo utilizar as revistas temáticas sobre cinema. *Filme e Cultura*, que circulou entre fins dos anos 1960 e meados da década de 1980, era considerada “oficial” por ser vinculada primeiro ao Instituto Nacional do Cinema e depois a Embrafilme. Em suas páginas é possível verificar o conjunto das produções e dos cineastas em atividade no Brasil, além das políticas oficiais voltadas para o cinema. *Cinemin*, publicada no Rio de Janeiro do início da década de 80 até 1993, e *Set*, editada em São Paulo desde 1987, apesar de serem voltadas para os lançamentos comerciais e “historiarem” principalmente o cinema dos Estados Unidos, inúmeras vezes abriram espaço para a cobertura dos filmes rio-grandenses, especialmente aqueles que tiveram lançamento comercial e os que participaram dos festivais

de cinema realizados pelo país. Além disso, em suas páginas foram publicadas algumas entrevistas significativas para o entendimento do perfil do campo cinematográfico rio-grandense.

Uma das intenções da tese diz respeito à investigação das vinculações do campo cinematográfico rio-grandense com a academia. Por isso, parece-me pertinente analisar a produção científica dos profissionais que se dividem entre a realização cinematográfica e a docência acadêmica, bem como os trabalhos que tenham orientado. Além disso, acredito ser relevante considerar como a produção acadêmica tem legitimado a existência do próprio campo ao elegê-lo como objeto de análise.

Por fim, parece-me que, além da análise da legislação produzida com vistas a regular e incentivar a atividade cinematográfica, as fontes governamentais serão imprescindíveis para o desenvolvimento de meu trabalho. Utilizarei o material referente às políticas públicas voltadas ao fomento da atividade cinematográfica efetuadas em âmbito municipal, estadual e federal. Estas fontes informam sobre aqueles que são beneficiados pelas políticas públicas e aqueles que não são alcançados por elas. De igual modo, pretendo mapear a configuração dos organismos responsáveis pela liberação de verbas e incentivos públicos, procurando estabelecer as vinculações dos integrantes destes com o campo.

Plano de Capítulos

Entendida a necessidade de se observar as primeiras décadas de realização cinematográfica no Rio Grande do Sul como um não campo, a parte inicial da tese, uma espécie de retomada do que se produziu sobre o período, se concentrará no ato de filmar como iniciativa individual, por vezes efêmera e pontual, por outras vinculada ao mercado exibidor.

O segundo capítulo tratará da formação de um pensamento e de um ideal de realização cinematográfica a partir das experiências vivenciadas em torno do cineclubismo, do jornalismo, do cinema amador e de aproximações com o cinema comercial e o regionalismo. Experiências essas que, contudo, não tiveram força suficiente para o estabelecimento de uma produção continuada e institucionalizada.

Uma observação sobre a criação do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado abre a terceira parte da tese. A partir disso, observar-se-á sob quais circunstâncias foram

apresentadas as primeiras políticas públicas que auxiliaram a emergência de um quadro de agentes posicionados em torno de um objeto específico: a produção de um cinema reconhecido. De fato, o Festival de Gramado se constituiria numa espécie de vitrine que permitiria a visibilidade dos agentes que vinham se articulando em torno de uma produção que se diferenciava dos padrões vigentes. Consequente a isso, seguirei, a partir da trajetória desses cineastas, a relação de forças que se estabeleceu no processo de configuração, hierarquização e consolidação do campo cinematográfico. Serão verificadas a utilização do suporte de filme amador (super-8mm) como instrumento visando a veiculação e o reconhecimento dos filmes produzidos, a formação dos agentes, a constituição de redes de sociabilidade, os conflitos entre os indivíduos, e a criação de projetos profissionais em comum entre grupos com interesses afins, especialmente aquele que envolveu a Casa de Cinema de Porto Alegre.

O quarto capítulo da tese se concentrará na institucionalização e na atuação da APTC, a associação dos profissionais do ofício cinematográfico. Analisarei a estruturação da entidade e a sua atuação política em torno da manutenção e do fomento à produção, especialmente entre o período de crise observada entre a segunda metade da década de 1980, sua culminância sob os efeitos do Plano Collor, e a chamada Retomada do Cinema Brasileiro a partir de 1993-94.

Em sua penúltima parte a tese investigará os efeitos dessa Retomada sobre o cinema rio-grandense, o fortalecimento da produção, do reconhecimento e da legitimação dos cineastas. Por outro lado, também será objeto desse capítulo o ingresso de novos agentes ocorrido durante a segunda metade da década de noventa, seus padrões de atuação, com suas aproximações e questionamentos aos agentes consagrados.

Por fim, analisarei as redes de sociabilidade estabelecidas pelos cineastas de modo mais amplo do que aquele vinculado diretamente com a produção de filmes. Sendo assim, serão contemplados os espaços geográficos ocupados pelos cineastas, os postos e as redes acadêmicas, e a opção pela atividade televisiva como parte do capital disponível aos cineastas. Também será objetivada a memória produzida sobre o cinema do Rio Grande do Sul. Memória escrita essencialmente por jornalistas que transitou com ambiguidade entre o rechaço e a encampação do passado, bem como procurou erigir e consagrar os agentes abalizados em relação ao cinema e à palavra sobre esse cinema.

Capítulo 1

Primeiro o ato de filmar; não propriamente um campo

Por serem os agentes das primeiras filmagens desprovidos de posições dependentes de uma relação de forças, por não terem a validade de seu objeto perpassada pelo julgamento e a legitimação entre os seus pares (no máximo considerando-se a concorrência estritamente econômica entre aqueles que colocavam suas câmeras à disposição do público por aluguel), o cinema então realizado no Rio Grande do Sul não pode ser entendido pela noção de campo, apenas registrando-se o ato de filmar. Salvo exceções episódicas – notadamente de ordem externa, através de uma análise de qualidades intrínsecas ao filme ou de uma censura vinculada à “moral e bons costumes” –, não havia a atribuição de quem poderia ou não filmar, do que era válido ou não. Assim, o ato de filmar e a massa de filmes⁹ eventualmente resultantes não implicam necessariamente na configuração de um campo cinematográfico. E esse entendimento dá o mote para o primeiro capítulo da tese.

Para realizar a análise das características de um espaço de atividade fílmica que não se constituiu como campo a existir em Porto Alegre entre os primórdios e cerca da metade do século XX, é necessário circunscrever o objeto do trabalho com a nomeação e a contextualização dos envolvidos com o ato de filmar, desconsiderando os filmes amadores de circulação caseira. Principiarei especificando os realizadores de filmes que atuaram entre 1904, data atribuída à primeira rodagem realizada no Rio Grande do Sul, e o surgimento dos primeiros filmes sonorizados nos anos 30. Serão estabelecidas as bases da relação desses agentes com a produção e a exibição dos filmes.

1.1 Exibidores-realizadores

Na virada do século XIX para o XX as imagens em movimento tomaram os espaços ocupados pelas mais diversas formas de projeções ópticas como forma de diversão (Trusz, 2008, p.30-110). Nesse contexto, o cinematógrafo dos Irmãos Lumière sofria a concorrência de outras máquinas de filmar. Porém tinha a seu favor a possibilidade de conjugar a filmagem e a exibição das fitas num mesmo mecanismo.

⁹ Em sua tese de doutoramento, Glênio Nicola Póvoas defendeu que a massa de filmes produzidos no Rio Grande do Sul entre 1904 e 1954 indicaria uma cinematografia gaúcha (Póvoas, 2005, p.92).

Em Porto Alegre as mais antigas notícias de exibição de filmes são datadas no final de 1896 e creditadas a De Paola e Rénouleau, que pouco antes haviam se tornado os pioneiros das exibições no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 5 de novembro, Francisco de Paola e Dewison apresentaram numa sessão realizada à Rua dos Andradas n. 319 o “Scinomotograf”, denominado a “última invenção de Edison”. Três dias depois o fotógrafo francês Georges Rénouleau, que introduzira o cinema em São Paulo, faz o mesmo em Porto Alegre, exibindo seu maquinário de filmagem e exibição em sessão em outra casa da Rua dos Andradas (Steyer, 1999, p.27-28; Trusz, 2008). Nas páginas dos jornais era comum ser manifestada uma boa dose de confusão sobre a origem e a denominação dos aparelhos de cinema, junto com o espanto frente às imagens em movimento:

Duas informações importantes [...]: uma delas é a confusão ainda feita naquela época sobre os diferentes aparelhos e seus inventores, pois não se sabia muito bem suas diferenças e semelhanças. Assim, fala-se em “cymemotographo” e não se sabe muito bem quem foi seu inventor, se Edison ou os irmãos Lumière. A outra é sobre a forte impressão causada pelo cinema nas pessoas, numa época em que parecia possível a apreensão integral da natureza através da técnica (Steyer, 2001, p.48).

Essas primeiras sessões de cinema eram realizadas em espetáculos ambulantes por empresários que viajavam pelo país com o seu equipamento. Constituídos em pequenas empresas, alguns desses exibidores itinerantes eram agentes dos produtores de equipamentos de filmagem e exibição, outros contraventores das patentes daquelas invenções. No Rio Grande do Sul, haveria, até o final de 1897, o registro de exibições realizadas pelos mesmos projecionistas em Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande, Bagé, Santa Maria e Jaguarão (Todeschini, 1995, p.13; Steyer, 2001, p.48-49).

Por vezes alguns empresários locais bancavam essas apresentações. Certo é que as salas de cinema não existiam. Os filmes eram exibidos em espaços ao ar livre, em eventos como as feiras e festas religiosas, em cafés ou em teatros. Nesses últimos o espaço era alugado ou a projeção de filmes fazia parte do espetáculo de algumas companhias.

Fábio Steyer defendeu tese sobre o papel secundário representado pelo cinema em seus primeiros tempos em relação às outras formas de diversão popular. As óperas, operetas, representações teatrais, zarzuelas, circos, touradas, apresentações equestres, acrobáticas, ginásticas e fantoches teriam a preferência na área dos espetáculos. Contudo, também defendeu Steyer, a rápida expansão do interesse pelo cinema se explicaria por duas

características que seriam “irresistíveis”: amparava-se na novidade da apresentação das imagens em movimento, e era barato e de fácil acessibilidade para todas as camadas econômicas da sociedade. A exibição de filmes tornava popular inclusive a frequência em espaços tradicionais das elites porto alegrenses, como o Theatro São Pedro, palco de muitas projeções de filmes (Todeschini, 1995, p.13; Pfeil, 1995, p.18; Steyer, 1999, p.30-31 e 37-38; Steyer, 2001, p.133-135).

Esse crescente interesse popular seria em parte o responsável pela fixação de locais específicos para a exibição de filmes. A outra razão seria ter chegado a Porto Alegre a crise relacionada à mudança da metragem dos filmes. Saíam de cena as fitas de poucos minutos de duração e passavam a proliferar os filmes de uma ou duas partes, ou seja, que variavam entre dez e vinte minutos de duração. Cláudio Todeschini apontou a necessidade de condições materiais e empresariais mais consistentes para a exibição de filmes a partir desse momento:

A crise que envolvera o cinema mundial aguçara-se em Porto Alegre por volta de 1907-1908. Para exibir filmes de maior duração ou de enredo seriam exigíveis locais adequados, dotados de energia elétrica [disponível em Porto Alegre desde 1907] para os aparelhos e ventiladores, imperativos nos meses caniculares. Carecia-se de empresários de certa solidez para arcarem com tais despesas, mais as da aquisição de projetores e da locação de filmes, ambos com qualidades razoáveis (Todeschini, 1995, p.13).

A primeira dessas casas exibidoras localizadas em Porto Alegre foi o Recreio Ideal, que teve seus 135 lugares oferecidos ao público a partir de maio de 1908. O seu proprietário era José Tours, que representava nessa capital uma fábrica espanhola de acessórios para cinema. A Empresa Bartelô, que tempos depois assumiu a administração do Recreio Ideal, também possuía ligações com uma empresa de cinema estabelecida no exterior, nesse caso a poderosa Pathé francesa, que representava uma completa concentração da atividade cinematográfica:

[A Pathé] além de fabricar o cinematógrafo, com a industrialização de suas realidades reconstituídas, seus dramas e comédias longas, passaria a dominar por vintes anos o mundo do cinema, vendendo, alugando, distribuindo seus filmes internacionalmente a preços módicos (Todeschini, 1995, p.15).

Um dos maiores exibidores e distribuidores do período foi Francisco Damasceno Ferreira, que incorporou o Recreio Ideal em 1911 e acabou por introduzir a meia entrada aos

estudantes, o que causou celeuma entre os colegas. Damasceno Ferreira era ainda representante em Porto Alegre da Cia. Brazil Cinematographica, de Francisco Serrador, importante distribuidor e exibidor estabelecido no Rio de Janeiro. Serrador, por seu turno, era desde 1911 associado ao capital estadunidense investido no ramo cinematográfico (Gastal, 1999, p.23; RFC, n.47, 8/1986, p.59).

Ainda que deva ser considerada a necessidade de capital para a manutenção das salas de exibição, fato é que pode ser observada a efemeridade de muitos desses primeiros estabelecimentos, que por deficiências de ordem técnica muitas vezes fechavam as portas, mudavam de endereço ou de proprietário. Em alguns casos, um mesmo endereço era ocupado sucessivamente por mais de uma empresa exibidora (Todeschini, 1995, p.13-14; Pfeil, 1995, p.20; Steyer, 1999, p.31-32 e 67; Steyer, 2001, p.66).

Até o início da década de 1920, entre 10 e 15 estabelecimentos que exibiam filmes funcionaram em Porto Alegre. Fábio Augusto Steyer identificou os anos de 1908 a 1910 como a época do primeiro *boom* da criação das salas de cinema, que seria complementado a partir de 1913 com a criação dos cine-teatros. Essas grandes salas de espetáculos conjugavam a exibição de filmes com o acolhimento das apresentações ao vivo num momento de crescimento da cidade:

Ao final de 1913 apareceu um novo tipo de casa de espetáculos em Porto Alegre: os monumentais e quase suntuosos cine-teatros, como primeiro exemplar, o Guarany, cuja fachada culminava num edifício projetado pelo famoso Theo Wiederspahn. Refletiam um contexto da evolução da cidade, com um incremento econômico que a tornara receptível a inúmeras companhias dramáticas, de óperas, operetas, zarzuelas e de revistas, além de músicos, cantores e intérpretes de diferentes quilates, que aqui aportavam, no trânsito Rio-Buenos Aires, ou buscando o rico público da capital e da zona sul do Estado (Todechini, 1995, p.16).

A programação das salas de cinema era composta basicamente por documentários que evocavam figuras conhecidas, episódios e locais exóticos ou turísticos. As narrativas filmadas se centravam em adaptações de livros, peças de teatro, biografias e passagens bíblicas. Quase que invariavelmente eram produções estrangeiras, vindas de estúdios franceses (Pathè e Gaumont), italianos (Cines) e estadunidenses (Americam Biograph, Vitagraph e Motion Pictures Patent's Company). Fábio Steyer observou ser “praticamente nula a exibição de filmes locais e nacionais” nas salas de cinema de Porto Alegre no início dos anos 1910 (Steyer, 1999, p.35; Steyer, 200, p.122).

O que se estabelecia, mesmo que incipientemente, era um mercado de exibidores cinematográficos, que concorriam entre si e se hierarquizavam em relação aos locais em que eram apresentados e em relação ao público que atraíam. Efetivamente não é possível identificar naquele período um campo de realizadores de filmes. Eles atuavam individualmente, *cavando*, ou seja, procurando vender seu trabalho a clientes que desejassem registrar eventos ou vender seus produtos. Ou estabeleciam empresas fixas que, conforme Miriam Rossini, na maioria das vezes empregavam na feitura de filmes de ficção (os chamados *posados*) o que fora estruturado técnica e financeiramente para a exibição de filmes ou para a realização e comercialização de películas documentais ou publicitárias (os *naturaes*) (Rossini, 1996, p.24).

Note-se que por si só, um estudo sobre a exibição de filmes como o marco inicial de uma cinematografia não seria impertinente. Jean-Claude Bernardet argumentou que historiadores clássicos do cinema, como George Sadoul, apontaram o marco inaugural do cinema a partir da primeira apresentação pública paga e bem sucedida de um filme, ou seja, considerando o critério *exibição*. No caso do cinema brasileiro, o ponto de partida enfatizado foi atrelado à primeira *filmagem* realizada, o que privilegiou os aspectos da produção e passaria a ser uma constante na análise desse cinema. Procedimento que indicaria a “visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos” juntamente com “uma filosofia que entende o Cinema como essencialmente a realização de filmes”, em detrimento da distribuição e exibição (Bernardet, 2008, p.25-27).

Não me afastei desse critério, ainda que o intento não seja uma defesa corporativa, pois estou centralizando minha problemática em torno da atuação dos realizados de filmes e de suas relações. Ainda assim, as mais antigas experimentações de filmagens realizadas em Porto Alegre estão justamente vinculadas aos exibidores locais.

Todo o universo de agentes envolvidos com a feitura de filmes no Rio Grande do Sul entre 1904 e 1937 trabalhou com não ficcionais. Inicialmente chamados *naturaes*, esses filmes eram realizados para publicidade ou propaganda de encomenda, documentários ou cine-jornais. Apenas oito dos trinta e um nomes arrolados (26%) assinaram em todo o período, além dos não ficcionais, fitas de enredo, no princípio denominados filmes *posados*.

Observaremos mais adiante que a eclosão da Primeira Guerra Mundial marcou um arrefecimento da produção de filmes no Rio Grande do Sul. Dentre os quatorze agentes que já haviam filmado até aquele momento, apenas três (21%) também dirigiram filmes de ficção

(Eduardo Hirtz e Guido Panella, em Porto Alegre, e Francisco Santos, em Pelotas). Após a Grande Guerra mais dezessete indivíduos assinariam filmes no Rio Grande do Sul. O índice de ficções subiria para vinte e nove por cento com o acréscimo de mais cinco nomes: Lafayette Cunha, Carlos Comelli, Leo Marten, Eduardo Abelin e E.C. Kerrigan.

Ainda no período anterior a Primeira Guerra Mundial, metade dos realizadores mantinha alguma forma de envolvimento com a exibição ou distribuição de filmes, sendo que todos eram os produtores de seus trabalhos. Exceção como produtor que não foi exibidor aconteceu com Emílio Guimarães, que ascendeu à produção somente no final desse subperíodo, após ter iniciado como contratado. No período subsequente, apenas Ítalo Majeroni, que se tornaria o mais longevo produtor de filmes de encomenda e cine-jornais estabelecido no Rio Grande do Sul, teria vínculos com a distribuição.

Com relação ao estatuto do ofício dos realizados de filmes, em todo o período entre 1904 e 1937, mais da metade do total de 31 agentes (58%) apareceu com a indicação de produtor dos filmes. Categorizados como contratados de produções puderam ser apontados dez indivíduos (32%). E aqueles que não tiveram seu estatuto definido além da função alcançaram um percentual de 26%. Esses números parecem ultrapassar os 100% do universo porque cinco realizadores (16%) fizeram, além de filmes sob contrato, outros de produção própria.

Também é possível perceber que, com raras exceções, a longevidade de atuação dos diretores de filmes no período definido não era acentuada. Até a Primeira Guerra Mundial, oito de um universo de quatorze envolvidos com a produção de filmes (57%) tiveram seus trabalhos restritos a apenas um ano (57%). Três apareceram em dois anos seguidos. Dois dobraram esse tempo. E somente Eduardo Hirtz teve seu nome encontrado em filmes feitos em cinco anos, sendo que a última informação sobre um filme seu foi encontrada após um intervalo de cinco anos.

Depois da Primeira Guerra Mundial, nenhum daqueles primeiros agentes continuaria a trabalhar nos filmes que aparecem catalogados pelas filmografias conhecidas. À época do advento das produções sonoras no Rio Grande do Sul, em 1937, mais dezessete nomes haviam sido agregados à lista de diretores de filmes. Nove foram encontrados com trabalhos realizados em um ano único (53%). Dois surgiram num segundo ano. E apenas seis agentes foram além. Quatro realizadores trabalharam, respectivamente, em filmes de 3, 6, 7 e 8 anos diferentes. Antônio Knuth, que apareceu filmando em seis anos, era eminentemente amador.

Os únicos diretores que sustentariam uma atividade longeva seriam Lafayette Cunha e Italo Majeroni. O primeiro teria seu nome citado em filmes feitos entre 1918 e 1925 e, após reaparecer em 1931, continuaria trabalhando continuamente em filmes informativos e educativos para o Ministério da Agricultura. Leopoldis, nome artístico de Italo Majeroni, cujo primeiro filme é datado de 1924, ultrapassaria o período sonoro e trabalharia até a década de 1950.

Veremos na sequência os desdobramentos explicativos possíveis a essas informações iniciais, levando em conta o mercado no qual os diretores de filmes estavam inseridos e os limites que se estabeleciam a continuidade produção e a uma possível organização.

A descontinuidade da produção é marca observada desde os primórdios dessas filmagens, que de resto já iniciavam com cerca de seis anos de descompasso em relação às primeiras rodagens realizadas no eixo Rio-São Paulo. Em agosto de 1904, José Filippi exibiu em seu *Bioscopo Inglês*, cujas sessões se davam no Theatro São Pedro, aquelas que seriam as primeiras imagens produzidas em Porto Alegre. As suas “vistas animadas” eram o registro das regatas dos clubes Grêmio Tamandaré e Cyclista. Apesar do autor das filmagens não ser indicado pelo Jornal do Commercio, que anunciou a exibição e a positiva acolhida dos expectadores, especula-se que o responsável pela filmagem seja o próprio José Filippi (Todeschini, 1995, p.12; Rossini, 1996, p.18; Steyer, 1999, p.36; Póvoas, 2005, p.40-45).

Ao que parece, Filippi estava vinculado às primeiras experiências cinematográficas italianas, fazendo uso de equipamentos da Societé Lumière, como contratado daquela empresa ou realizando trabalhos *free-lancer*. Antes de desembarcar no Rio Grande do Sul, José Filippi passou pela região norte, pelo nordeste e pelo Paraná. Não foram encontradas referências a alguma escala no Rio ou em São Paulo, ainda que isso não seja improvável, pois uma das atrações de seu Bioscopo eram vistas animadas da então capital federal. Antônio Jesus Pfeil afirmou que as filmagens de José Filippi, além da capital do Rio Grande do Sul, ocorreram na cidade de Rio Grande, em Pelotas, Bagé e Jaguarão. E que entre seus filmes estaria “*A defesa da bandeira nacional*, um dos embriões do cinema gaúcho de enredo”. Já Glênio Póvoas procurou corrigir essas afirmações a partir das informações que recuperou sobre o itinerário de José Filippi descrito nas notas e anúncios sobre as apresentações do artista nos jornais rio-grandinos, pelotenses e da capital.

Além de denunciar o que seriam evidentes erros de transcrição das fontes, pois o filme era denominado como *A defesa da bandeira* ou *A defesa da bandeira brasileira*, Póvoas

argumentava que o filme provavelmente não havia sido rodado em Porto Alegre. Trataria-se de uma reconstituição filmada no Rio de Janeiro ou de um filme que fazia parte do repertório de filmes adquiridos para exibição no Brasil ou no estrangeiro. Projeção inserida entre as principais e mais populares atrações da programação do Bioscopo. Posto isso, Póvoas defendeu que a primeira filmagem ocorreu em princípios de maio de 1904, com o registro de uma festa da União Gaúcha, no bairro Retiro em Pelotas (Pfeil, 1995, p.19; Póvoas, 2005, p.25-36)¹⁰.

Eduardo Hirtz, alemão naturalizado, juntamente com seu irmão Francisco, era o dono ou sócio de alguns dos maiores cineteatros de Porto Alegre, como o Apollo, o Colyseu e o Thalia. O primeiro era equipado com dois mil lugares e o segundo, operado em sociedade com os Irmãos Petrelli, possuía mais de 2.500 assentos. Sócios da empresa Damasceno, Ferreira & Cia. a partir de 1911, os Irmãos Hirtz expandiram seus negócios no ramo de exibição e distribuição cinematográfica em direção a Pelotas, Bagé, Santa Maria, Rio Grande e Rio Pardo, constituindo verdadeiro *trust* a levantar dissensões em relação aos concorrentes (Pfeil, 1995, p.19-20; Steyer, 1999, p.71).

Eduardo Hirtz chegou a construir com tecnologia local o projetor do seu Cine-Theatro Apollo. Em parceria com o irmão Francisco, era dono da Litographia Hirtz e Irmão. Nesse estabelecimento chefiava o setor fotográfico, que contava com um laboratório equipado com aparelhagem completa para a feitura de filmes: tanques de revelação, secador, copiadora, duas câmeras Pathè e uma Debrie. Esse laboratório era responsável pela edição das festas de aniversário e dos documentários que Eduardo Hirtz filmava e também pelas fitas dirigidas por outros, como Guido Pannello, Eduardo Guimarães e os Irmãos Grecco.

No âmbito não ficcional, as produções locais de então eram basicamente o registro documental de figuras ou episódios políticos. O registro do *ritual do poder*, um dos dois assuntos que Paulo Emílio Salles Gomes identificou entre as temáticas recorrentes dos primeiros documentários brasileiros¹¹, como aqueles que capturaram as visitas e o funeral do Senador Pinheiro Machado, filmados respectivamente por Eduardo Hirtz e Eduardo Guimarães. Noutra ponta, ocorria a realização de fitas publicitárias, como aquelas que

10 Glênio Póvoas credita a Antônio Jesus Pfeil a informação de que José Filippi após 1905 teria se estabelecido em Porto Alegre e aberto uma tinturaria. Também são referidos na bibliografia os nomes de Jacinto Ferrari, que apresentou no Theatro São Pedro o carnaval de 1908 realizado pela Sociedade Carnavalesca Esmeralda; Nicola Ferretti, que registrou pioneiramente uma partida de futebol entre os times do Pelotas e do Rio Grande; e Issler & Furtado, que realizavam documentários sobre eventos, como feiras e festas populares (Pfeil, 1995, p.19 e 28; Póvoas, 2005, p.45).

11 O outro assunto predileto dos primeiros documentais do cinema no Brasil seria o chamado *berço esplêndido*, a exaltação das belezas naturais do país (Gomes, 1986, p.324-325).

focalizavam a inauguração de unidades fabris. Eduardo Hirtz introduziu ainda o primeiro cinejornal rio-grandense, o *Recreio Ideal-Jornal* (Miranda, 1990, p.168-169; Pfeil, 1995, p.20-21; Steyer, 1999, p.73).

A utilização do cinema como meio de documentar figuras ilustres na verdade seguia mais remotamente o que há tempos era feito pela pintura, e muito diretamente o rastro da tradição dos fotógrafos. Virgílio Calegari, por exemplo, foi um imigrante de origem italiana que nasceu em uma família de onde surgiram outros artistas das imagens. Aprendiz do espanhol João Antonio Iglesias e do alemão Otto Schönwald, dois renomados fotógrafos, Calegari manteve desde 1893 um ateliê fotográfico em Porto Alegre. Primeiro na Rua do Arroio, depois na central Rua dos Andradas. Seu prestígio em muito se devia aos retratos de personalidades da sociedade da capital: políticos, artistas, comerciantes. Os trabalhos sobre a sua trajetória informam sobre uma série de premiações e condecorações que ajudaram a cristalizar o seu prestígio profissional. Glênio Póvoas indicou a associação desse fotógrafo com Lafayette Cunha, parceria que resultaria na produção de algumas fitas documentais e publicitárias (Santos, 1998; Etcheverry, 2007, p.109-113; Sandri, 2007, p.34-39 e Póvoas, 2005, p.154).

Os principais concorrentes do ateliê de Virgílio Calegari também eram italianos radicados em Porto Alegre. Os irmãos Carlos e Jacintho, filhos e seguidores do fotógrafo Rafael Ferrari, também experimentaram a feitura de filmes. Estabelecidos com estúdio primeiro na Rua da Ponte, depois na Rua Duque de Caxias, e mais tarde na Rua dos Andradas, também ocupada por Calegari, os Ferrari, além dos retratos de encomenda, produziam imagens sobre os cenários de Porto Alegre.

Ao citar o nome do ateliê dos irmãos: *Photografia Ferrari e Irmão*, Carolina Etcheverry deduziu que a responsabilidade do empreendimento ficava nas mãos do irmão mais velho, Carlos (Etcheverry, 2007, p.84-86). Contudo, coube ao mais moço, Jacintho, a experiência da família com o cinematógrafo. Essa experiência, juntamente com aquela vivenciada por Virgílio Calegari e irmãos Hirtz, nos aponta para um cruzamento do cinema com o mercado da fotografia comercial.

Por outro lado, ao filmar aquele que foi provavelmente seu único trabalho de ficção, *Ranchinho do sertão*, Eduardo Hirtz realizou a primeira fita com abordagem épica e

campesina no estado¹². Noutro momento, em 1911, o cinema Colyseu, propriedade dos irmãos Hirtz, lotou com a dramatização de um crime ocorrido em Porto Alegre: *A tragédia na Rua dos Andradas*.

Sobre esse último filme, que conforme Antônio Jesus Pfeil teria sido produzido por Eduardo Hirtz, mais uma vez Glênio Póvoas lançou dúvidas sobre as informações. A fita dirigido por Guido Panella¹³ seria produção dos Irmãos Petrelli. A confusão teria se dado por serem os Petrelli sócios dos Hirtz em alguns empreendimentos da área de exibição cinematográfica, mas não no Cine Coliseu, que foi o espaço de lançamento de *A tragédia da Rua dos Andradas*. Ainda conforme Póvoas, o filme, um semi-documentário ou reconstituição de fato atual, não se enquadraria no modelo das produções de Hirtz, que a despeito de seu primeiro trabalho (*Ranchinho do sertão*) era todo focado no registro de eventos e nos filmes de teor publicitário (Póvoas, 2005, p.50-51).

Sobre o fim da atuação de Eduardo Hirtz¹⁴ como diretor de filmes, Antônio Jesus Pfeil afirmou que, descontente com o resultado de uma concorrência pela realização de um documentário para o cinegrafista Lafayette Cunha, Eduardo Hirtz teria queimado praticamente todos os registros de sua produção em um terreno baldio localizado no bairro Navegantes. Glênio Póvoas, por seu turno, não encontrou o nome de Lafayette Cunha¹⁵ na filmografia do Rio Grande do Sul anteriormente a 1919 (Pfeil, 1995, p.20; Steyer, 2001, p.71 e Póvoas, 2005, p.52-53). Assim, ficaria indefinida a confirmação de um episódio de disputa por um objeto, algo que seria uma exceção a minha proposição sobre a inexistência de um campo cinematográfico de fato no período em questão.

Quase de modo concomitante ao que ocorria em Porto Alegre, Pelotas tornava-se o cenário de outra tentativa de se constituir uma empresa de filmagens em moldes mais organizados. Uma tentativa estanque a um limitado raio de ação e penetração.

12 O filme é controvertido em relação à memória de sua realização e a seu efetivo sucesso. Além disso, a datação atribuída ao seu lançamento varia de 1909 a 1913 (Póvoas, 2005, p.54-59).

13 Operador eletricitista, Guido Panella chegou a Porto Alegre em 1911. Veio encarregado pelo Ministério da Agricultura a fim de registrar a vida agrícola e industrial do Rio Grande do Sul (Póvoas, 2005, p.64-72).

14 Eduardo Hirtz morreu em 1951 (Miranda, 1990, p.168-169).

15 Poucos são os dados remanescentes sobre Lafayette Cunha levantados pela bibliografia. Sabe-se que foi sócio do fotógrafo Virgílio Calegari. Produtores de algumas atualidades e filmes publicitários, Lafayette e Calegari se separaram, sendo que o primeiro fundou a Lafayette-Film. A partir de 1931 foi contratado pelo Ministério da Agricultura para fazer parte da equipe que elaboraria filmes que contribuíssem para as campanhas do órgão. Mais adiante a ênfase desses filmes se dividiria entre a divulgação e o ensino, mas também se voltaria ao atendimento das solicitações de outros órgãos do poder executivo e mesmo dos pedidos oriundos dos estados da federação. Conforme Glênio Póvoas, o diretor provavelmente foi escolhido devido às relações que estabelecera com o poder federal desde que exibira o seu documentário *O município do Rio Grande* (1922) durante a Exposição Internacional do Centenário da Independência (Póvoas, 2005, p.154).

O ator, jornalista e fotógrafo de origem portuguesa Francisco Santos era proprietário de cinema em Pelotas. Empenhado em construir um estúdio, estabeleceu uma sociedade com um amigo, o também ator Francisco Xavier. Juntos inauguraram no princípio de 1913 a Fábrica de Fitas Cinematográficas Guarany (Fábrica Guarany)¹⁶. Na verdade, Francisco Santos, antes mesmo de sua trajetória teatral pelos palcos do Brasil, viajara pela Espanha e pelo norte da África, onde adquiriu experiência com cine-reportagens. Miriam de Souza Rossini recolheu na edição de 18 de janeiro do periódico *O Diário*, editado em Pelotas, uma descrição do material fílmico disponível às atividades da Fábrica Guarany:

Havia “câmeras escuras, enroladeiras, lugar para a conversão de filmes, *atelier* de desenho e uma aperfeiçoada câmera Dolbriex (sic) [Debrie] para apanhar as cenas cinematográficas” além de um “galpão todo envidraçado e com boca de cena, para as representações a serem apanhadas pela objetiva (Rossini, 1996, p.19).

Além de filmes publicitários e propagandísticos, a Guarany editou os cinejornais *Pelotas-1913* e *Santa Maria atualidades*, produziu a comédia em dois rolos *Os óculos do vovô*, e se especializou ainda em reproduzir episódios coletados nas crônicas criminais, como *O marido fera ou O crime de Bagé* (Póvoas, 2005, p.77-86). Filmes que tinham por alvo o gosto popular pelos fatos escabrosos do momento e que eram moda no Rio de Janeiro e em São Paulo¹⁷.

A Fábrica de Fitas Cinematográficas Guarany funcionou por cerca de um ano, até que as dificuldades decorrentes da Primeira Guerra Mundial tornaram difícil o acesso ao filme virgem. Glênio Póvas especulou sobre o fim das atividades da Fábrica Guarany ter uma motivação política. Seus filmes teriam boa receptividade e fariam o chamado “ritual de poder”, voltando parte de suas atenções a cobertura de eventos políticos e sociais, ao interesse das elites locais. Contudo, as abordagens sobre a pobreza em Pelotas e em Santa Maria realizadas em seus documentários e cinejornais podem ter criado alguma polêmica em torno

16 Estou adotando a denominação proposta por Glênio Póvoas. Anteriormente a empresa apareceu nas pesquisas com os nomes Guarany Films, Guarany Film, Guarany Filmes e Guarany-Film. Nenhum deles comprovável tendo por base as fontes pesquisadas por Póvoas (Póvoas, 2005, p.74-77).

17 Jean-Claude Bernardet os denominou “filmes criminais”. Fitas que narrativamente se relacionavam mais com o jornalismo das revistas do que aquele apresentado pelos jornais. Assim, na ânsia de apresentar a “visualização dos fatos”, esses filmes poderiam inclusive contar com elipses, cortes de tempo que retirariam o menos “empolgante”, falta que seria preenchida pelo conhecimento prévio da assistência sobre os fatos tratados. Esperava-se que o espectador, ao assistir ao filme, conhecesse os pormenores do que acontecera a partir da leitura da imprensa diária (Bernardet, 2008, p.66-74).

da recepção ao trabalho da Fábrica Guarany por essas mesmas elites. Além disso, existe o registro de que uma das produções da Guarany teria desgostado a cúpula riograndina do Partido Republicano Riograndense (PRR) e até causado comoção popular ao desmerecer a figura do falecido intendente e deputado Trajano Augusto Lopes¹⁸ (Miranda, 1990, p.296-297; Pfeil, 1995, p.21; Rossini, 1996, p.18-20 e Póvoas, 2005, p.90-91).

A empresa de Francisco Santos e Francisco Xavier esteve desde o seu princípio inserida numa rede de cinemas¹⁹ que dava vazão à circulação de suas realizações, o chamado “circuito exibidor”:

Os contatos que Francisco Santos estabelece, pelo menos em Pelotas, Rio Grande e Santa Maria, oportunizam que ele possa produzir e logo exhibir nestas cidades e mesmo fazer lançamentos simultâneos de filmes diferentes.

Provavelmente as cópias de seus filmes eram únicas e deviam percorrer um circuito pré-determinado. É estranho que nos jornais da capital não se encontram referências de exhibições dos filmes da Fábrica Guarany, salvo a última produção, *O crime dos banhados*. Ou seja, a exibição da produção da Guarany aparentemente ficou restrita ao interior do Estado (Póvoas, 2005, p.87).

Quando tratou dos filmes com argumento policialesco realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo na década inicial do século XX em seu estudo sobre a historiografia clássica do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet fez uma consideração sobre o processo de produção desses filmes e verificou se era possível entender seus diretores como “responsáveis” e o significado metodológico que envolve o termo *produção*. Diferenciou, então, o *processo de produção* de um *processo de fabricação*:

Se consideramos que a “produção” é o conjunto de atividades e recursos necessários para que um filme venha a existir, podemos falar da produção ou do processo de produção dos filmes criminais brasileiros, e considerar os cineastas como os responsáveis. Se, diferentemente, consideramos que o

18 Cerca de uma década depois, querelas políticas voltavam a questionar a veracidade de um filme documental. *A revolução do Rio Grande* (1923), filme sobre a Revolução de 23 dirigido por Benjamin Camozato se apresentara como imparcial e assim fora apontado pelo jornal governista *A Federação*. No ano seguinte, Carlos Comelli foi acusado de, por encomenda, ter fraudado episódios daquela disputa para fazer propaganda do governo Borges de Medeiros (Póvoas, 2005, p.77-79).

19 Após o seu ciclo como produtor e diretor de filmes, Francisco Santos incorporou cinemas, construiu teatros em Pelotas e permaneceu até a sua morte, em 1937, atuando como exibidor, naquela cidade e em Bagé. Francisco Xavier faleceu em 1935 (Miranda, 1990, p.297). Observe-se ainda que a Fábrica Guarany não foi a única experiência com a realização de filmes no sul do Estado. José Brisolara, proprietário de uma clichéria, era figura conhecida como documentarista das paisagens da região.

processo de produção não se restringe às atividades e recursos estritamente necessários à existência de um filme como objeto, mas abrange outros fatores igualmente indispensáveis à sua existência da forma como se deu (e aqui podemos falar no gênero criminal, no seu conhecimento ou não pelo público e pelos cineastas, da imprensa e de seus leitores, etc.), seremos obrigados a diferenciar um “processo de produção” de um “processo de fabricação”, formalizar esses dois processos e aventar hipóteses sobre seu relacionamento. A aceitar essa linha metodológica, deveremos considerar que a “produção” não é um dado, mas um recorte, um objeto construído – observação que pode ser generalizada e não se aplica exclusivamente ao filme criminal [grifo meu] (Bernardet, 2008, p.74).

Afastado dessa discussão, para Glênio Póvoas a utilização do termo “fábrica” na designação da empresa pelotense permitiria novas leituras, como o suscitar de uma ideia de uma produção em moldes de indústria (Póvoas, 2005, p.76). Algo que pode significar uma mera transposição, ou apropriação, semântica. Ou talvez o autor tenha se apropriado do termo levando em conta a crítica ao filme *Castigo do orgulho*, de Eduardo Abelin, publicada pelo jornal *Correio do Povo* em 10 de novembro 1927. Mais de dez anos após o final das atividades da Fábrica Guarany, ressurgia a ideia de “indústria” em relação ao cinema rio-grandense. Manifestando agrado com o que fora assistido no cine Apollo, o texto do *Correio do Povo* chamava o afluxo do público para a sequência de exhibições que se dariam agora no Cine-Theatro Palacio. Presença que seria um prestígio para “essa nossa incipiente, mas já promissora indústria” (Póvoas, 2005, p.92).

Observa-se, contudo, que as informações levantadas pelo próprio Glênio Póvoas indicam que, apesar de trabalhar com um circuito exibidor constituído, a Fábrica Guarany possuía as suas limitações, o que a afastava factualmente em muito de uma noção de fábrica. Seus filmes surgiram e se esgotaram numa relação limitada a um único agente que cumpria o duplo papel de realizador e exibidor. No momento em que as circunstâncias desfavoreceram a continuidade dessa produção, ela simplesmente foi extinta.

Sobre essas extinções Jean-Claude Bernardet chegou a apontar possibilidade bastante plausível do próprio desgaste das temáticas de gênero (filmes criminais, “cantantes”, revistas) explicar o arrefecimento produtivo. E foi além, ao afirmar que os “produtores” eram indivíduos ligados aos espetáculos ou outros ramos, transitavam pelo cinema, mas não eram “gente especificamente de cinema” (Bernardet, 2008, p.86).

1.2 Imprensa e exibição

Durante os primeiros anos em que o cinema fez parte do mundo artístico-cultural de Porto Alegre, a imprensa pouco se interessava em publicar o enredo do que era projetado na tela. A possibilidade do registro da imagem em movimento, fosse qual fosse, era o objeto de maior impacto e interesse. A seguir os enredos passaram a ser descritos em pormenores nos periódicos. A partir dos anos 10, atores e atrizes, “astros e estrelas” passaram a ocupar a primazia do interesse em torno dos filmes (Steyer, 2001, p.122). Na década de 1920, o cinema se firmou como a principal diversão pública paga. As edições dos jornais e revistas refletiram esse sucesso dedicando páginas e colunas voltadas com exclusividade ao cinema. Nesses espaços se podia seguir, além dos mexericos sobre a vida e a carreira dos artistas e das informações sobre os lançamentos dos filmes, as “polêmicas em torno do cinema como instrumento cultural ou agente a serviço dos maus costumes” (Pfeil, 1995, p.22). Por essa época, e muito diferentemente do que ocorreria depois, a crítica cinematográfica produzida no âmbito jornalístico estava afastada da realização física dos filmes.

Foi a partir dos anos 20 que o cinema se definiu como um mercado predominantemente ocupado pelas realizações estadunidenses saídas das chamadas *majors*, empresas operando a partir de Hollywood, como os estúdios Paramount, Warner, Fox, Universal, Columbia e MGM. De fato, desde o final da Primeira Guerra Mundial, a quantidade de filmes europeus recuou consideravelmente (Steyer, 2001, p.111-112).

O mercado de exibição de filmes se expandiu ainda mais nesse período em Porto Alegre, com a ampliação do número de salas, que se projetaram para um raio cada mais afastado da região central da cidade, em detrimento do espaço anteriormente ocupado pelo teatro como demanda por diversão. Por outro lado, a produção cinematográfica no Rio Grande do Sul continuou restrita e tênue. De fato, após a paralização da Fábrica Guarany durante a Guerra Mundial, o cinema de ficção somente seria retomado no Rio Grande do Sul a partir da segunda metade da década de 1920²⁰. Ainda que o volume de filmes produzidos fosse considerável, foram realizados em moldes ainda menos estruturados do que aqueles constituídos por Eduardo Hirtz e Francisco Santos na década anterior. Salvo exceções, como veremos a seguir com a produção de *Amor que redime*.

20 O que não significa que outras atividades ligadas ao cinema não fossem realizadas. Lafayette Cunha, que dirigiu aquela que é apontada como a primeira comédia realizada no Rio Grande do Sul, *Gustavinho bailarino clássico*, exibido em 1921, ofereceu no mesmo ano um curso de cinema ligado à Itapoan Films. Em 1927, sob a edição de José de Francisco e Ary Thurman, circulou a revista A Tela. E entre 1930 e 1931 o Cine-Club de Porto Alegre promoveu algumas filmagens amadorísticas, através de um grupo liderado por Sátiro Borba (Machado, 1987, p.117; Steyer, 2001, p.128).

Antônio Jesus Pfeil atribuiu a euforia produtiva verificada após 1926 no Rio Grande do Sul à repercussão dos artigos publicados pelo crítico Pedro Lima na coluna Filmagem Brasileira da revista carioca *Cinearte*. Nesses textos, Lima destacava o desenvolvimento dos ciclos de produção de filmes nas cidades de Campinas, Cataguazes, Recife, São Paulo e no Rio de Janeiro (Pfeil, 1995, p.22). A revista *Cinearte*, especialmente através dos textos de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, se caracterizaria por apontar um modelo de cinema para o Brasil que em muito se baseava nos filmes estadunidenses. No rastro de suas proposições, em 1929 foi fundada por Adhemar Gonzaga no Rio de Janeiro a Cinédia, considerada a primeira empresa cinematográfica brasileira de maiores proporções (Gonzaga, c.1980; Lucas, 2005, p.75-77 e 155).

Cinearte parece ter conseguido ecoar suas proposições pelo Rio Grande do Sul. Em 1932 Antônio Ramon Garcia, talvez inspirado na recente fundação da Cinédia no Rio, apresentou ao General Flores da Cunha, então interventor no Rio Grande, um plano para a construção de um estúdio cinematográfico. Projeto que não sairia do papel (Pfeil, 1995, p.24).

Antes disso, em setembro de 1926, foi criada a Pindorama-Film. Ainda que tenha sido instigada a manter distância dos chamados filmes de cavação em benefício dos filmes de ficção (Pfeil, 1995, p.22), fato é que a empresa permaneceu praticamente inoperante desde seu início. Alguns dissidentes, quando do fechamento da Pindorama, fundaram a Ita-Film e fizeram um convite ao polêmico diretor E.C. Kerrigan.

Apontado pela literatura sobre o cinema gaúcho como uma “figura misteriosa”, o imigrante genovês Eugenio Centenaro, que desembarcou no Brasil em 1923 com 45 anos de idade, ora se apresentava como o Conde Eugenio Maria Piglionioni Rossiglioni de Farnet, ora como o diretor “norte-americano” E.C. Kerrigan. O *Dicionário de cineastas*, de Luiz Miranda, confirma a passagem de Kerrigan por Hollywood, onde teria apropriado seu pseudônimo do ator J. Warren “Jack” Kerrigan, e trabalhado nos estúdios Vitagraph e Paramount. No Brasil, entre farsas e desmascaramentos públicos sobre a sua origem estadunidense, Kerrigan dirigiu filmes em Campinas, São Paulo e Guaranésia (MG). Trabalhos que reiteradamente sofriam o apuro da crítica, especialmente aquela escrita por Pedro Lima nas páginas de *Cinearte*.

Pois foi com esse currículo que chegou ao Rio Grande do Sul em 1926; “importado”. Na empresa Pindorama se envolveu com o projeto de *A jóia do bem*, logo substituído pelo seu argumento denominado *Amor que redime*. O filme era apresentado como uma superprodução

para os padrões vigentes. Seu elenco foi escolhido em concurso público. Provavelmente tendo em vista o propalado tamanho dos cenários que seriam construídos em estúdio, o governo Borges de Medeiros chegou a disponibilizar por tempo indeterminado o pavilhão onde se realizava a Exposição de Automóveis no bairro Menino Deus. Além disso, a produção foi fortemente amparada pelo comércio local através da aquisição de cotas. Apoio que se manteve quando a Pindorama-Film acabou se dissolvendo em meio à realização de *Amor que redime*. Em agosto de 1927, uma nova companhia, a Ita-Film foi criada pelos empresários Armando Oliveira, Melquíades Soares e Antônio Gageiro, com o apoio de nove comerciantes.

A empresa Ita-Film inicialmente produziu *naturaes* e um noticioso, o *Ita-Jornal*. Para esse estabelecimento E.C. Kerrigan concluiu *Amor que redime* (1928), produção que não pode ser acusada de desprezar estratégias de divulgação. À princípio a imprensa do Rio de Janeiro, que tomara conhecimento da produção, reclamava maior empenho de publicidade, pois fotos e informações não eram enviadas. Contudo, Glênio Póvoas identificou nas revistas *Cinearte* (RJ) e *A Tela* (RS), e no jornal porto alegreense *Diário de Notícias* “diversas e longas reportagens de um dia de filmagem” de *Amor que redime*. Eram destacados os equipamentos disponibilizados aos realizadores, os sacrifícios passados pelos atores durante as rodagens e a construção de um espaço apropriado no pavilhão cedido pelo governo do estado, dividido em escritório, estúdio e laboratório. Finalizadas as filmagens, cartazes com fotos do elenco foram espalhados pelos cinemas de Porto Alegre. E uma sessão pré-estreia para a imprensa e convidados foi realizada no Cine Guarany em 11 de maio de 1928.

Custeadado em cerca de trezentos contos de réis, *Amor que redime* não teve seu custo coberto pela bilheteria, mesmo que tenha sido um filme apoiado pela imprensa, o que levou a empresa produtora à abrir falência. Kerrigan e o fotógrafo José Picoral adquiriram os equipamentos da Ita-Film, fundaram uma nova companhia chamada Uni-Film e filmaram *Revelação* (1929). Foi o único filme da produtora (Becker, 1986, p.98; Machado, 1987, p.117-118; Miranda, 1990, p.177; Pfeil, 1995, p.22-23 e 28; Rossini, 1996, p.23-25; Póvoas, 2005, p.100-119)²¹.

Assim como E.C. Kerrigan, Eduardo Abelin também denotou em sua trajetória lances verdadeiramente dignos de folhetins de aventura, o que deve ter contribuído para que fosse

21 Kerrigan, que após ficar sem trabalho no cinema chegou a abrir uma escola de atores, terminou seus dias tendo seu nome associado a acusações de tráfico de escravas brancas e a anúncios de exoterismo. Perambulava pelas ruas do bairro IAPI, na zona norte de Porto Alegre, fazendo uso de um turbante sobre a cabeça, apresentando-se como vidente hindu e lendo mãos (Becker, 1986, p.98; Machado, 1987, p.117-118; Pfeil, 1995, p.23).

transformado em personagem protagonista do filme *Sonho sem fim*, de Lauro Escorel, lançado em 1986. Chofer de táxi, o interesse de Eduardo Abelim pelo cinema emergiu graças à influência das jovens que lhe apontavam uma semelhança física com o ator hollywoodiano Eddie Pollo. Uma passagem infrutífera pelo Rio de Janeiro e São Paulo, onde tentara a carreira de ator fez com que retornasse ao Rio Grande do Sul. Nessa viagem de retorno teria conhecido uma viúva que lhe emprestou o capital suficiente para montar a Gaúcha-Film.

Responsável completo por seus filmes, Eduardo Abelim escrevia, dirigia, atuava, fotografava, desenhava os leitreiros, montava e produzia as cópias na filmadora Pathè que adaptou²². Também responsável pela exibição, Abelim criou o que poderíamos definir hoje, ainda que anacronicamente, como estratégias *marketing*. Filmava publicidade para estabelecimentos comerciais e organizava eventos que se realizavam junto à exibição de seus filmes, como apresentações de acrobacias automobilísticas. Chegou, inclusive, a filmar em 1927 um curta-metragem de ficção chamado *A tela*, que fazia publicidade da revista de mesmo nome recém lançada (Póvoas, 2005, p.95).

Sempre *cavando* possibilidades de sobreviver como realizador de filmes, Eduardo Abelim fez uso do apoio recebido de uma autoridade pública para explorar um possível mercado de trabalho. Com uma carta de recomendação de Getúlio Vargas, então presidente do Rio Grande do Sul, dirigiu-se às administrações de municípios interioranos. Acabou por conseguir trabalho retratando cidades e empresas em filme. A seguir acompanhou a expedição ferroviária que se deslocou do Rio Grande até Curitiba com a eclosão da Revolução de 1930, registrando a movimentação das tropas com passe livre, de automóvel e depois no próprio vagão ocupado por Vargas²³.

Antes disso, Eduardo Abelim envolveu-se num tipo de produção que não se tornaria incomum ao longo da história cronológica do cinema brasileiro. Um processo que se desenvolvia a partir do interesse de um investidor privado que, sem experiência, buscava se

22 Em 1927, Eduardo Abelim teve José Picoral como fotógrafo de seu filme *O castigo do orgulho*. Vimos que Picoral trabalharia dois anos depois com E.C. Kerrigan. Proprietário de um ateliê fotográfico, Picoral prestava serviços de revelação, copiagem e montagem. Filmou um pioneiro documentário sobre a vida dos trabalhadores do litoral rio-grandense (*Torres*, 1927). Após a sua experiência com E.C. Kerrigan, teria partido para a Alemanha e trabalhado nos estúdios UFA. De volta ao Brasil, fotografou em 1955 o inacabado longa *Remissão*, dirigido por seu filho Fernando Picoral. O argumento sobre o submundo do crime, da jogatina e da prostituição ambientado em Porto Alegre provavelmente era baseado no mesmo argumento de *Amor que redime*, filme de E.C. Kerrigan fotografado por Picoral em 1927. José Picoral morreu em 1960 (Becker, 1989, p.102 e Póvoas, 2002, p.40-41).

23 Eduardo Abelim não foi o pioneiro no registro dos conflitos político-militares no Rio Grande do Sul. Benjamin Camozzato (1895-1964), desenhista e fotógrafo amador, possuía um ateliê em Cachoeira do Sul. Realizou um documentário em longa-metragem sobre episódios ocorridos em Porto Alegre e em Cachoeira do Sul durante a Revolução de 1923 (Miranda, 1990, p.74).

inserir no ramo do cinema. Para tanto contratava um diretor e o financiava para que tocasse adiante o projeto. Conflitos e percalços oriundos da inexperiência e do descontrole financeiro do produtor podiam levar ao fracasso a investida. O que ocorreu com o filme *Um drama nos pampas* (1927/1929). Produzida pela Pampa Film, empresa do filho de estacioneiro Walter Medeiros, “que era considerado um boêmio”, a fita

[...] deu grande prejuízo, apesar de certa repercussão e uma carreira de exibição pelo Estado em moldes bastantes razoáveis. Houve investimentos incomuns em produção e campanha de lançamento nos jornais. Abelim, que havia abandonado a direção ainda no início, rompendo a sociedade com Medeiros [sendo substituído pelo cinegrafista Carlos Comelli], declara perdulárias as cifras e que teria gasto em seu lugar cerca de um décimo para rodar a mesma fita. O que significaria uma despesa maior que a de seus outros filmes e menor que as arrecadações de bilheteria registradas (Machado, 1987, p.118).

Note-se, contudo, que já nos primeiros momentos da produção no Rio Grande do Sul, a temática regionalista associada ao que seriam as tradições e características rio-grandenses pode ser identificada.

Primeiro o já referido *Ranchinho do sertão* (1909/1912), de Eduardo Hirtz. Mas especialmente esse *Um drama nos pampas*, iniciado por Eduardo Abelim e concluído por Carlos Comelli²⁴, caracterizam-se pelo pioneirismo no retrato das “tradições rio-grandenses” em meio ao seu enredo. *Ranchinho no sertão*, considerada a primeira fita de ficção rodada no Rio Grande do Sul, teve argumento a partir da obra *Ranchinho de palha* do poeta pelotense Lobo da Costa. *Um drama nos pampas* tinha seu enredo girando em torno de uma temática rural, afeita ao universo de seu produtor, filho de estacioneiro. O filme era eivado de proezas com cavalos e gado, “sendo o papel principal do famoso laçador Tristão Fontoura Pinto” (Machado, 1987, p.118).

Em seu trabalho sobre os filmes de Teixeira, Miriam Rossini recuperou em uma edição do *Diário de Notícias* (4/3/1927) a sinopse do enredo de *Um drama nos pampas*, que denota o caráter aventureiro e a moral justiceira dos personagens, lugar comum da edificação do gaúcho:

24 Seguindo a linha de muitos de seus contemporâneos de ofício, Carlos Comelli teve passagem por diversos estados brasileiros antes de chegar a Porto Alegre. Nas páginas de Cinearte, o crítico Pedro Lima o acusava de ter inventado uma “divertida biografia”, que incluía a realização de filmes baianos que não se comprovavam. Em Porto Alegre realizou em 1918 uma série de curtas, uma “espécie de cinejornal” (Póvoas, 2005, p.92-94).

Passa-se a ação numa fazenda da qual é proprietária a viúva Marques, tendo uma filha, Célia. A fazenda é hipotecada a um vizinho, Antônio Guerra, que quer em pagamento a mão de Célia. Ela tem um primo, Mário, estimando-se ambos reciprocamente. Mário é protetor de Célia contra Guerra. Um irmão de Célia, Erculano Marques, procurando defendê-la, faz uma agressão contra Guerra e este manda assassiná-lo. Aparece o delegado, João Bellona, que não pode prender Guerra por falta de indícios de que ele seja o criminoso. Guerra, perturbado pelo crime, procura fugir, sendo perseguido por Mário e o pessoal da fazenda da viúva Marques. Afinal depois de mil peripécias triunfam a justiça e o amor (Rossini, 1996, p.23).

Os filmes *posados* de Eduardo Abelim, que se voltavam para temas afeitos ao imaginário popular, tomado por mocinhas em perigo e heróis salvadores, foram reconhecidos pela imprensa mais pelo seu pioneirismo do que pela qualidade técnica e artística que se destacasse. O último de seus filmes de ficção chegou inclusive a suscitar uma campanha pública de desqualificação do enredo, taxado como imoral. Alvo de censura em Porto Alegre, *O pecado da vaidade* (1932), teve impedida a sua exibição para menores e moças. Amagou uma curtíssima carreira comercial de dois dias na capital, e somente ressarciu seus custos após muitas exibições pelo interior do Rio Grande do Sul, época em que seu autor passou a se apresentar também como mago e quiromante. Essa fracassada incursão, além de marcar o fim da carreira cinematográfica de Eduardo Abelim²⁵, também deu um ponto final ao cinema ficcional mudo no Rio Grande do Sul (Machado, 1987, p.116-117; Miranda, 1990, p.17; Rossini, 1996, p.21-23).

De modo geral essas primeiras produções registradas no Rio Grande do Sul estão associadas à emergência do cinema como uma manifestação de modernidade. Característica aqui entendida como o modo como parte da elite sulina procurou se apresentar em sintonia com os grandes centros, como prática de registro social e progresso econômico²⁶. Foram imigrantes, em sua maioria, que trouxeram os primeiros equipamentos e realizaram os primeiros filmes: os irmãos Eduardo e Francisco Hirtz (alemães), E.C. Kerrigan (italiano que “fingia” ser norte-americano) e Francisco Santos (português). *Naturaes* (documentários) ou

25 Tentaria ainda, sem sucesso, concluir o filme *A vingança do judeu*. As últimas informações sobre a trajetória de Eduardo Abelim indicam que abriu uma escola de artes dramáticas no centro de Porto Alegre, até se transferir para o Rio de Janeiro. Apresentou-se em circos modestos, e se estabeleceu com uma firma de publicidade em Niterói, onde também realizava sessões autônomas de filmes em praças públicas e em festas. Redescoberto pelo pesquisador Antônio Jesus Pfeil em 1968, chegou a receber uma homenagem no Festival de Gramado. Faleceu em 1984 (Machado, 1987, p.117; Miranda, 1990, p.17; Pfeil, 1995, p.24 e 29).

26 Muitas vezes fazer filmar a si ou aos seus negócios se apresentava como um atestado de atualização. Em Santa Maria, por exemplo, as empresas senhores Gastal & Rocha afirmavam dar prosseguimento “no seu moderno sistema de negociação”, quando contrataram os serviços da Fábrica Guarany, de Francisco Santos (Póvoas, 2005, p.59).

posados (ficcionais), os filmes destes pioneiros, mesmo quando retratavam crônicas do dia-a-dia, apelavam às manchetes policiais ou dramatizavam paixões e desilusões amorosas, somente eram impressos em película nos espaços em que seus custos, sempre altos em virtude do material importado, pudessem ser cobertos. Pelotas e Porto Alegre, nas duas primeiras décadas do século XX, eram os dois mais importantes centros do Estado e neles centralizou-se a produção cinematográfica. A principal característica dos filmes deste período era a de priorizarem fatos e aspectos que atraíssem o público, o que denota a dependência econômica de seus realizadores, que, no máximo em matéria crítica, destacavam o lado pitoresco da sociedade ou então davam quadro aos que se marginalizavam a ela.

O ato de filmar no Rio Grande do Sul até o fim dos anos 20, conforme as informações remanescentes e as pesquisas disponíveis, indica uma atividade individual ou organizada de modo centralizado por seus agentes. Indivíduos que dispunham de condições de adquirir ou construir os equipamentos necessários à filmagem e a exibição. Estas se davam através de apresentações volantes, em casas improvisadas ou especialmente construídas. As apresentações volantes podiam ser realizadas pelo próprio cinegrafista das imagens realizadas ou um precário circuito de exibição era constituído para a circulação da cópia, geralmente única, do filme em questão. Assim, tanto os cineastas de *cavação*, mambembes, quanto aqueles que se estabeleciam de modo fixo, controlavam todas as pontas do processo de realização de filmes, da filmagem propriamente dita até a exibição final. Essa individualização e autonomia não implica que estes cineastas não absorvessem as técnicas e as linguagens em uso no cinema internacional. Miriam Rossini, por exemplo, lembra que ao lançar *Amor com redime* em 1927, Eduardo Abelim “finalmente” teria trabalhado com um roteiro decupado (Machado, 1987, p.117).

Jean-Claude Bernardet questionou se era possível considerar metodologicamente a aplicação da ideia de cineasta para os filmes produzidos no início do século XX, inclusive por se saber que o termo “cineasta” não era utilizado naquele período. O autor chegou a definir a profissão para um entendimento contemporâneo. Seriam os cineastas

produtores culturais que se dedicam exclusiva ou primordialmente a realizar filmes e, mesmo quando não realizam em conseqüências de impedimentos externos, continuam tendo o cinema como referência existencial e profissional, e continuam sendo considerados como cineastas pelos seus pares e pela sociedade (Bernardet, 2008, p.86).

Tal conceito certamente não faria sentido quando aplicado anacronicamente, pois não comporta o que Bernardet definiu como as “diferenças dentro de uma continuidade”. Ou seja, o fato de hoje se filmar e de ontem também terem sido feitos filmes não significa que anteriormente o entendimento do que era o cinema, o cineasta, os técnicos, atores, público, etc., fosse o mesmo que aplicamos hoje (Bernardet, 2008, p.86-87).

Por isso, procurando especificar essas diferenciações e considerando os limites das informações disponíveis, importante aqui é ressaltar o quanto a profissão de realizador de filmes era instável durante as primeiras décadas do século XX. E o quanto os conhecimentos desses agentes eram forjados basicamente pela experiência empírica, no assistir aos filmes que eram exibidos, no realizar de suas produções e no trânsito dos espetáculos, como bem indicam as biografias de E.C. Kerrigan e Eduardo Abelim. Em alguns momentos trocas de experiência e aprendizado poderiam ser entabuladas. Isso parece ser evidente, por exemplo, na relação de Abelim com o fotógrafo Fernando Picoral, que fotografou *Amor que redime* e “possuía maiores conhecimentos técnicos” (Miranda, 1990, p.17). Conhecimentos que se forjavam na experiência cotidiana de erros e acertos, até porque diferenças técnicas advindas dos contextos de filmagem, como a luz e o calor diferentes dos contextos de fabricação dos filmes e emulsões, influenciavam a revelação e a copiagem dos filmes (Bernardet, 2008, p.29).

Ainda assim, não havia um capital econômico ou específico relacionado aos realizadores, como o prestígio e fortes redes de relações, que pudessem ser acumulados e reconvertidos em momentos de necessidade. Empreendedores que tinham no ato de filmar uma expansão de sua atividade última, fossem eles mestres em seus ofícios, como os fotógrafos, ou empresários e donos de cinema, como Eduardo Hirtz e Francisco Santos, após se lançarem às filmagens poderiam retornar ao seu espaço original de atuação. Os demais passavam de um empreendimento a outro em busca de financiamento. Quando fracassavam em certo momento – por culpa de bilheterias deficitárias, projetos inacabados ou que não passavam do papel – e não possuíam uma atividade paralela bem estabelecida, poderiam acabar sofrendo privações e realizando trabalhos precários, como se deu nos casos de Kerrigan e Abelim. Estabelecidos longe do cinema ao cabo de suas vidas, ou a ele vinculados de forma residual.

No âmbito empresarial, as atividades dos Irmãos Hirtz, em Porto Alegre, e de Francisco Santos, em Pelotas, indicam as dificuldades de retorno sobre os investimentos e a precariedade da organização de empresas de cinema. Mesmo que bem equipadas

materialmente, episódios pontuais poderiam significar a sumária extinção da atividade fílmica, como aconteceu com Hirtz, após um desgosto, ou com Santos, sem acesso ao filme virgem.

Por outro lado, concorrendo com os filmes estrangeiros, que chegavam em grande quantidade e a custos ínfimos aos exibidores, as bilheterias dos filmes produzidos localmente muitas vezes não chegavam a cobrir os custos de produções mais elaboradas, especialmente nos chamados *posados*, os filmes de ficção. Tanto os Irmãos Hirtz como Francisco Santos, após as suas experiências iniciais como realizadores, privilegiaram a sua inserção no mercado de exibição. Atividade bem mais lucrativa.

Conforme a historiografia clássica do cinema brasileiro (Viana, 1959; Gomes, 1973), a produção de filmes no país tomaria corpo somente a partir de 1907. Desse marco em diante, até 1911, vigeria a chamada “Bela Época do cinema brasileiro”. Período em que a produção seria bancada pelos donos das salas fixas que surgiam e formavam circuitos exibidores. Época que seria tomada pela historiografia, em especial aquela produzida por Paulo Emílio Salles Gomes, como uma espécie de “paraíso perdido”, uma “idade de ouro”, um modelo utópico de ajuste do sistema de realização e vinculação dos filmes que não mais seria reproduzido nos períodos subsequentes, especialmente após o advento do som, que marcaria em definitivo a degradação do ideal (Bernardet, 2008, p.31-34).

Mas enquanto a historiografia clássica identificou no Brasil durante 1907 o início de uma espécie de período áureo, em âmbito internacional aquele ano era marcado por alterações mercadológicas. Os grandes distribuidores cortaram a venda dos filmes, substituindo o processo pelo aluguel das fitas, passando assim a participar dos lucros auferidos com as exhibições. Posteriormente, em 1911, chegaram de modo direto no Brasil os interesses das grandes corporações cinematográficas americanas, que apoiaram a constituição de um mercado exibidor articulado e por elas influenciado. Ainda que alguns dos efeitos dessas alterações no mercado internacional somente tenham alcançado o Brasil tempos depois, devem ser consideradas. Tomemos como exemplo, o caso de Francisco Santos, estabelecido em Pelotas. Esse não seria antes de tudo um exibidor, mais do que um produtor? Não se articulou em seu espaço de modo a se adaptar a essas transformações e contingências externas, ainda que o seu caso seja marcado pela exiguidade de acesso ao filme virgem no período da Grande Guerra, extinguindo a sua produção e permanecendo como exibidor de filmes e dono de teatros?

Por outro lado, as dinâmicas internas que envolvem a produção e a circulação dos filmes não podem ser solapadas frente aos fatores externos. Em seu livro, Jean-Claude Bernardet, propõe, então, que os recortes de estudos temáticos sobre a produção de filmes nas primeiras décadas do século XX não se limitem ao panorama linear e descritivo, ou ao atrelamento a um contexto dado que insira o cinema como um dos indicativos de modernização da sociedade. Além disso, o isolamento da filmografia brasileira empobrece a análise dessa produção. Para Bernardet devem ser consideradas a distribuição e exibição de filmes brasileiros e estrangeiros, a reestruturação do comércio internacional de filmes no final dos anos 1910 e a relação do público com os gêneros de filmes realizados. Gêneros esses que associaram a linguagem e o teor do cinema de então a outros espetáculos e meios informativos, como as revistas teatrais, as óperas e a cobertura pela imprensa dos crimes de grande repercussão popular (Bernardet, 2008, p.43-63).

1.3 Filmagens sonorizadas

Ainda que esse critério de análise universalmente abordado em relação ao cinema possa ser considerado demasiadamente evidente, fato é que a década de 1930 se iniciou para o cinema no Rio Grande do Sul sob os efeitos do impacto do advento dos filmes sonoros. Processo que obrigou os realizadores a abandonarem as rodagens ou se reorganizarem a fim de fazer frente às novas demandas do público. Além dos esparsos documentários, ganharam destaque os cinejornais produzidos por Italo Majeroni em sua Leopoldis-Film, empresa de onde saiu a primeira fita sonora feita no estado, que registrava a Festa da Uva de 1937. Essa experiência era realizada dez anos depois da inauguração do processo nos EUA, e oito anos após o primeiro filme brasileiro falado. A partir de então a empresa de Majeroni passou a ser denominada Leopoldis-Som. Também saiu dessa produtora o primeiro curta sonoro de ficção rodado no estado: *Cachorrícídio*, lançado em 1941 (Pfeil, 1995, p.22 e 24-27; Gomes, 1995, p.31).

A trajetória pessoal de Italo Majeroni é tão aventureira quanto a de Eduardo Abelin ou E.C. Kerrigan. Italiano de Nápoles, era oriundo de uma família de atores e artistas, o que lhe permitiu conhecer diversos países nas excursões que acompanhava. No palco, a atividade de Italo Majeroni, que adotou o nome Leopoldis, era baseada nas apresentações de repertório,

que se amparavam na capacidade do artista em multiplicar as suas caracterizações. E Leopoldis chegava a encarnar cinquenta personagens, inclusive se travestindo.

Glênio Póvoas não encontrou comprovação para as informações sobre o trabalho de Leopoldis nos estúdios da Cines na Itália. Sua chegada ao Brasil se deu em 1915. Apresentações foram registradas em Porto Alegre e Rio Grande naquele mesmo ano, mas foi em Recife que o artista primeiro experimentou a atividade no cinema, produzindo pelo menos duas edições de um cinejornal. No ano seguinte, no Rio de Janeiro, atuaria no longa *Vivo ou morto*, de Luiz de Barros. Partiu para a Europa e voltou a aparecer nos anúncios e notas de espetáculos publicados nos jornais porto alegrenses em 1918. Ainda que seja incerta a data de início de sua produção de filmes na capital do Rio Grande do Sul, no final de 1930, com o documentário *A revolução de 3 de outubro* Majeroni retratava a movimentação política que levou Getúlio Vargas ao poder. Lembremos que Eduardo Abelim também registrou a seu modo aqueles eventos.

A partir de 1932, com o lançamento do primeiro número de *Atualidades gaúchas*, Leopoldis iniciaria uma contínua e profícua produção de cinejornais que cobriam fartamente o poder público e promoviam os atributos turísticos do Estado. Além disso, realizava filmes institucionais sob encomenda.

A trajetória empresarial de Italo Majeroni denota evidente persistência e foi eivada de dificuldades. Leopoldis fabricava ele próprio os seus equipamentos, copiando-os dos modelos disponibilizados internacionalmente ou criando o maquinário necessário às suas demandas. No seu auxílio, poucos nomes. Primeiro figurou Fleury Bianchi, jornalista que se voltou para a cinematografia e a mecânica. Depois, Derly Martinez e Victor Ciacchi, esse um veterano de produções realizadas no Recife e no Rio de Janeiro. A partir da aposentadoria de Italo Majeroni, na segunda metade da década de 1950, Martinez assumiu a direção e aumentou o ritmo de produção da empresa (Póvoas, 2005, p.124-152).

Durante a II Guerra Mundial o problema verificado durante a Grande Guerra anterior se repetiu: o acesso ao filme virgem se rarefez. O impacto foi significativo sobre a feitura dos cinejornais e dos documentários. Mas essa observação deve ser ponderada. Glênio Póvoas identificou a consolidação da regularidade da produção da Leopoldis-Som justamente nesse período. Certo é que, após o final da guerra, a produção desse tipo de filme tomou um grande impulso, chegando a serem contabilizadas em Porto Alegre cerca de vinte e duas produtoras em atividade.

Além da já tradicional Leopoldis-Som, outra produtora se destacou. A Interfilmes, capitaneada por Itacir Rossi, executava atividades que não se restringiam a produção. Além de fazer o cinejornal Canal 4040, distribuía localmente o Canal 100, produzido no Rio de Janeiro e renomado como o mais inventivo dos jornais que chegaram às telas do país, especialmente quando fazia a cobertura de jogos de futebol²⁷.

A Interfilmes funcionou dos anos 50 até 1973, época em que, do mesmo modo que aconteceu com a Leopoldis-Som, teve de ceder espaço para a forte inserção das imagens televisivas. Através das suas objetivas atuaram fotógrafos como Edgar Rodrigues, Milton Barragan e Ivo Czamansky (Gomes, 1995, p.31). Os dois últimos, conforme veremos, com passagem pelo cinema de Teixeira, sendo que Czamansky foi dos poucos nomes a sobreviver àquele ciclo, continuando suas atividades quando o campo do cinema no Rio Grande do Sul se consolidou com outros agentes.

Os altos custos de produção, em constante elevação pela agregação de novas tecnologias, e a consequente incapacidade técnica e artística de enfrentar a supremacia numérica dos filmes norte-americanos davam aspecto inusitado, quando não bufo, às produções que ocorreram após o advento do cinema sonoro. Além de destacar o limite periférico da economia rio-grandense. Se no Rio de Janeiro dos anos 30, e em São Paulo desde o fim da década de 1940, chegava-se a sonhar com uma produção nos moldes hollywoodianos, no Rio Grande do Sul a realização de filmes não deslancharia até meados da década de 1960, com financiamento estatal e temática gauchesca.

Entendido esse predomínio do documental e da publicidade filmada, uma digressão de ordem metodológica se faz necessária. Isso porque em sua tese de doutorado, Glênio Póvoas interpretou o recrudescimento da atividade da Leopoldis-Som como algo que aproximaria a empresa de uma produção industrial. Essa procura de uma filmografia contínua como a produção de uma fábrica e a absorção de uma noção de pioneirismo e continuidade em relação à figura de Leopoldis parecem constituir o mote que levou o jornalista a tratar o diretor e, por extensão, a empresa que seguiu atuante mesmo após a sua saída, como um “elo” que uniria as partes soltas do cinema rio-grandense.

27 A divisão das atividades das produtoras de cinejornais e documentários com a distribuição de filmes foi comum no Rio Grande do Sul a partir dos anos 50. A PEM Produções Artísticas, especializada em realizar documentários para grandes empresas e órgãos da administração pública, foi responsável pela distribuição de parte da produção de Teixeira e era a representante de importantes produtoras como a carioca Herbert Richers e a paulista Cinedistri, de Oswaldo Massaini (Gomes, 1995, p. 32).

Glênio Póvoas pretendeu realizar em sua tese “uma revisão do que foi escrito pela historiografia clássica do cinema brasileiro sobre o cinema do Rio Grande do Sul no período 1904-1954”. A partir de um levantamento amplo da produção cinematográfica do período, o autor destacou cinco aspectos: a trajetória de José Filippi, responsável pelas primeiras filmagens no Estado; as realizações no período silencioso do cinema; a atuação de Italo Majeroni e sua empresa, a Leopoldis; os documentários produzidos sob os auspícios do Ministério da Agricultura; e os filmes caseiros ou realizados por cineastas amadores.

A tese de Glênio Póvoas se amparou na crítica da produção dos livros e das pesquisas sobre o cinema gaúcho. Realizadas por críticos-jornalistas, seio no qual o próprio Póvoas teve sua origem, essas histórias foram apontadas como pouco rigorosas e sem o amparo em pesquisas “de fôlego”. Além disso, o que já foi escrito estaria amarrado ao modelo da chamada Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro.

Póvoas não chegou a negar essa historiografia cronológica, pois partiu dela para tentar “novas leituras”. O que questionou foi o limite do que foi evocado como cinema gaúcho pela bibliografia disponível, especialmente aquela escrita nos textos panorâmicos de Tuio Becker e Luiz Carlos Merten. Autores que somente observariam a partir da década de 1970 a emergência de uma história que merecesse o interesse, por se constituir a partir de filmes de cunho artístico e autoral aceitáveis. Ainda que essa história não deixasse de ser entendida como breve ou precária, na visão de Tuio Becker, ou uma aventura, conforme pensada por Luiz Merten.

Em contraposição a esse tipo de colocação, Póvoas defendeu substituir a noção de aventura, de brincadeira, pelo entendimento da história do cinema gaúcho “como um conjunto de fatores culturais e sociais num longo percurso que inclui muitas facetas” (Póvoas, 2005, p.121-123). Para amparar essa linha de entendimento, buscou lastro na trajetória de Italo Majeroni, que através de sua empresa, a Leopoldis, lançou cinejornais e documentários de encomenda continuamente por várias décadas. Sobre Italo Majeroni, Póvoas afirmou que sua história

resume sozinho a história do cinema gaúcho: seu percurso e longevidade atravessam 60 anos de cinema. A história do cinema gaúcho, pela ótica da Leopoldis, é contínua, regular e sistemática. É o elo para todas as outras histórias (Póvoas, 2005, p.4).

Mesmo que a trajetória de Majeroni seja no mais das vezes isolada, que o produtor não tenha buscado uma articulação com outros diretores através do contato individual ou através da criação de mecanismos institucionais, Póvoas apresentou um entendimento de cinematografia que é erigido sobre o próprio ato de filmar, mesmo que ele não exceda o teor de encomenda. Associando esse contínuo ato de filmar com outros, iguais a esse ou mesmo mais sofisticados em pretensão e desenvolvimento, forçou um “elo” a unir partes que, na maior parte no tempo, não se aproximaram. Exceto se entendermos como aproximação a atuação desses agentes em um mesmo espaço de tempo junto da divisão da mesma geografia, ou seja, quando simplesmente filmaram no Rio Grande do Sul em períodos aproximados.

A preocupação maior declarada por Glênio Póvoas foi deixar claro que estava “agregando uma quantidade considerável de informações amplamente documentadas”, o que favoreceria trabalhos futuros (Póvoas, 2005, p.8). Dentre as suas pretensões estava levantar “as histórias que precisavam ser reorganizadas” e o que merecia valorização ou descarte, ou ainda se “um pouco de tudo” deveria ser valorizado. Parece que a intenção foi pontuar a importância do cinema rio-grandense, mesmo que forçosamente, de modo anacrônico, remontando-a para antes do período contemporâneo à feitura de sua tese, quando era reconhecido como o “terceiro pólo de produção audiovisual do país”.

Para efetivar sua operação, Póvoas se voltou sobre essa produção, verificando se era contínua ou não, mesmo que irregular. Quis com isso opor-se “à idéia instaurada dos ciclos regionais”. Algo que seria permitido se fossem incorporadas as “camadas sempre coadjuvantes da história”, as quais seriam os documentários, os filmes institucionais e os documentários. O autor identificou, então, para a partir de 1918 e até a década de 1970, a manutenção do que seria a estabilidade na produção desse tipo de fitas, que se constituiriam “numa massa fílmica considerável que a Nova Historiografia conclama”. E seria justamente o volume destes filmes quando indexados que evidenciaria a conclusão de que “a história do cinema realizado no Rio Grande do Sul é contínua” (Póvoas, 2005, p.9-10, 92 e 181).

Para a consecução dessa afirmativa, Glênio Póvoas defendeu a valorização e a incorporação da massa ou volume fílmico que entendeu como o conjunto de filmes gaúchos. Para definir o que seria aceito como componente dessa filmografia, Póvoas orientou-se pela metodologia proposta por Graciela Dacosta em relação a filmografia uruguaia (Dacosta, 1988). Assim, foram reconhecidos como filmes rio-grandenses aqueles realizados no Estado, os que possuíram a participação de capitais locais, os que contaram com atores e/ou técnicos gaúchos e os que trataram o “tema regional” (Póvoas, 2005, p.11). Em resumo, interessou-lhe

definir o mais completamente possível o total de películas realizadas no Rio Grande do Sul e identificá-las como uma filmografia.

Ainda que tenha questionado as histórias cronológicas ao extrair e valorizar alguns pontos de interesse específico, o trabalho de Glênio Póvoas respeitou em sua narrativa a linha cronológica desses agentes ou episódios e, destacadamente, o contexto nos quais esses objetos se inseriam. Até porque a essência da sua tese foi justamente sair em defesa da identificação de uma produção gaúcha consecutiva, observável temporalmente.

Do ponto de vista do método aplicado sobre as fontes, Glênio Póvoas, afirmou ter realizado uma leitura sistemática sobre a documentação disponível, em especial a de teor jornalístico, mas também correspondências e a bibliografia associada ao tema. Trabalho que lhe teria permitido apropriadamente “desvendar e desfazer certos mitos, [nos momentos em que é] hora de 'arrumar a casa'” (Póvoas, 2005, p.12). Essa vontade atingiu o ápice quando chegou a reescrever certos trechos da bibliografia, reorganizada a partir das informações que levantou:

Uma fonte confiável como o é Santos e Caldas também incidiu no erro: “(...) Santos produziu o longa-metragem *O marido fera* (também conhecido por *A mulher do chiqueiro*)”; quando o mais correto teria sido escrever o seguinte: “(...) Santos produziu o longa-metragem **O marido fera ou O crime de Bagé (equivocadamente** também conhecido por *A mulher do chiqueiro*)” (Póvoas, 2005, p.81).

Daí por diante, muito do que se lê em sua tese é o questionamento e a correção das informações factuais apresentadas de modo errôneo ou lacunar, ou mesmo as que teriam sido omitidas, pela historiografia pregressa escrita por Nilo Ruschel, Aldo Obino, Paulo Emílio Salles Gomes, Antônio Jesus Pfeil, Pery Ribas, Tuio Becker e Luiz Carlos Merten. Página por página, manifesta-se na tese de Glênio Póvoas uma ânsia pela ordem e a coerência das colocações. Uma precisão entendida por verdade insofismável.

Para finalizar esse item retomo com algumas conclusões a respeito da percepção sobre o ato de filmar até pelo menos o final da década de 1940 no Rio Grande do Sul. Verifica-se que os primeiros realizadores eram vinculados eminentemente a um mercado de exibição demandado por filmes de encomenda, mas não a um campo cinematográfico *stricto sensu*. Além da necessidade desses agentes em buscar a sua sobrevivência econômica, não consegui identificar o estabelecimento de um *habitus* próprio a eles.

É certo que algumas informações apontam claramente para a influência do modelo de cinema apresentado por Hollywood, especialmente a partir dos filmes de ficção produzidos nos anos 20. Era por ser parecido com o ator Eddie Pollo que Eduardo Abelin se arriscou tentando uma carreira cinematográfica no Rio de Janeiro. O italiano Eugenio Centenaro se apresentava como o “norte-americano” E.C. Kerrigan. E sabe-se que a revista carioca *Cinearte*, uma grande difusora e incentivadora de um modelo de produção para os filmes brasileiros em moldes hollywoodianos, era conhecida no Rio Grande. Mas isso implicava num mimetismo que incorporasse, adaptasse e reproduzisse no tempo, e com sucesso, um *ethos* próprio à figura do diretor de filmes? Ser alguém envolvido com o ato de filmar no Rio Grande do Sul não levava a ser reconhecido com alguém estabelecido no mesmo âmbito do modelo copiado. E muito menos garantia a reprodução desses agentes e de suas atividades.

E.C. Kerrigan era constantemente apupado nas páginas da própria *Cinearte* pelo crítico Pedro Lima, que apontava suas exíguas qualificações. E ainda que a revista gaúcha *A Tela*, ao fazer a crítica de *O castigo do orgulho*, em 1927, afirmasse que, com os devidos cuidados com ensaio e escolha de tipo, Eduardo Abelin veria “o seu sonho realizado” (Póvoas, 2005, p. 92), fato é que, após algumas tentativas de dar prosseguimento a esse “sonho”, Abelin se veria lançado para fora do âmbito da produção de filmes. Tanto Abelin como Kerrigan não conseguiram estabelecer um *habitus* em base concreta que, mesmo em época de “vacas magras”, permitisse a manutenção de seus estatutos de realizadores cinematográficos. Ambos buscariam se manter num submundo de atividades precárias. Espaço onde, talvez, a herança da tentativa de corporificação (*héxis*) de um modelo de “diretor de filmes”, de “artista”, ainda que fracassado, fosse o instrumento aplicado na busca da sobrevivência diária.

Por outro lado, salvar-se-iam de igual “destino”, manter-se-iam em atividade, somente aqueles que estivessem atrelados às demandas contínuas de mercado, como era o caso de Lafayette Cunha, empregado pelo Ministério da Agricultura, ou Ítalo Majeroni, que pontificou por muito tempo com seus filmes de publicidade e propaganda.

Quando tentamos acompanhar a atividade cotidiana dos diretores de filmes estabelecidos no Rio Grande do Sul durante as primeiras décadas do século XX, nos deparamos com a efemeridade de suas atividades, o que sequer nos permite falar de “carreira cinematográfica” quando nos referimos à maioria deles. Essa ausência de continuidade também contribui para a ausência de estabelecimento de um modo de pensar específico

(*eidos*) legitimado e legitimador sobre a atividade cinematográfica. E contribui ainda para a ausência de definições sobre padrões de comportamento.

Igualmente não avançamos se procuramos encontrar alguma coesão temática relacionada aos chamados filmes de gênero, quando nos referimos à exígua produção ficcional. Nesse sentido, acredito que seria temerário afirmar aqui que a realização de três filmes que reconstituíram episódios criminais entre 1911 e 1914 (um em Porto Alegre e dois em Pelotas) fosse informação suficiente para definir um “cinema de gênero” em plagas gaúchas. Pery Ribas, ao se referir ao episódio que motivou a filmagem de *A tragédia da Rua dos Andradas*, afirmou que os métodos utilizados pelos bandidos que causaram pânico em Porto Alegre em 5 de setembro de 1911 ao assaltarem uma agência lotérica seriam idênticos aos filmes franceses de banditismo e roubo. Tratava-se de uma licença especulativa desse autor, ou esse era o entendimento de época? Qual o comportamento reconhecido como “de filme francês? Por isso o episódio era passível de ser filmado? *A tragédia da Rua dos Andradas* foi produzido no calor do episódio e lançado dez dias depois. Produzido pelos Irmãos Petrelli, empresários de cinema, esse filme teve como contratado para comando das filmagens o experiente Guido Panella, operador de filmes produzidos pelo Ministério da Agricultura (CP, 12/9/1911, p.4). Algo que parece indicar muito mais uma boa percepção dos produtores em relação a um tema que permitisse rápido retorno financeiro.

Se quiséssemos confirmar a associação dessas produções ao mecanismo dos filmes de gênero e a um *habitus* relacionado com a definição de padrões de atuação, teríamos de ir além com a pesquisa, centralizando-a sobre um recorte temporal mais específico. Teria-se que reconstituir o universo que envolvia a cobertura dos fatos criminais pela imprensa. E verificar a circulação e a aceitação dos filmes que se envolviam com essa temática por um público iniciado e capaz de julgar a pertinência do trabalho.

Capítulo 2

Configurações prévias de um campo: cinefilia e experimentos

Certos marcos podem auxiliar na identificação das configurações prévias de um campo cinematográfico no Rio Grande do Sul. Este capítulo tratará da experiência cinéfila, através da assistência, da discussão do caráter, do teor e do valor dos filmes, o que implicava na formação do gosto pelo cinema. Nesse sentido retomará a trajetória do Clube de Cinema de Porto Alegre e o papel central do crítico Paulo Fontoura Gastal, que transitava entre o incentivo e as divergências em relação à renovação da própria atividade crítica dos jornalistas. Levatará algumas considerações acerca dos limites que impediriam esses mesmos críticos se lançarem na atividade cinematográfica, e observará os momentos em que certas experiências fílmicas foram materializadas, fossem em âmbito amador, em ligação com o cinema profissional, ligadas aos filmes de encomenda, ou a um cinema eminentemente popular e passível de críticas pelos defensores do gosto estabelecido.

2.1 Cinefilia, crítica e clubes de cinema

Fatimarlei Lunaderlli inseriu o surgimento do cineclubismo “no contexto de afirmação do cinema como arte”. Ao invés de tratar o cinema como diversão efêmera, o cineclubismo buscava uma intermediação “na relação do espectador com o filme no intuito de criar um pensamento crítico”. Os cineclubes seriam “invariavelmente”, uma criação das elites culturais em sua disposição de formar “um espaço de recepção diferenciada” para o cinema. Nisso residiria um caráter eminentemente formativo, educativo. Apesar de existirem relatos sobre instituições criadas na Europa e mesmo no Brasil desde os anos 20, a forte expansão do cineclubismo se deu após a II Guerra Mundial, com a retomada dos intercâmbios econômicos e culturais.

O quadro no qual se inseriu a criação do Clube de Cinema de Porto Alegre era composto ainda pela vitória hegemônica da cultura estadunidense após o conflito mundial. E pelo favorável contexto de distensão sobre a liberdade de expressão propiciado pela redemocratização política a partir de 1946. Em Porto Alegre esse processo foi complementado pela atuação do Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, em cujo espaço físico se

agregavam os interessados em assimilar os ditames da dessa cultura. Por outro lado, ao longo de todo o período, o intercâmbio com o Prata, especialmente Montevidéu, foi intenso. Cinéfilos e jornalistas se lançavam em viagens até a capital do Uruguai com a expressa intenção de assistir filmes não lançados no Brasil, e muitas vezes havia a cessão de cópias pelos renomados acervos daquele país (Lunardelli, 2000, p.17-18, 21, 41-42; Lunardelli, 2008, p.40-42).

Inicialmente, a ligação mais forte do Clube de Cinema de Porto Alegre se dava em São Paulo, com o Clube de Cinema daquela cidade. De lá despontava a figura do crítico Paulo Emílio Salles Gomes, que havia mergulhado na cinefilia e descoberto os filmes como forma de cultura na Europa, ainda antes da II Guerra Mundial (Lunardelli, 2000, p. 25).

Organizadas a partir dos anos 30, as cinematecas conquistaram seu prestígio ao se vincularem muitas vezes com instituições enraizadas, como as bibliotecas, os museus e as escolas. Criava-se, com sua atividade, o sentimento favorável à conservação e à preservação dos acervos cinematográficos. Os cineclubes se constituíam, por sua vez, em espaços privilegiados para os estudos e os debates cinematográficos que, ao cabo, em muito contribuíam para o reconhecimento do próprio cinema como um objeto de valor artístico (Lunardelli, 2000, p. 93-96).

Na década de 1960, época em que se vivenciava o auge da discussão sobre a chamada política dos autores, ficava superado o debate sobre a aceitação do cinema como forma de arte. Os filmes, mesmo aqueles egressos das produções em massa da indústria cultural hollywoodiana, eram analisados sob a possibilidade de serem neles encontradas as expressões recorrentes das concepções pessoais de seus realizadores.

Considerado num patamar de entendimento “acima” do espectador comum, porque consegue absorver a emoção suscitada pelo filme ao mesmo tempo em que mantém a distância necessária para a análise da obra cinematográfica, o crítico acabava por ganhar traços quase mitológicos (Lunardelli, 2008, p.100). Carregado de significados que o transformam numa figura pública, louvada e reconhecida, o crítico, por outro lado, definia as categorias sobre o que seria o correto entendimento do filme. Critérios que o aproximavam das “intenções” dos autores dos filmes e o afastavam do espectador leigo, consagrando, assim, o seu próprio saber, a sua legitimidade, e os seus pontos de vista.

A valorização desse tipo de análise dos filmes e das filmografias se dava a partir da intervenção dos críticos e da demarcação de um campo de atuação próprio. E o modelo que

aflorou em Porto Alegre naquele período foi justamente aquele que sedimentara esse entendimento: o modelo proposto pela crítica francesa.

No segundo número de uma revista editada pelo Clube de Cinema de Porto Alegre, *Filme 66*, a figura de André Bazin recebeu grande destaque. O editor do *Cahiers du Cinéma* que apadrinhou e formou figuras como François Truffaut, teve publicada uma tradução compilada de sua *Ontologia da imagem fotográfica*, juntamente com o ensaio *Pensamento crítico de Bazin*. Nesse texto assinado por Enéas de Souza, foram apresentados os parâmetros da geração representada por Bazin, crítico que, apesar de prematuramente falecido em 1959, era apontado como um verdadeiro mestre e ponto de referência com suas categorias de análise.

Fatimarlei Lunardelli encontrou duas fontes de acesso para a circulação da noção de autoria entre a crítica porto-alegrense nos anos 60. A própria revista *Cahiers du Cinéma*, de pouca circulação e leitura efetiva, e a absorção dos padrões das críticas publicadas pelos veículos do Rio de Janeiro e de São Paulo. O crítico porto-alegrense Hélio Nascimento destacou como referência pessoal nesse sentido os escritos de Antônio Moniz Vianna, publicados no extinto jornal carioca *Correio da Manhã*. Em suas críticas, Moniz Vianna atribuía à influência da personalidade e ao aprimoramento da capacidade de execução do diretor os atributos apresentados por um filme (Lunardelli, 2008, p.97-98 e 112-113).

O reconhecimento do espaço do cineclube como “uma experiência fundadora” para inúmeras pessoas que se envolveriam na atividade cinematográfica é algo que tem ligação direta com a essência da atuação do Clube de Cinema de Porto Alegre. Fundamentalmente ancorada na formação de um público cinéfilo e crítico, e no estabelecimento do gosto relacionado ao chamado cinema de arte, em detrimento do cinema de apelo popular ou das agremiações de culto, como os fãs-clubes.

É possível que nem todos aqueles que de certa forma se aproximem de um campo se incorporem às disputas que envolvem o jogo, apesar de investidos de uma *illusio* própria, como o que comumente ocorre com os aficionados por uma arte ou com os seus consumidores / espectadores (Lahire, 2002, p.11). Porém interessam aqui justamente aqueles que concorreram explícita ou implicitamente (o que inclui quem foi “exilado” ou se “exilou” das atividades do campo). O Clube de Cinema de Porto Alegre não será tomado, então, como um espaço de “cinefilia pela cinefilia”, de mero exercício do “amor pelo cinema”, mas como um local de definição de um cinema ideal e de hierarquizações e reconhecimento daqueles

considerados os mais “entendidos” em cinema. Experiência passível de ser convertida para a atividade de produção cinematográfica, ainda que não necessariamente implicasse nesse fim.

Desde a sua fundação, em 13 de abril de 1948, os articuladores do Clube de Cinema de Porto Alegre manifestaram a preocupação de definir esse caminho em prol do estudo, da defesa e da divulgação dos filmes de arte e das obras clássicas. As primeiras levadas de sócios e diretores da entidade foram arrebanhadas junto a nomes vinculados às letras e às artes, jornalistas e professores acadêmicos. A ideia era buscar a mesma legitimidade alcançada pelos precedentes cineclubes fundados no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Belo Horizonte.

A convocação inicial para a fundação de uma entidade de cinéfilos em Porto Alegre foi feita a partir da autoridade constituída por Paulo Fontoura Gastal, que mesmo à época em que escrevia para a Revista do Globo já era reconhecido como um verdadeiro erudito sobre os assuntos vinculados ao cinema. Além de Gastal, a articulação inicial teve a participação do escritor Guilhermino Cesar, que comandou os debates que resultaram na aprovação dos Estatutos e na eleição de P.F. Gastal e Osvaldo Goidanich para a primeira diretoria do Clube de Cinema de Porto Alegre. Estatutos esses que expressavam a intenção de que a instituição fosse direcionada para a defesa do “cinema de arte” e para o “espírito educativo” que poderia se deprender da assistência dos filmes (Lunardelli, 2000, p.26, 30, 32 e 33).

Em sua composição inicial, o Clube de Cinema de Porto Alegre, agregava “jovens sonhadores, cheios de energia, e veteranos inquietos, profissionais consagrados, empenhados em contribuir para a coletividade”. Paulo Fontoura Gastal ressaltava o apoio recebido da sociedade local e daqueles considerados artistas e intelectuais. Nomes que incluíam os escritores Reinaldo Moura, Erico Verissimo, Leonel Valandro, Casemiro Fernandes e Dante Laytano, os poetas Mario Quintana e Ovídio Chaves, os pintores Carlos Alberto Petrucci e Nelson Boeira Faedrich, o escultor Fernando Corona, o cineasta Ítalo “Leopoldis” Majeroni, o fotógrafo Ed Keffel e os críticos de arte Aldo Obino e Paulo Antônio (Lunardelli, 2000, p.34). A ata de fundação incluía, além de Ítalo Majeroni, proprietário da Leopoldis-Som, Derly Martinez, seu funcionário e também realizador, e o fotógrafo Salomão Scliar, que já incursionava pela realização cinematográfica.

A dinâmica do Clube de Cinema era formada por sessões restritas aos associados, onde se exibiam os filmes emprestados junto aos distribuidores, filmotecas e representações diplomáticas, e por eventos abertos ao público em geral, quando se ofereciam palestras e mostras que enfocavam a história e linguagem do cinema (Lunardelli, 2000, p.37-40).

A longevidade do Clube de Cinema de Porto Alegre em muito se deve a relação de cordialidade e mútuo interesse exercida junto ao circuito distribuidor-exibidor. Mas além de uma rede de relações que envolvia o acesso às fitas, Paulo Fontoura Gastal legitimou nacionalmente o Clube através contato com a imprensa paulista. Assim, na coluna do crítico B.J. Duarte em O Estado de S. Paulo, o Clube de Cinema de Porto Alegre era tratado como parte de uma espécie de circuito de cineclubes, que, para além de Rio e São Paulo, eram fundados em diversos pontos do país (Lunardelli, 2000, p.40; Lunardelli, 2008, p.43).

O perfil dos associados do Clube de Cinema de Porto Alegre era diversificado. Além de jornalistas, escritores, artistas plásticos e nomes ligados ao cinema, incluía empresários, profissionais liberais, funcionários públicos e da iniciativa privada, indivíduos ligados às ciências jurídicas, exatas e da saúde. Pessoas que, conforme já salientou Fatimarlei Lunardelli, ao se sentarem em frente a uma tela numa sala escura, igualavam-se na condição de cinéfilos (Lunardelli, 2000, p.49-50).

Conforme observou a jornalista em relação aos cadastros dos associados, “meia Porto Alegre passou pelo Clube de Cinema”. Constatação semelhante aquela do cineasta Sérgio Silva, que afirmou que “todo mundo” frequentava os cinemas e se associava ao Clube de Cinema. Comportamento que talvez encontre explicação na interpretação do professor Flávio Loureiro Chaves, para quem aqueles que não estavam no Clube de Cinema nos anos 60, estavam *out*, fora da cultura e de seu foco agregador (Lunardelli, 2000, p.49, 52 e 58; Lunardelli, 2008, p.43). Ainda assim, o jornalista e crítico Jefferson Barros apontou o fechamento da instituição. Para ser incluído nos quadros do Clube de Cinema era necessário ser apadrinhado e percorrer um determinado circuito:

Você não entra num espaço burguês, se você não está, de certa maneira, consagrado burguesmente. O Clube de Cinema, o seu status, era de uma instituição de esquerda que já começava a viver com as insígnias burguesas. Então, não era tão simples. O Clube de Cinema não tinha uma sede, era um negócio fantástico. Você procurava, garimpava o Clube de Cinema. Você lia no *Correio do Povo* que tinha uma sessão especial, no cinema tal, às dez horas. Então, você ia lá para se associar, mas para ser sócio, tinha que ir antes na ARI, que não era sempre que estava lá a pessoa. Isso já era uma prática de fechar a instituição (...) Para entrar no Clube de Cinema você precisava pertencer à elite. Era um negócio que você tinha que conhecer alguém que te apresentava e tal, que tornava acessível a sua filiação. Eu me filiei porque foi lá neste guichê da ARI e me registrei. Tinha a vantagem de, como eu era militante comunista, eu conhecia uma série de jovens e alguns já eram filiados ao Clube de Cinema (Lunardelli, 2000, p.51).

Algumas vezes surgiam propostas para a seleção daqueles que poderiam se associar ao Clube de Cinema de Porto Alegre. Até um questionário que procurasse demonstrar uma mínima cultura cinematográfica acumulada pelo pretendente chegou a ser sugerido. Mas, ao fim e ao cabo, o posicionamento pela liberalidade de filiação preponderou sobre qualquer pretensão de seletividade oficializada. Conforme lembrou Flávio Loureiro Chaves, isso se deveu à intervenção direta de Paulo Fontoura Gastal:

Agora, com relação a esse tipo de triagem que às vezes se falava, de ter pessoas de nível e tal, fazer até um questionário, um inquérito na hora da entrada, pra que só ingressassem pessoas de bom nível cultural. Isso era uma posição extremamente esnobe, elitista de alguns jovens como eu, o Hélio [Nascimento], o Fernando [Peixoto], etc, que nunca teve nenhuma vigência, porque nós discutíamos esse tipo de bobagem exaustivamente e o Gastal botava pra dentro quem ele queria. E como ele achava que o Clube era uma entidade absolutamente, infinitamente democrática, ele jamais admitiu que um questionário dessa natureza pudesse ser aplicado. O Gastal pensava que as pessoas só teriam bom nível cultural na medida em que assistissem a filmes e escutassem debates. Então, era o contrário. Ele achava que não se devia botar para dentro do Clube de Cinema só pessoas de bom nível. Exatamente o contrário, as pessoas só teriam bom nível na medida em que vissem bons filmes e assistissem bons debates. Contra nós, ele estava absolutamente certo (Lunardelli, 2000, p.52).

Havia uma *hexis* associada aos cinéfilos frequentadores do Clube de Cinema. Para Fatimarlei Lunardelli, os frequentadores dos cineclubes que se prezavam eram, por definição, “chatos”. O que chegava à tela deveria ter uma projeção perfeita e o silêncio deveria respeitado pela plateia. Em depoimento à autora, Lélia Maria Bangel, associada e ex-membro da diretoria do Clube de Cinema, recordou as exigências de Paulo Fontoura Gastal quanto à postura dos cineclubistas ao não permitir a entrada de retardatários, o consumo de pipoca e balas, e as conversas concomitantes às exibições (Lunardelli, 2000, p.101-102).

A dedicação ao cinema, ainda que não apontasse a emergência de realizadores, chegava a definir uma certa corporificação do cinéfilo. Exemplo extremado era o do professor Rolim Pereira da Costa. Detentor de um acervo pessoal de filmes, passou a emprestá-los ao Clube de Cinema de Porto Alegre. Durante as sessões no auditório do *Correio do Povo*, conforme afirmou Francisco Araújo, Rolim “vestia um capotão branco, pegava um sineta, ficava muito sério” (Lunardelli, 2000, p.95). Os assistentes tinham de conviver com suas excentricidades e obedecer as suas restrições.

A expectativa de um comportamento adequado por parte dos cinéfilos respingava por vezes em proposições como a que envolveu o frustrado estabelecimento de um questionário para os novos associados, a fim de que provassem condições de frequentar as sessões do Clube. Noutras, reforçava o chamamento para que os associados permanecessem para os debates realizados após as sessões, e mantivessem uma participação ativa nessas conversas, não mantendo silêncio frente às opiniões colocadas (Lunardelli, 2000, p.98).

O espaço do cineclube é evocado em muitos dos depoimentos colhidos por Fatimarlei Lunardelli como de iniciação na vida intelectual, onde era transposta a assistência passiva dos filmes e se seguia para a reflexão e o debate. Em certos casos a interpretação do que se estabelecida em torno do universo cinematográfico em Porto Alegre é sintetizada como a própria vida cultural da cidade (Lunardelli, 1995, p.33-34).

Ao longo dos anos, o perfil dos integrantes do Clube de Cinema de Porto Alegre teve uma vertente muito fortemente alicerçada nas figuras dos jornalistas que exerciam a crítica cinematográfica nas páginas dos jornais de Porto Alegre: P. F. Gastal, Jefferson Barros, Hiron Goidanich (Goida) e Hélio Nascimento. Dentre a documentação levantada por Lunardelli, chama a atenção um boletim noticioso datado de 1965 que dá conta do que a autora denominou ser “um *tratado de intenções* sobre a arte de programar” assinado pelo jornalista Hélio Nascimento. O ideal seria o resgate de filmes antigos, de caráter educativo, formativo de uma cultura cinematográfica. Mas como os programadores muitas vezes tinham seu acesso a essas obras dificultado, apenas podiam se valer da apresentação de filmes recentes em pré-estreia. Ainda assim, ressaltava Nascimento, esses deveriam ser escolhidos dentre aqueles “realmente importantes, assinados por autores e não técnicos ou narradores de histórias” (Lunardelli, 1995, p.35). Esse direcionamento proposto por Hélio Nascimento ecoava o caráter dos debates encontrados nas páginas das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Positif* e nas sessões da *Cinémathèque Française*. Lugares onde seria feita a defesa da chamada “política dos autores”²⁸, cujos resultados serviriam para reposicionar o valor das obras de muitos cineastas, como Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, William Wyler, Howard Hawks e Jerry Lewis (Aumont, 2006, p.26-27 e 234-235).

28 Esse tipo de proposição não era o único observado em Porto Alegre. Entre 1951 e 1960, funcionou o *Cineclube Pro Deo*, liderado por Humberto Didonet, jornalista do periódico católico *Jornal do Dia*. Voltado às diretrizes do OCIC, entidade ligada ao Vaticano, ainda assim, o cineclube mantinha uma programação eclética. Conforme Fatimarlei Lunardelli, essa entidade procurava formar um público composto por pessoas afastadas do meio intelectual (Lunardelli, 1995, p.36).

No cineclube, espaço de sociabilidade, era formulada uma definição do que era o melhor gosto, aquele que deveria ser o ponto de referência. E, além disso, ficava demarcada a posição a partir da qual esse tipo de colocação ganhava legitimidade quando anunciada.

Essa formação e esse exercício do gosto talvez até mesmo extrapolassem as proposições de Pierre Bourdieu sobre o tema. Para o sociólogo o gosto é resultante das relações imbricadas sobre o que está institucionalizado no seio da sociedade capitalista, tanto no âmbito família, no aprendizado precoce da infância, quanto no aprendizado escolar. O primeiro nível gerando a garantia de um desembaraço quanto à apreensão e apreciação cultural. O segundo, imposto de modo tardio e sistemático, imprimindo pretensões culturais e desembaraço forçado. Tudo isso gerando pré-disposições e inclinações a determinadas escolhas culturais. Mas como essa formação nem sempre aparece ligada às questões materiais de origem, sustento e sobrevivência, podemos especular sobre as experiências em comum por amizade, convívio e divisão de interesses como formadoras de gosto (Bourdieu, 1983a, 1983b e 2007).

Era conhecida a admiração de Paulo Fontoura Gastal por Charles Chaplin. Nas páginas do vespertino *Folha da Tarde*, o crítico escrevia com o pseudônimo Calvero, extraído do filme *Luzes da ribalta* (1952). Mas suas paixões também se direcionavam para filmografias bastante diversificadas, como a dos filmes japoneses. Essa diversificação valeria para o Clube de Cinema.

Desde a sua fundação, o Clube de Cinema de Porto Alegre foi pautado pelo ecletismo de suas exposições individuais e das mostras e festivais promovidos. Nas próprias salas de cinema eram apresentados aos associados os filmes em lançamento levados em circuito comercial. Ocupando os auditórios da Cia. Jornalística Caldas Júnior, do Instituto de Artes, do Banco Agrícola Mercantil e, no fim dos anos 50, a Faculdade de Arquitetura, o Clube exibia, acompanhado de informativos sobre o filme e a sua inserção na história do cinema, os clássicos do chamado primeiro cinema, o início da narrativa hollywoodiana, os filmes basilares da escola de montagem soviética, os vanguardistas franceses, o expressionismo alemão, o dramas italianos, etc.

Na década de 1960, já com a parceria que permitia a utilização do Salão de Atos da UFRGS, vieram os filmes holandeses, o cinema japonês, o *western*, a forte presença do cinema polonês, as cinematografias checa e sueca, os documentários noruegueses, os curtas apresentados em parceria com entidades francesas e italianas, filmes muitas vezes exibidos

com legendas em francês ou inglês (Lunardelli, 2000, p.73-81). Além da exibição desses filmes, os cursos promovidos pelo Clube de Cinema de Porto Alegre propiciavam informação, formação teórica e estética, e cumpriam uma função de aproximação e integração entre os participantes. É o que recordou Luiz Carlos Pinghini em depoimento publicado:

A minha tribo, em termos de cinema, foi o pessoal que eu conheci num curso, em 1965, um curso excelente, chamado curso dos críticos, com o Jefferson Barros, Goida, que dava história do cinema, era uma delícia de assistir. As palestras do Goida sobre história do cinema, o Enéas, o Textor que dava a parte técnica. Esse pessoal que eu conheci no curso, conhecia de vista e tal, mas não tinha maior envolvimento, com o Jefferson, o Enéas, enfim. No curso a gente passou a se conhecer e alguns companheiros, alunos que fizeram o curso, como foi o caso da Ilse, que hoje é esposa do Hélio Nascimento. Ela e duas irmãs faziam o curso, o Luiz Maciorowski, o famoso polonês e o Goldani, que hoje é médico da Santa Casa. Então, todo esse pessoal eu conheci nesse curso e a gente se encontrava na Rua da Praia, no centro. E essas pessoas também estavam começando a entrar na vida de cinema a partir desse curso, como era o caso do polonês, que começou a olhar o cinema como uma saída em termos de cultura, informação, que não era só entretenimento e lazer (Lunardelli, 2000, p.58; Lunardelli, 2008, p.53).

Os cursos tinham a sua finalização com a prática de realização de um filme. Porém, não eram todos que demonstravam “jeito para a realização” (Lunardelli, 2000, p.58-59).

Certo é que em alguns momentos a barreira da realização chegou a ser rompida pelo Clube de Cinema. No final da década de 1960, Marco Aurélio Barcellos assumiu por uma breve gestão a presidência da entidade. Para Fatimarlei Lunardelli, essa época teria sido “aquela na qual o Clube de Cinema de Porto Alegre chegou mais perto da turma de realização cinematográfica”. Em 1966 o Clube produziu o curta *Um gesto essencial*, premiado no Festival Jornal do Brasil-Mesbla, no Rio de Janeiro (Lunardelli, 2000, p.59-61). Esse festival, aliás, foi apontado como o incentivo para uma série de filmes curtos produzidos no Rio Grande do Sul naquele período, muitos realizados em regime de cooperação mútua entre os envolvidos. Nessa ocasião começou a se destacar o nome de Norberto Lubisco. Sobre esse fotógrafo que atravessou muitas produções até sua morte em 1993, e que pode ser considerado uma espécie de vínculo em comum a diferentes momentos da cinematografia rio-grandense, Luiz Carlos Pighini ressaltou a formação prática:

No fundo o que a gente queria fazer era cinema e, se no Brasil era uma coisa complicada, em Porto Alegre era ficção científica. Agora, teve uma figura que realmente tornou possível esse sonho, ainda que muito modesto, muito amador, que foi o Norberto Lubisco. Ele conhecia, como autodidata, tinha uma facilidade, uma sensibilidade pra trabalhar com câmera, para enjambrar (Lunardelli, 2000, p.60).

O Clube de Cinema de Porto Alegre é também referido pelos testemunhos como um ponto de agregação daqueles que atuavam nos diversos âmbitos relacionados ao cinema. O que englobava a distribuição e a exibição de filmes, como ressaltou José Seadi, durante muito tempo atuante nesses ramos:

O Clube de Cinema sempre foi o elo de união da classe cinematográfica. Sempre que chega no fim do ano, é feito um jantar. Há anos, logo no início, a gente fazia muita confraternização, muito coquetel, muita reunião, patrocinados pelo Clube de Cinema. O Clube sempre foi afeito a esse tipo de coisa. Sempre que fazia a sessão de um filme, convidava todos pra ir, gerentes. A gente ia, nos sábados, depois do filme saía todo mundo conversando, debatendo, a gente até ia almoçar junto, uma turma grande. Era muito bom (Lunardelli, 2000, p.67-68).

Além dos cineclubes, a definição sobre o cinema que seria legítimo também se manifestava a partir dos quadros acadêmicos. Nos departamentos de Filosofia, Literatura e Artes da Universidade Federal e da Pontifícia Universidade Católica dava-se a interdisciplinaridade. Informal. E talvez, à época, sequer pensada nesses termos:

Quem, dos anos sessenta, não lembra do excepcional mestre de Filosofia e de Teatro Gerd Bornheim, nunca escrevendo, mas socraticamente discutindo Louis Malle, Visconti, Fellini, Ingmar Bergman?

Carlos Appel e Rui Carlos Ostermann, dedicados à Literatura, calorosos, eram permanentes nas sessões e nos debates. Ana Maria Bohrer, Moacyr Scliar estavam sempre atentos às relações entre as letras e o cinema. Até o crítico Carlos Scarinci, das Artes Plásticas, na época admirador de Gauguin e Van Gogh, entrava nos questionamentos. E [diz Enéas de Souza] muitas das comparações que um diz fiz sobre cinema e pintura vieram do companheirismo que tínhamos nas aulas de Filosofia e nas mesas de bares e confeitarias daquela época. O inesquecível músico Bruno Kiefer – cômico, sério, criador –, nas pausas de suas notas enfrentava um comentário sobre as relações de sua arte com os filmes de impacto (Souza, 1995, p.54-55).

Ney Gastal, jornalista e filho do crítico do *Correio do Povo* Paulo Fontoura Gastal, recordou a valorização dos debates, que se estendiam para além dos espaços onde ocorriam as exibições dos filmes:

Não eram uma coisa organizada, os debates. O debate acontecia ao natural, as pessoas saíam daí e iam sentar na porta do cinema, no saguão – no [Cinema] Palermo ficavam dentro – ou iam para algum lugar debater. Eram as famosas noites do Matheus, ali na Praça da Alfândega, onde tinha o Café Matheus e as pessoas iam discutir cinema de madrugada, depois que o pai fechava o jornal, que ele ia pra lá com a turma toda, o Flávio, o Fernando Peixoto, o Hélio, não sei se o Goida ia, acho que ele era mais moço, não sei, o Enéas de Souza, essa gente toda se reunia ali e ficava conversando (Lunardelli, 2000, p.97).

Também em depoimento à pesquisadora Fatimarlei Lunardelli, o ator Cláudio Heemann recordou o efeito desses debates sobre os associados e o quanto isso influenciava a busca pela ampliação dos conhecimentos sobre o cinema, como a compra e o estudo de livros sobre o cinema. Encomendados junto à Livraria Americana, eram comprados livros como “o *Tratado de realização cinematográfica* do Lev Kulechov, o livro do Pudovkin sobre realização, os livros sobre o Eisenstein, os escritos dele sobre a teoria da montagem”. Livros esses que circulavam entre os cinéfilos. Como aconteceu com Norberto Lubisco, que ainda muito jovem se debruçou sobre a biblioteca do aparentado Cláudio Heemann, especialmente sobre o livro de Kulechov, que se dedicava às práticas de filmagem (Lunardelli, 2000, p.97).

Ainda que fosse um ponto de referência para quem as lia, a formação cinematográfica não se fortalecia necessariamente através das páginas de revistas como a *Cahiers du Cinéma*. O jornalista Luiz Carlos Merten acreditou ser até maior a importância das sessões de filmes e das conversas posteriores. A circulação nos cinemas e depois pelas ruas e pelos cafés, onde aconteciam as discussões sobre o que fora vista, definiram as suas concepções sobre o cinema (Lunardelli, 2008, p.57-58). As salas de exibição se configuravam como verdadeiras “regiões morais” (Park, 1979). Surgia uma identidade entre os cinemas associados com determinados tipos de filmes e a assistência que se direcionava para aquele tipo específico de espetáculo. Ao mesmo tempo, essa delimitação espacial tornava evidente as escolhas dos frequentadores daquelas salas e demarcava os espaços onde era facilitada a sociabilidade entre os interessados em determinada temática.

Muitas vezes se tornava impensável aos espectadores aceitar que determinados gêneros ou temas “invadissem” certos espaços. Um filme romântico poderia ser rechaçado pelo público de uma sala onde dominassem os filmes de ação, os *westerns*. O mesmo poderia acontecer com os filmes “intelectualizados”, como os da *Nouvelle Vague* francesa. Os cinemas onde eram exibidos em Porto Alegre eram quase sempre os mesmos: Continente, Rex, Ópera (Lunardelli, 2008, p.37-38).

Havia uma identificação de grupo entre os apaixonados cinéfilos que os levava a um sentimento de distinção frente o universo dos espectadores (Lunardelli, 2008, p.56). Nesse sentido, devem ser considerados esses espaços onde o debate não era institucionalizado ou amparado pela aparente proteção dos muros das universidades, onde o que era “clandestino” circulava. Antônio Carlos Textor recordou a existência da Livraria Coletânea, comandada por Brutus Gemignani e Arnaldo Campos:

Espremida no corredor de entrada de um antigo prédio da Praça da Alfândega, ao lado antigo Cine Rex, a Coletânea reunia todo o mundo: jornalistas, políticos, professores, boêmios de todos os calibres. Brutus e Arnaldo vendiam livros e doavam simpatia. Com eles nós buscávamos as informações que circulavam por trás dos rigores da censura, trocávamos confidências sobre os mais diversos assuntos e nos abastecíamos de livros sobre cinema, muitos trazidos clandestinamente do Uruguai (Textor, 1995, p.62).

No limite mais solto dessa experiência dos debates, havia o retorno à mais pura arena pública: a rua. Jefferson Barros recordou o clima efervescente dos debates na virada dos anos 50 para os 60, encravado nas clivagens que separavam politicamente os nacionalistas dos chamados entreguistas, mas que também respingava sobre o tema apaixonante que era o cinema:

O Brasil vivia uma intensa produção intelectual, ancorada nas extraordinárias taxas de desenvolvimento econômico e de relativa distribuição de renda dos anos JK. Falava-se de tudo, com liberdade. E tudo era polêmico. A Rua da Praia era uma central de debates, discutia-se a ruptura com o FMI, ocorrida em junho de 1959, com o mesmo ardor do resultado do Gre-Nal, das divergências com Kruschew e o XX Congresso do PCUS (1956) ou sobre as pernas mais lindas do cinema: as da Cyd Charisse ou de Eliana Macedo (Barros, 1995, p.127).

Desenvolverei no final da tese maiores observações sobre a construção da memória sobre o cinema produzido no Rio Grande do Sul. Por ora, cabe ressaltar que a cronologia e uma certa visão de linearidade e gradualismo se apresentam. Mas ainda que essa construção procure solidificar a noção de uma ancestralidade que permita a reivindicação de uma identidade constante ao cinema rio-grandense, fato é que alguns momentos dessa propalada história acabam por merecer destaque nas evocações. Especialmente quando, associada ao que se entende como algo relevante, emerge a memória pessoal do narrador.

No primeiro parágrafo de seu artigo sobre o Clube de Cinema de Porto Alegre, publicado no compêndio organizado em 1995 por Tuio Becker a fim de inserir o cinema gaúcho nas comemorações do centenário da “sétima arte”, Fatimarlei Lunardelli insere-se como observadora direta, ainda que de modo residual em relação a um período considerado áureo:

Não sou da geração que escreveu a história do *Clube de Cinema de Porto Alegre*. Mas com certeza, ele inscreve-se na minha história. Anos oitenta, estudante de Jornalismo, louca por cinema. Testemunha do fim de uma época, devo ter sido uma das últimas pessoas a sentar em frente ao Gastal, do outro lado de sua mítica mesa, no *Correio do Povo*. Momento raro, guardado para sempre na memória e no coração. Ser, naquele instante, secretária do clube de cinema mais antigo em atividade no Brasil me aproximava, sem que eu soubesse, da experiência de muitas outras pessoas antes de mim. Para todas, o cineclubismo havia sido uma experiência fundadora (Lunardelli, 1995, p.33).

Quando a autora se refere a ter sido uma das últimas pessoas a sentar em frente à mesa do jornalista Paulo Fontoura Gastal, editor das páginas culturais do *Correio do Povo* e da *Folha da Tarde*, provavelmente se insere no contexto de decadência e pré-falência daqueles dois jornais que deixariam de circular conjuntamente em meados de junho de 1984. A decadência econômica e o debacle dos periódicos da outrora toda-poderosa Companhia Jornalística Caldas Júnior promoveram reflexos importantes sobre a manutenção da divulgação e evidência do Clube de Cinema de Porto Alegre.

No rastro do fechamento temporário dos jornais, deu-se a aposentadoria de Paulo Fontoura Gastal. As memórias publicadas a respeito de Gastal – que assinava com o pseudônimo *Calvero* nas páginas da *Folha da Tarde*, numa homenagem ao personagem de Chaplin – costumam referir a sua atuação como formadora e catalisadora de pessoas, além de ser responsável pelo fomento de inúmeros eventos ligados ao cinema. Não é raro que o

jornalista seja lembrado de forma reverencial. O cineasta Antônio Carlos Textor ao escrever sobre as suas memórias acerca dos “agitados anos 60”, recordou as sessões de filmes franceses ocorridas no Cinema Palermo.

Após o término de um filme, o grupo de amigos que o assistira “seguia pela Praça da Alfândega até o café Matheus, famoso por suas coxinhas de galinha, e que ficava aberto até a madrugada”. Caminhando até o Matheus, passavam em frente ao edifício Hudson, sede do jornal *Correio do Povo*. Textor afirmou que todos levantavam o olhar com respeito em direção às janelas, grandes e iluminadas, onde se localizava a redação do jornal: “Ali, a gente sabia, naquela hora estava trabalhando o P.F. Gastal, senhor absoluto da crítica cinematográfica de Porto Alegre” (Textor, 1995, p.60).

Já vimos que Fatimarlei Lunardelli reconhecia a mesa do jornalista como um espaço mítico. Em seu texto sobre o Clube de Cinema de Porto Alegre, Lunardelli reforçou e ampliou essa perspectiva ao recuperar uma entrevista com o crítico literário Flávio Loureiro Chaves, onde o significado daquela mesa e de seu ocupante transcende o próprio cinema:

Havia um foco intelectual de efervescência, ligado particularmente à pessoa do P.F. Gastal, que era o *Clube de Cinema de Porto Alegre*. Eu costumava fazer uma imagem: durante vinte anos existiu cultura em Porto Alegre porque existia a mesa do Gastal na redação do antigo *Correio do Povo*. E por que eu faço essa imagem? Porque a mesa do Gastal no *Correio do Povo* e o *Clube de Cinema* animado pelo Gastal não eram apenas a área de cinema (Chaves apud Lunardelli, 1995, p.34-35)²⁹.

Jefferson Barros, jornalista e crítico de cinema, escreveu no compêndio organizado em 1995 por Tuio Becker um texto bastante pessoal e sentimental onde aponta a importância de Paulo Fontoura Gastal para o estabelecimento de “uma crítica de cinema com estilo” em Porto Alegre. Estilo no sentido de um texto revelador da narrativa que envolve a câmera e os personagens, diferentemente das meras resenhas. Jefferson Barros é outro nome a fazer referência à mesa de Gastal e ao agregado cultural que a cobria. Indo além, associa o jornalista a uma espécie de mecenato não monetário:

29 Jornalista sem formação acadêmica, militante comunista, Paulo Fontoura Gastal participou direta ou indiretamente da criação do Clube de Cinema de Porto Alegre, do Festival de Coros do Rio Grande do Sul, da Feira do Livro de Porto Alegre e do Instituto Nacional do Cinema. Foi conselheiro da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), do Teatro São Pedro, da Comissão Estadual de Cultura, primeiro administrador do Auditório Araújo Vianna após a sua transferência para o Parque da Redenção, delegado do INC no Rio Grande do Sul e representante da Embrafilme (Gastal, 2002, p.72 e 79).

In illo tempore, em Porto Alegre, havia um crítico com estilo: Paulo Fontoura Gastal, P.F. Gastal, Calvero, como se preferia para homenagear o personagem de Charles Chaplin em *Luzes da Ribalta*. Mas o Gastal não era um crítico de cinema; era muito mais do que isso. Era um Príncipe da Renascença sem recursos monetários. No entanto, a História, ou, se preferirem, o Senhor de Israel, cujos desígnios são tão obscuros quanto as trevas da noite, lhe colocou na vida um recurso supra-monetário com o qual pôde exercer seu excelso mecenato: uma mesa de redação. Ele era donatário da mesa mais bagunçada da redação do velho (e bom) *Correio do Povo*. Era até possível que naquela inorgânica montanha de papel de sua mesa se escondesse ainda a notícia de que dois malucos haviam registrado em Lyon a patente para uma nova máquina chamada cinematógrafo. A mesa do Gastal! (Barros, 1995, p.126).

Mais adiante, Jefferson Barros pontuou dois aspectos da personalidade de Paulo Fontoura Gastal: o respeito à liberdade de ideias e o incentivo aos novos talentos, o que pode ser exemplificado com a criação da Equipe das Terças, dia da semana em que Gastal abria espaço aos novatos em formação. Um espaço onde suas concepções muitas vezes eram confrontadas sem que manifestasse censura:

Ao Gastal, inúmeros de meus textos feriam intelectualmente [...]. Nunca, mas nunca me censurou uma vírgula. [...] O espaço editorial foi mantido aberto e logo, cada vírgula de um era contestada pela vírgula do outro. Surgiu na *Folha da Tarde*, o outro órgão da Caldas Júnior de então, aquilo que nós apelidamos *terçaferinos*. Gente do maior respeito intelectual e político atualmente, como o Eduardo Aydos, o José Hildebrando Dacanal, o Antonio Holfeldt, eventualmente o Hélio Nascimento (o mais sóbrio e brilhante crítico de cinema do Brasil), que na época não era ainda o crítico titular de cinema do *Jornal do Comércio*. Havia outros, como o Enéas de Souza, rarefeito nas páginas do *Correio do Povo*, mas que publicou o primeiro livro sobre reportagem cinematográfica no Rio Grande do Sul; e o Goida, meticuloso e correto como um virginiano, que sempre militou nas páginas correspondentes: *Última Hora* e, depois do golpe militar de 1964, *Zero Hora* (Barros, 1995, p. 128).

Hiron Goidanich, crítico de cinema com larga atuação na imprensa gaúcha, especialmente nas páginas de *Zero Hora*, também reforçou esse entendimento sobre P.F. Gastal. Haveria sim uma disputa entre a “velha” crítica, representada por Paulo Fontoura Gastal e a “nova”, cujos integrantes Goida denominou “Mandarins”: Jefferson Barros, José Onofre, Enéas de Souza, Marco A. Barcellos e o próprio Goida. Porém, ainda que muitas vezes pensassem o cinema diferentemente de Paulo Fontoura Gastal, o trabalho desses

“Mandarins” seria uma espécie de “prolongamento” do veterano crítico do *Correio do Povo*. Para Goida, a importância de P.F. Gastal, que transmitia aos seus afilhados e agregados paixão e amor pelo cinema, poderia ser comparada com a influência de André Bazin sobre os jovens cineastas da *Nouvelle Vague* francesa, especialmente sobre François Truffaut (Goidanich apud Lunardelli, 2000, p.13-16).

Evidentemente que a mitologia criada em torno das emanções provenientes da mesa Paulo Fontoura Gastal não se resume apenas a vontade de seu ocupante. Devemos considerar nessa equação que determina a sua força, a proeminência do próprio jornal *Correio do Povo*, da vespertina *Folha da Tarde*, da Rádio Guaíba, e, acima de tudo, da marca de sua empresa editora, a Companhia Jornalística Caldas Júnior. O que P.F. Gastal escrevia e escolhia para divulgar tomava impulso graças à ampla circulação, eminência e credibilidade de onde partiu a informação ou a reflexão. Existiu um recorrente ditado já incorporado ao senso comum do jornalismo rio-grandense que afirmava: “Se o Correio deu, então é verdade”. Muitos são os episódios evocados nas memórias de jornalistas, políticos, artistas e mesmo de leitores a corroborar essa visão sobre a potência daquele veículo de comunicação, pelo menos até a segunda metade da década de 70. Época em que, por questões administrativas e outras vinculadas ao mercado concorrencial, a empresa começou a soçobrar (Galvani, 1994).

Mas havia também, por vezes, o dissenso. O crítico Hélio Nascimento recordou as brigas que ocorriam entre os membros do Clube de Cinema, incluindo nos embates o norteador da entidade, Paulo Fontoura Gastal: “Uma vez eu disse ao Gastal, ‘se com cada pessoa que tu brigares tu não vai mais falar, não ia ter mais amigos, ia estar sozinho’. E ele disse, ‘é verdade’” (Lunardelli, 2000, p.142).

Houve uma época, no final dos anos 50, em que Gastal se declarou frustrado com a ausência de reconhecimento sobre os esforços estabelecidos. A preferência dos associados era pelas pré-estreias em detrimento dos debates e discussões. Chegou a pedir em reunião que não o reelegessem, para que fosse substituído por “sangue novo” que conseguisse reviver o Clube. Mas permaneceu mais oito meses no cargo, até ser substituído por Ary Mendonça, que renunciou após cinco meses, “inconformado com a falta de espírito cineclubista dos associados”. Voltaria, na sequência, Paulo Fontoura Gastal, que ocupou a presidência do cineclubes por mais alguns anos e que, enquanto viveu, foi seu ponto de referência (Lunardelli, 2000, p.142-143).

O Clube de Cinema de Porto Alegre não tinha um engajamento político explícito. Suas polêmicas se davam em torno do cinema, como na ocasião em que saiu em defesa da exibição do filme *Rio, 40 graus* (1955), que havia sido proibido pela polícia do Rio de Janeiro sob a alegação de ser subversivo. Em 1962, um festival sobre a história do cinema russo e soviético foi acusado pelo *Jornal do Dia*, de orientação católica, de ser um exemplo da infiltração marxista na imprensa e nos meios artísticos. Durante a exibição de *Encouraçado Potenkin* (1925), na Reitoria da UFRGS, Humberto Didonet, colunista do *Jornal do Dia*, e Paulo Fontoura Gastal, do *Correio do Povo* e da *Folha da Tarde*, quase foram às vias de fato durante a distribuição de manifestos contra e a favor do filme de Sergei Eisenstein (Lunardelli, 2000, p.118, 155-156 e 158-159).

Mesmo não havendo um posicionamento político direto, as disputas ideológicas existentes na sociedade se refletiam nos embates entre a perspectiva leiga e a perspectiva dos cineclubes de orientação católica, voltados para uma definição que classificasse os filmes conforme a sua moralidade. Enquanto o cineclubes ProDeo se vinculava à orientação da Igreja Católica, o Clube de Cinema defendia um posicionamento leigo. Flávio Loureiro Chaves, em depoimento à Fatimarlei Lunardelli, recordou o tensionamento entre os posicionamentos:

Porque isso aí entrou em conflito com uma elite ultraorganizada que era a elite que pertencia ao Clube de Cinema, eu não diria que o Clube de Cinema era um clube de esquerda, mas ali no Clube de Cinema havia intelectuais com uma longa tradição de esquerda, o próprio Gastal, Jacob Koutzii, a verdade é que todos os colunistas históricos estavam dentro do Clube de Cinema e organizados. A entidade não era de esquerda, mas havia uma tradição de esquerda (Lunardelli, 2000, p.109).

Quando foi criada a Federação Gaúcha de cineclubes, em 1961, a presidência da primeira diretoria ficou a cargo dos católicos do cineclubes ProDeo. Ainda assim, os leigos conseguiram inserir nos estatutos um artigo que proibia manifestações de ordem político partidária, racial, religiosa e mesmo referente a uma tomada de posição estética por parte daquela federação e de seus representantes (Lunardelli, 2000, p.111-112)³⁰.

30 Integrados aos cineclubes de orientação católica, os Grupos de Estudos Cinematográficos (GEC) eram uma espécie de dissidência em relação à ortodoxia da Igreja. Em Porto Alegre, como o Clube de Cinema não formalizava um grupo de estudos, mesmo considerando os cursos eventualmente promovidos ou incentivados, o GEC, que surgira a partir do ProDeo, acabava por agregar os associados de um e outro cineclubes em vista de análises descarregadas de compromissos (Lunardelli, 2008, p.49-50). Essa atuação dos católicos não era exclusividade rio-grandense. Em Belo Horizonte, a partir da atividade cinéfila, dos grupos de estudos e sob os

De fato, apesar dos pontos de vista divergentes, e de algumas brigas pontuais, o convívio entre leigos e católicos era na maior parte das vezes pacífico. Por vezes chegavam a realizar em comum conferências e sessões de filmes (Lunardelli, 2000, p.117-118).

Fora das mesas de redação dos grandes jornais, o pensamento sobre o cinema também era apresentado em publicações especializadas. Enéas de Souza publicou em 1965, pelo Instituto Estadual do Livro (IEL), *Trajatórias do cinema moderno*, obra que compilava ensaios sobre cineastas e filmes estrangeiros e brasileiros³¹. Em 1966 foram publicados os dois únicos números da revista *Filme 66*, que surgiu com a pretensão de ser mensal. Inspirada na francesa *Cahiers du Cinéma* e na mineira *RCC Revista de Cultura Cinematográfica*, a publicação da Federação Gaúcha de Cineclubes dava destaque ao cinema internacional e tinha Olavo Macedo de Freitas na direção, Marco Aurélio Barcellos, Enéas de Souza e José Onofre no conselho editorial. Em seu segundo e derradeiro número, o cinema do Rio Grande do Sul era representado pela abordagem de um curta em 16mm de Antônio Carlos Textor, *A última estrela*, e por uma reportagem que retratava a atuação do jornalista Paulo Fontoura Gastal no fomento às atividades cinematográficas em Porto Alegre.

Filme 66 não foi a única tentativa daquele grupo. No ano seguinte o *Jornal de Cinema* contou com entrevistas realizadas por Antônio Carlos Textor com Glauber Rocha, Walter Lima Jr. e Walter Hugo Khouri. O tabloide teve um único número impresso (Textor, 1995, p.62; Becker, 1995, p.69).

Nas páginas de *Filme 66* e do *Jornal de Cinema*, destacava-se a chamada *Nova Crítica*, que se desgarrava do julgo de Paulo Fontoura Gastal, figura reverenciada, mas também confrontada por quem chegava. Essas tentativas de legitimar espaços ocupados por esses nomes em ascensão incluíram a breve existência de uma Associação dos Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul, fundada em 1965, e dirigida por Jefferson Barros e Hélio Nascimento. Mas eram nos espaços então consagrados que os conflitos tomavam materialização. Em fins de 1967, Marco Aurélio Barcellos deixava inconclusa a sua breve passagem pela presidência do Clube de Cinema de Porto Alegre. Atacava o Cinema Novo e o seu maior ícone, o cineasta Glauber Rocha, nas páginas do *Jornal de Cinema*. Essa publicação fora editada sob os auspícios do Clube de Cinema. Fatimarlei Lunardelli descreveu a situação ocorrida dentro de um espaço cuja figura central ainda era P.F. Gastal:

auspícios da Igreja, interessada na formação de plateias moralmente direcionadas, em 1962 foi criada a Escola Superior de Cinema da Pontifícia Universidade Católica (Ribeiro, 1997, p.161).

31 O livro foi reeditado em 1974, também pelo IEL, e em 2007, de forma revista e ampliada, através da Prefeitura de Porto Alegre.

Se Gastal era o “patrão da crítica”, sem erro poderia se dizer que o Clube de Cinema era seu território demarcado. Defensor intransigente do cinema brasileiro, ele não endossou, sob nenhuma hipótese, as posições assumidas pelo jornal que levava o nome da entidade que havia fundado e desenvolvido com dedicação e esforço.

Ainda que o jornal trouxesse longos textos sobre a obra dos cineastas norte-americanos Arthur Penn e Joseph Losey e manifestasse entusiasmo apaixonado pelo *western*, parecia ter sido feito om o propósito de atacar o Cinema Novo e, especialmente, Glauber Rocha (Lunardelli, 2000, p.128).

Antes de reassumir a presidência, Paulo Fontoura Gastal manifestara-se enfaticamente em assembleia contra o conteúdo e a possível má repercussão nacional do *Jornal de Cinema* (Lunardelli, 2000, p.121 e 132).

A tomadas de posição enfatizadas por P.F. Gastal e a legitimidade de sua posição junto à crítica chegavam a limitar a plena expressão dos novos críticos a ele mais aproximados, como ocorreu com Jefferson Barros:

É notável a ausência da minha opinião sobre Cinema Novo. Nunca ninguém me cobrou isso. Eu nunca expressei minha opinião porque ela iria em oposição a tudo o que o Gastal defendia (...) Eu tinha uma relação muito querida, muito respeitosa com o Gastal, então, eu me expressei por rebarbas, por outros caminhos, falando de outras coisas, acabava expressando a minha opinião sobre o Cinema Novo. Mas eu nunca escrevi um artigo “O Cinema Novo Brasileiro”. Não era a questão de ele censurar. Ele não censurava. A censura era minha (Lunardelli, 2000, p.129).

Ainda que defensores de um cinema que conseguisse dialogar com público, o que os aproximava mais dos filmes de Ruy Guerra, Roberto farias e Walter Hugo Khouri do que dos filmes dos cinemanovistas, esses novos críticos não compartilhavam uma linha unívoca e predeterminada de pensamento. Gerd Bornheim, professor de filosofia vinculado à UFRGS, escrevia nas páginas do *Correio do Povo* e frequentava o Clube de Cinema. Conforme Jefferson Barros, a então difusão do pensamento filosófico, do qual Bornheim era ponto de referência em Porto Alegre, projetava-se sobre as concepções dos críticos de cinema. Enéas de Souza, uma dos que mais absorveram essa vertente “filosófica” da crítica, defendia a função de diálogo e mesmo didática desempenhada pela crítica. E Jefferson Barros concebia o cineclubes como espaço onde os antagonismos poderiam conviver: o clássico e o moderno, o “bom” e o “ruim”, o filme de “exceção” e o sucesso comercial, o “honesto” e o “mentiroso”,

o que é considerado importante e aquele menor, o belo e o feio. Sua tese, defendida em 1965 na V Jornada Nacional de Cineclubes, na Bahia, era do encontro da “verdade” através do conhecimento dos erros, do descobrimento do “real” pelos contrastes, da chegada a uma meta através dos desvios. Discordantes em muitos aspectos, toda a crítica estabelecida em Porto Alegre concorda num ponto: o reconhecimento do cinema como arte. *Filme 66*, ao mesmo tempo que abordava o cinema como espetáculo, não se distanciava das tendências francesas relacionadas à análise do cinema de arte, especialmente aquelas estabelecidas nas páginas de revistas do *Cahiers du Cinéma* (Lunardelli, 2000, p.122-123 e 126).

Sabemos que grupo era esse que pontuava nas discussões. Mas, afinal, em que âmbito teórico e de método elas ocorriam? Pouco se extrai nesse sentido a partir das memórias publicadas. Uma exceção se encontra em Enéas de Souza. Crítico “rarefeito” na observação de Jefferson Barros sobre a sua atuação no antigo *Correio do Povo*, contudo Enéas de Souza inaugurou a reflexão ensaística sobre cinema em livro no Rio Grande do Sul, e se incluiu naquele universo dos debates, em meio aos nomes já referidos de José Onofre, Hélio Nascimento, Goida, Jefferson Barros, Marco Aurélio Barcellos, além de Darwin Oliveira em menor volume de produção, Luiz Cesar Cozzatti, mais tarde, e Aníbal Damasceno Ferreira, uma espécie de orientador crítico. Nomes sempre recordados como provedores de intensidade intelectual:

A crítica de cinema foi uma aventura dos anos 60. Fizemos em Porto Alegre uma discussão quente, profunda, alucinada, sobre a modernidade das coisas, sobre a natureza do cinema, sobre a sua vigência cultural (Souza, 1995, p.52).

O mecanismo das análises ultrapassava “a mera sensibilidade do gostei / não gostei”. A crítica se voltava para o desvelamento de como o filme funcionava. E como o opiniático é polêmico, os diferentes modos de pensar não definiam uma massa crítica homogênea. Sobre a influência da crítica internacional, notadamente aquela que era publicada na revista *Cahiers du Cinéma*, Enéas de Souza confessa que o aprendizado com o que vinha de fora era evidente. Mas ainda assim era algo que não os permitia pensar em se voltar para a direção de filmes:

Éramos *Cahiers du Cinéma*? Sim e não. Sim, porque direta ou indiretamente aprendemos e desenvolvemos deles conceitos como direção – na ocasião chamada de *mise-em-scène* – autor, montagem, cenário, corte, epiderme,

olhar, corpo do personagem, etc. E não, porque desde logo soubemos que não seríamos como os grandes da crítica do *Cahiers*, como Truffaut, Chabrol, Godard, Rohmer, Rivette, etc., quando a crítica era o passaporte para a direção. Assim, nunca faríamos nossa *Noite Americana* como Truffaut, numa aula de cinema e crítica inigualável (Souza, 1995, p.53).

Enéas de Souza também se entende membro de uma geração que não transitou do pensar e escrever para o fazer cinematográfico. Para ele, dentro de seus limites históricos, a sua geração fez a transição para outra geração, a de Jorge Furtado e Carlos Gerbase, que também teria uma origem literária... mas que filmaria (Souza, 1995, p.53-54).

Existem muitas dificuldades em se lidar com a noção de geração. Em texto já clássico, Jean-François Sirinelli lembra o quanto os historiadores suspeitam da banalidade da noção de geração, tendo em vista a obviedade sobre a sucessão de faixas etárias. E ressaltam ainda a generalidade do propósito, pois tal categoria ficaria na superfície das coisas. Por muito tempo, a noção de geração foi associada ao tempo curto. E o fato ou acontecimento inaugurador ou assinalador da geração foram rechaçados em benefício dos processos de longa duração.

Se incorporada ao nosso esquema interpretativo, a geração somente seria verificável em setores bem determinados, pois se identifica a geração quando a sua existência adquire autonomia e identidade. Os episódios inauguradores não se dão em âmbitos necessariamente sincrônicos. São irregulares em sua sucessão, o que determina gerações curtas e longas em sua regularidade e díspares conforme a sua fundação se relaciona ao econômico, ao social, ao político e ao cultural.

Assim, a vigilância e a precaução em relação ao estudo das gerações são necessárias. Indo além do biológico, a geração é um fato cultural, balizado pelo acontecimento ou pela autorrepresentação e autoproclamação de quem se afirma ser pertencente ou ter pertencido a determinada experiência compartilhada. Por outro lado, a geração pode ser um arbítrio reconstrutivo promovido pelo historiador em seu afã de classificar e rotular.

A noção de geração é utilizável desde que se considerem dois limites. O primeiro se refere ao padrão de uma elasticidade temporal, que diz respeito ao tempo dilatado ou encolhido conforme a frequência dos fatos inauguradores. O segundo está ligado a uma geometria variável, pois a diferenciação também se marca conforme os setores estudados: econômico, social, político ou cultural. Assim a noção de geração pode ser concebida como uma *escala móvel do tempo* (Sirinelli 2006, p.132-135).

Quais seriam, então, os limites históricos, temporais e geográficos, dessa geração dos anos 60/70? Enéas de Souza aponta diretamente a situação econômica do Rio Grande do Sul. Afirma ter estudado e se graduado em Economia, entre outras razões, “também um pouco para entender o que acontecia”. O cinema seria considerado, naquela época, uma espécie de sonho irrealizável:

Ninguém, nem o mais alucinado admirador de cinema, pensaria que o Banco da Província daria financiamento para jovens da classe média fazerem o seu *Acossado*. Com certo humor macabro, comentava-se: “As três forças do progresso do Rio Grande do Sul são o Banco da Província, o *Correio do Povo* e a Livraria do Globo” (Souza, 1995, p.53).

Esse argumento parece não se sustentar. Justamente pouco tempo depois das experiências de Enéas de Souza com a publicação de seus ensaios em livro e da revista *Filme 66*, foi criada a Carteira de Crédito Cinematográfico do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo-Sul (BRDE). Além disso, uma observação mais atenta indica que muitos dos filmes de cineastas iniciantes realizados em diversos estados brasileiros no período anterior à Embrafilme obtiveram financiamento junto a instituições bancárias e financeiras.

Outra explicação, complementar a essa, pode ser apontada em direção ao que seria a vocação daquela geração. Podemos ficar com o fato de que, no Rio Grande do Sul, a crítica se posicionava na década de 60 contra o Cinema Novo e favoravelmente ao cinema como espetáculo e narração. Um conjunto de opiniões que apenas “chegaram discretamente ao Rio e São Paulo” (Souza, 1995, p.55-56). Mas ainda assim posições que afastavam os agentes potencialmente dispostos ou preparados à realização cinematográfica no Rio Grande do Sul das redes que poderiam facilitar os caminhos então percorridos pelos cineastas em atividade no país.

Fatimarlei Lunardelli especulou sobre o “prazer de ver” se sobrepondo ao “prazer de fazer” como hipótese a explicar a proliferação de críticos no Rio Grande do Sul dos anos 60 em detrimento do surgimento de cineastas. Tomado pelo “espírito de contemplação crítica”, o Clube de Cinema de Porto Alegre não era o espaço para quem desejasse a realização fílmica. Aqueles que almejassem esse ofício se associavam a outros grupos. Essa divisão ficaria bem visível no final da década de 1960, quando se constitui o ciclo de produções mercadológicas encabeçadas pelos cantores Teixeira e José Mendes.

Mais de um depoimento colhido pela autora faz referência à impossibilidade de se fazer cinema em Porto Alegre, apesar de o desejo estar aparentemente presente em todos. Essa impossibilidade teria canalizado as inclinações artísticas de muitos para outras atividades, como o teatro. A própria convivência estabelecida no Clube de Cinema facilitaria esse movimento, ao juntar os interessados e propiciar a vinda de palestrantes, como foi o caso do italiano Ruggero Jacobbi, diretor de teatro e cinema radicado em São Paulo no início dos anos 50, que trabalhava para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e para a Cia. Cinematográfica Vera Cruz (Lunardelli, 2000, p.53-56 e 58; Lunardelli, 2008, p.54-55).

Lunardelli afirmou que os críticos atuantes nos anos 60 não queriam fazer cinema e sim analisar e discutir os filmes que prazerosamente assistiam. Diferenciavam-se não apenas no Brasil, mas dos vizinhos argentinos, onde a “generación del 60”, a partir do cineclubismo, registraria a realização de mais de 400 filmes de curta e longa-metragem entre o final dos anos 50 e a metade da década seguinte (Feldman apud Lunardelli, 2008, p.13-14).

Além do mais, conforme Enéas de Souza, em Porto Alegre não se repetiria naquele momento o que havia acontecido com os cineastas da *Nouvelle Vague* francesa no que diz respeito ao trânsito que possuíam entre a crítica e a realização. Existiriam, então, vínculos de sua geração com o modelo de atuação de André Bazin. Ícone da crítica moderna de cinema, que fundou o *Cahiers du Cinéma*, fomentou o surgimento de muitos críticos e incentivou muitos desses a se lançarem na feitura de filmes:

Para ele, no cinema só lhe interessava, profissionalmente, a crítica e jamais a direção, a realização cinematográfica. Fizemos essa opção tanto por limitação social como para explicitar nossa paixão de expectadores: construir um gênero segundo a crítica, mas ainda assim um gênero, onde a palavra pensava o pensamento da imagem. Partia do cinema mas era outra coisa que o cinema. Paixão e dizer de sua paixão (Souza, 1995, p.54).

Seguindo uma linha de entendimento semelhante a respeito do que seria uma geração que se realizou no cinema com a enunciação da palavra sobre o cinema, Jefferson Barros, nos parágrafos finais de seu texto sobre P.F. Gastal, faz uma confissão que já se anunciava nas primeiras linhas, quando afirmava a crítica de cinema como um gênero literário. Essa confissão inclui uma nova variável sobre a noção de vocação proposta por Enéas de Souza: o temor. Escreveu Jefferson Barros que o seu cinema era o cinema em palavras, assim como o dos seus contemporâneos de crítica cinematográfica: P.F. Gastal, Enéas de Souza, Goida,

Hélio Nascimento. Gente que não se sentiria atraída ou sentiria medo diante dos mistérios da câmera de cinema. Que ficava à vontade diante de uma máquina de escrever (Barros, 1995, p.125 e 129-130).

2.2 Experimentações

Mas ainda assim, somente essas explicações de ordem econômica, relacionadas ao possível temor do enfrentamento com as câmeras, ou a predileção pela palavra dão conta do estado do que acontecia com o cinema no Rio Grande do Sul? Não podemos desconsiderar as tentativas de se efetivar uma produção, mesmo que amadorísticas, mal sucedidas ou de efêmera existência.

A partir do final da década de 1940, há uma importante mudança de inflexão, agentes ligados à crítica cinematográfica, ao cineclubismo e aos festivais de cinema articulam-se e tomam posições que implicam na idealização e no incentivo de uma produção organizada e continuada de filmes. Por razões envolvendo um campo de possibilidades históricas, essas articulações não derivam necessariamente na realização cinematográfica propriamente dita, ou, então, a produção de filmes acaba ocorrendo de forma experimental, amadorística ou eventual. Nesse espaço em transformação, os sujeitos, mesmo que não filmem, acabam por contribuir significativamente para a definição de um ideal de cinema. Esse objeto – o filme em si e os atributos e recursos necessários para a sua realização – torna-se o alvo das disputas.

Por essa razão, nas páginas que seguem apresentarei não apenas aqueles que realizaram filmes após a criação de pontos de referência como o Clube de Cinema de Porto Alegre e o Foto Cine Clube Gaúcho, mas também as relações estabelecidas nestes e em outros âmbitos, como aquelas entabuladas nas redações e páginas dos jornais. Assim, além de diretores de filmes, surgem como personagens muitos jornalistas e críticos de cinema. Nominata essa que inclui Paulo Fontoura Gastal, Enéas de Souza, Jefferson Barros, Hiron Goidanich (Goida), Hélio Nascimento, José Onofre, Marco Aurélio Barcellos, Luiz Cesar Cozzatti e Aníbal Damasceno Ferreira.

De fato, a atividade cinematográfica rio-grandense sofreu algumas evidentes rupturas após 1937. Primeiro a exiguidade das experiências dos realizadores em outros países e mesmo em outros Estados. Algo que se limita à permanência da atividade do italiano Italo Majeroni (Leopoldis), à pontual realização em cinema levada a cabo pelo fotógrafo rio-grandense

Salomão Scliar, experimentado entre o eixo Rio-São Paulo, e ao aparecimento do português radicado Davide Quintans. A maior dessas rupturas, entretanto, ocorreu no final da década de 1950. Após a criação do Clube de Cinema de Porto Alegre e, especialmente, a partir das experiências do Foto Cine Clube Gaúcho, observa-se a eminência dos realizadores vinculados aos filmes ficcionais.

Entre 1937 e 1958, dentro de um universo de 33 indivíduos que filmaram no período, apenas Ítalo Majeroni, Salomão Scliar, Fernando Machado Moreira, Nilton Nascimento, Nelson Furtado e Joaquim Rheingantz se lançaram à realização ficcional (18%). Após 1959 e até 1976, houve uma completa inversão de tendência. Dentre os 24 agentes ingressantes no universo de realizadores cinematográficos, apenas Antônio Carlos Textor, Antônio Jesus Pfeil e Ricardo Braescher filmaram não ficcionais (12,5%).

Diferentemente do que foi apontado para o período antecedente, o intervalo entre 1937 e 1976 marcou um quase completo afastamento do ofício de direção de filmes das atividades vinculadas ao mercado de distribuição e exibição. Apenas Ítalo Majeroni, Fleury Bianchi e Derly Martinez, atrelados a empresa Leopoldis-Som, excetam essa tendência. Também diversamente ao observado para o período anterior a 1937, que informava o acúmulo de mais da metade dos diretores de filmes com a atividade de produtor, para o intervalo posterior (1937-1976), apenas seis dos 58 realizadores arrolados acumularam essa função com a atividade de produção (10%).

No que diz respeito à longevidade do ofício dos realizadores de filmes, afirma-se a paridade entre os dois períodos, consideradas as exceções. É perceptível que os agentes filmam em períodos efêmeros ou alternando as filmagens com longos intervalos improdutivos. Isso pelo menos no que tange à assinatura dos filmes, sem que se desconsidere as atividades paralelas ligadas ao cinema, como a participação técnica em filmes de colegas ou eventuais inserções em outros universos artísticos, literários ou jornalísticos.

Considerado o universo de 58 nomes que assinaram a realização de filmes entre 1937 e 1976, mais da metade apareceu apenas registrado em um único ano. Apenas oito indivíduos (14%) conseguiram ultrapassar o primeiro ano de ligação com a direção de filmes. Mas 49 nomes (84%) não foram além de cinco anos em seu envolvimento com a atividade específica de direção. Alguns nomes foram mais longevos, como é o caso dos agentes ligados à empresa de cinejornais, documentários e filmes de encomenda Leopoldis-Som (Ítalo Majeroni, Fleury Bianchi e Derly Martinez). Também se observa que os nomes vinculados ao Foto Cine Clube

Gaúcho (Nelson Furtado, Alpheu Ney Godinho e Antônio Carlos Textor) tiveram sua atividade estendida ao longo do tempo, mesmo que por vezes de modo intercalado. O mesmo acontecendo com Pereira Dias e Milton Barragan, diretores vinculados à feitura dos filmes do chamando ciclo regionalista de Teixeira e José Mendes.

Veremos que alguns desses agentes, notadamente Antônio Carlos Textor, Antônio Jesus Pfeil e Alpheu Ney Godinho conseguiram reproduzir a sua permanência e se mantiveram em atividade quando da consolidação do campo, mesmo que de modo periférico.

Outrossim, para se entender a possibilidade de novos ingressos na atividade, devemos levar em conta a acessibilidade dos equipamentos necessários para o desenvolvimento da atividade cinematográfica, mesmo a amadora. As câmeras acionadas com filme de bitola 16mm estavam disponíveis no mercado pelo menos desde a década de 1920. Somada a presença das marcas Kodak, Agfa, Paillard-Bolex e Zeiss Ikon, em 1930 surgiu a câmara estadunidense Bell & Howell, um equipamento facilmente manuseável que tomou forte impulso de popularidade a partir da II Guerra Mundial, sendo muito utilizada pelos militares no registro dos conflitos. Muitos cineclubes e associações de cineastas amadores surgiram nessa esteira da facilitação do registro fílmico.

O Foto-cine Clube Gaúcho foi criado 2 de julho de 1951 por doze fotógrafos membros do núcleo amador da Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul (Póvoas, 2005, p.169-177). A fundação do Foto-cine Clube Gaúcho se deu por dissidência³². Os fotógrafos amadores reclamavam a falta de valorização da fotografia artística. Um mês após a sua fundação foram registradas as incorporações de 77 membros. Nelson França Furtado, major que alcançou generalato e foi professor do Instituto de Física da UFRGS, tornou-se o escolhido para a chefia do Departamento de Cinema da entidade. Militares e profissionais liberais (médicos, dentistas e engenheiros) compunham o quadro desse departamento.

Na prática, o Foto-cine Clube Gaúcho realizava concursos internos e nacionais de filmes amadores. Enviava a produção de seus associados para eventos semelhantes Brasil à fora, chegando a ser representado em um festival português. Nelson Furtado, que inventava e aperfeiçoava equipamentos de filmagem e copiagem, chegou a promover em 1954, em parceria com outros professores, um meticuloso curso de iniciação cinematográfica que resultou na confecção de um curta amador pelos alunos: *Piquenique frustrado* (1955). Glênio Póvoas descreve o que seria a rotina dos encontros dos membros do Foto-cine Clube Gaúcho:

32 Em São Paulo foi criado o Foto-cine Clube Bandeirante.

Durante os anos 50 e início dos 60, a noite de segunda-feira era sagrada para os sócios ligados ao cinema (período de Nelson Furtado à frente). Naquela noite da semana, se discutiam os rumos do Departamento, as ações, os projetos de filmes, se exibiam os filmes que os sócios faziam (Póvoas, 2005, p.172-173).

Pelos quadros do Foto-cine Clube Gaúcho passaram alguns nomes que seguiriam carreira pelo cinema rio-grandense: o médico Antônio Antonacci Rebello já trazia uma experiência como locutor dos cinejornais e documentários da Leopoldis-Som. Aníbal Damasceno Ferreira, professor de cinema da Famecos-PUCRS, formaria inúmeros cineastas entre a décadas de 1970 e o início do século XXI, além de registrar passagens pelos filmes de Teixeira. Alpheu Godinho teria uma atuação na área de montagem de filmes (*Verdes anos*, 1984, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil). E Antônio Carlos Textor seguiria uma carreira *sui generis* em relação à dinâmica do campo que se formaria a partir de meados da década de 1970.

Textor foi um dos tantos indivíduos apaixonados por cinema que se lançou à realização cinematográfica alimentado pela convivência com outros cinéfilos e críticos, e pela frequência e participação em espaços e movimentos relacionados ao cinema. No mesmo exercício de memória onde Antônio Carlos Textor evocou a reverência com que era tratado o crítico de cinema Paulo Fontoura Gastal, o grupo com o qual percorria as sessões de cinema e acabava por entrar em acalorados debates é recordado:

Quem formava o grupo? Deixa eu lembrar: Marco Aurélio Barcellos, Jefferson Barros, Luiz Maciorowski, Alberto Crusius, Luis Carlos Goldani, Aníbal Damasceno Ferreira, Enéas de Souza, Milton Barragan, Alpheu Godinho, Norberto Lubisco, Luis Carlos Pighini, eu. Será que esqueci alguém? Com certeza. Ah! Frequentava o grupo, às vezes, o Marimba, um cara de extrema feiura e simpatia, sempre sem um centavo no bolso, sem emprego, quase maltrapilho, vindo do interior, da região de colonização alemã do Estado (Textor, 1995, p.61).

Por caminhos diversos, seguiriam relacionados ao cinema pela área da crítica (Jefferson Barros, Enéas de Souza), dos estudos acadêmicos (Aníbal Damasceno Ferreira) e da realização. Essa última vertente com evidentes diferenciações. Antônio Carlos Textor se voltou para um cinema autoral. Norberto Lubisco se tornaria um dos mais festejados

fotógrafos do cinema gaúcho, tendo trabalhado notadamente com o próprio Antônio Carlos Textor. Milton Barragan seria o primeiro a se profissionalizar e realizar um longa-metragem, ainda que a sua carreira seguisse permeada pelas amarras do cinema popular do cantor Teixeira. Nessas produções, Aníbal Damasceno Ferreira trabalharia sob a supervisão de Milton Barragan. Em *Motorista sem limites* foi assistente de direção. E em *Teixeirinha a sete provas* dividiu com Barragan a adaptação e os diálogos, além de voltar a ser o assistente daquele diretor.

Importante observar que parte desse grupo passou de algum modo pelo Foto-cine Clube Gaúcho, participando dos concursos e, por vezes, atuando como palestrantes dos cursos que eram promovidos. Contribuíam assim para formação de um pequeno circuito de formação, produção, exibição e debate alimentado pela paixão despertada pelo cinema:

[...]às vezes, alguém de nosso grupo dava uma palestra, como por exemplo sobre “a importância do *western* na linguagem cinematográfica”. Alguns dias depois, éramos convidados a assistir a um faroeste rodado em Viamão por alunos do Foto Cine Clube Gaúcho. E lá íamos nós. O cinema merece qualquer sacrifício (Textor, 1995, p.62).

Na segunda metade da década de 1960, muitos desses jovens também se agregariam em torno de outro espaço que se disponibilizava através do Centro de Estudos Cinematográficos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (CECIN), coordenado pelo irmão Adelino Martins, primeiro no Colégio Rosário, depois nas instalações da PUC. Um espaço de debate e de ensejo à realização de experimentos em película:

Entre discussões acaloradas das facções de esquerda e direita, formadas por [Luis Carlos] Goldani, Marco Aurélio Barcellos, Norberto Lubisco, Luiz Maciorowski, o *Comendador* Alvaro Guaspari, o irmão Adelino como mediador, e eu, discutíamos o destino do cinema e fazíamos filmes (Textor, 1995, p.61-62).

Esses filmes utilizavam em suas produções materiais de baixo custo, como as películas em bitola 8 e 16mm. Praticamente ao mesmo tempo em que se tentava erigir uma produção organizada com o apoio estatal e temática conservadora (com o ciclo de Teixeira e afins), alguns aficionados pelo cinema seguiam um caminho paralelo. Diversificavam os temas

abordados e experimentavam possibilidades produtivas que fossem alternativas ao modelo tradicional³³.

Pode-se imaginar que produção do Foto-cine Clube Gaúcho, do CECIN e outras experimentações teriam inspiração nos chamados filmes de arte. Realizações que se apresentavam como exercício de estilo que se colocariam a parte do cinema comercial. Produtos que primavam pela experimentação formal, uma herança da *Nouvelle Vague* francesa e de todo o chamado cinema de autor. Pode-se pensar assim se a pretensão parecia ser delinear naqueles filmes algo muito diferente daquilo que se tentava implementar como produção cinematográfica popular no Rio Grande do Sul, especialmente em fins dos anos 60. Filmes que podiam ser inspirados em obras literárias, como *O homem nu*, conto de Fernando Sabino. Ou partirem de argumentos originais premiados em festivais nacionais, como o emblemático Festival do Cinema Amador promovido em parceria pelo Jornal do Brasil e pelas lojas Mesbla, no Rio de Janeiro.

Mas nem sempre esse flerte com a literatura ou a “arte elevada” era o caminho seguido. A leitura de um levantamento dos filmes feitos na década de 1960, realizado por Antônio Carlos Textor, Alpheu Godinho, Antonio Oliveira e Carlos Hochheim, aponta que muitas vezes os filmes faziam uso de temáticas menos “artísticas”, como em *Proezas de um vigário* (1960), primeiro filme pornográfico reconhecidamente produzido no Rio Grande do Sul, com direção de Alpheu Godinho e Antonio Oliveira. Ou então com a retomada de argumentos pertinentes aos dramalhões e filmes de aventura (Textor, 1995, p.63-67). Talvez, mais do que preocupações intelectuais e estéticas, importasse a paixão pelo cinema. O ato de filmar surgido de uma vontade de fazer parte do universo que envolvia o que se assistia nas telas como espectador apaixonado, como cinéfilo.

Na primeira parte dos anos 70, o principal ponto de referência para esse “cinema amador” era o trabalho de Antônio Carlos Textor, que se apresentava como um contraponto à exaltação tradicionalista vigente. Seus curtas-metragens faziam uso da poética-lírica como parâmetro para as imagens e encontravam inspiração no cotidiano urbano do autor. Sua filmografia, menos preocupada com uma narração, uma história contada, “vem sendo constituída em função da elaboração de um clima onde a imagem pura exerce sua força total” (Becker, 1986, p.39). Tuio Becker, que participou de um abortado projeto de longa-metragem que seria dirigido por Textor, chegou a identificar no acolhimento da temática urbana presente

33 Para Leclerc, a obra intelectual, ao mesmo tempo que implica na integração, modificação e superação de uma tradição, funda uma nova tradição (Leclerc, 2004, p.24).

na obra daquele cineasta a possibilidade de “um caminho mais amplo para o cinema gaúcho”. Uma ausência de remetimento ao pampa e afins que talvez fosse a sustentação para filmes onde se “respire um clima universal” (Becker, 1986, p.41).

Entretanto mesmo um cineasta como Antônio Carlos Textor esbarrou nos limites de sua inserção. Conscrita por um estilo reverenciado, a sua realização não se eximiria da busca de vínculos e assimilações, por necessidade de sobrevivência, busca de financiamento e mercado. Em filmes como *A cidade e o tempo* (1971), patrocinado pela Prefeitura de Porto Alegre, e em seus dois documentários sobre as colônias alemã e italiana (1974 e 1975), a concepção lírica o exercício de um estilo equilibrava-se com o cinema de encomenda, numa estrutura de realização que, sob esse aspecto, lembra os antigos filmes de cavação. Além disso, pela primeira vez esse cinema era reconhecido num raio maior. Com *A cidade e tempo*, Textor chegou a receber um prêmio de incentivo à produção do Instituto Nacional de Cinema (INC).

2.3 Vento norte e o flerte com o modelo industrial de produção

No interregno entre o advento do cinema sonoro e a década de 1970, um único filme de longa-metragem se apresentou como um exercício de estilo. Inspirado nos modelos do “cinema de arte”, mas dissociado dos apelos comerciais e, portanto, fracassado nas bilheterias, *Vento Norte*, foi lançado em 1951 pelo fotógrafo Salomão Scliar. Após uma curta permanência em cartaz o filme somente voltaria a ser reapresentado em 1985, durante uma Restrospectiva do Cinema Gaúcho promovida pela Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul.

À época dessa reexibição, o crítico Luiz César Cozzatti, além de procurar remeter o filme a uma história ancestral do cinema gaúcho, ressaltava a sua importância e a mazela que teria sofrido por ter sido realizado numa posição periférica:

Tão importante quanto *Limite*, de Mário Peixoto, e *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, *Vento norte* merece ser redescoberto pelas novas gerações. Realizado em um centro como Rio e São Paulo, teria permitido a continuidade da carreira cinematográfica e o reconhecimento crítico de seu autor. Infelizmente, o isolamento gaúcho, nosso próprio provincianismo, conspirou contra o filme e seus autores (ZH/SC, 20/9/1985, p. 4).

Não vou aqui me alongar nos exageros do jornalista. Mas veremos que o pesquisador Glênio Póvoas comprovou que Salomão Scliar teve seu filme assistido e analisado pelas pessoas que poderiam ser consideradas a “nata” do cinema brasileiro no início dos anos 50. O próprio cineasta Salomão Scliar, em entrevista ao mesmo jornal *Zero Hora*, por ocasião da mesma mostra saudada por Luiz Cesar Cozzatti, recordava que *Vento norte* caíra no agrado do crítico paulista Paulo Emílio Salles Gomes e dos cineastas Glauber Rocha e Alberto Cavalcanti³⁴. E mais: chegara a impressionar Danilo Trêlles, diretor da Cinemateca do Sodrê de Montevidéu, que levou uma cópia do filme para o Congresso Internacional de Cinematecas, onde foi considerado “como tendo nível para ser exibido” nessas salas voltadas aos cinéfilos e aos pesquisadores. O que, em se tratando de filme feito no Brasil, somente ocorrera com *Limite* (1931), de Mário Peixoto (ZH/SC, 16/9/1985, p.3).

Isso posto, fato é que a contextualização da produção de *Vento norte* indica que pela primeira vez se esboçaram os elementos que iriam se agregar para a formação de um efetivo campo cinematográfico do Rio Grande do Sul, ainda que sem a força necessária para consolidar esse campo naquele momento.

Pode-se dizer que Salomão Scliar cresceu em meio a um universo de relações inseridas em diversos graus no campo cultural de Porto Alegre. Na casa de seu pai, o alfaiate Henrique Scliar, havia a frequência de jornalistas como Josino Campos, Justino Martins, Rivadávia de Souza e Egídio Squeff (Póvoas, 2002, p.20). Alguns deles com simpatias ou militância pelo comunismo.

Interessado em cinema desde a infância, quando chegava a improvisar projetores e filmes desenhados quadro a quadro, Scliar passou a realizar experiências em fotografia. Uma série de fotos sobre os grupos de ciganos e marginais que frequentavam o Parque da Redenção em Porto Alegre despertou o interesse do então secretário de redação do jornal *Folha da Tarde*. Josino Campos teve contato com as fotos numa de suas visitas à casa da família Scliar em 1943. Gostou tanto do trabalho do jovem Salomão que publicou o material no jornal da Companhia Jornalística Caldas Júnior. Era o segundo dos filhos de Henrique Scliar a colaborar para aquela empresa. Carlos Scliar, além de pintor, era desenhista do *Correio do Povo* (Póvoas, 2002, p.20-21).

34 É importante observar que, talvez, Salomão Scliar estivesse compilando nessas recordações manifestações positivas obtidas por seu filme em momentos diferentes. Até porque sabemos que Glauber Rocha somente ganharia projeção nacional cerca de dez anos após a primeira exibição de *Vento norte*.

Logo após a ida de Carlos para o Rio de Janeiro, Salomão lhe seguiu os passos. Na então capital federal travou contato com Ruy Santos, cinegrafista do *Cine jornal brasileiro*, editado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo varguista. Esse contato valeu um convite para integrar a redação da revista *Diretrizes*, voltada para o mundo político-intelectual. Ali conheceu o cineasta José Carlos Burle, integrante do primeiro corpo diretivo da recém-fundada Atlântida Cinematográfica, que seria a maior referência na produção das pejorativamente denominadas chanchadas. Naquela empresa Salomão Scliar seria uma espécie de “faz tudo”, indo da limpeza do chão do estúdio até a assistência de direção, algo comum àquele tempo em que as funções atribuídas aos trabalhadores do cinema eram pouco definidas.

As preocupações sociais presentes nos primeiros filmes da Atlântida, dirigidos por José Carlos Burle e Moacyr Fenelon³⁵ possivelmente consoaram com a visão do jovem fotógrafo dos grupos marginalizados de Porto Alegre, que de um modo ou outro teve participação naquelas produções (Póvoas, 2002, p.21-25). Além de uma aproximação por gosto de temas abordados, deve-se levar em consideração, nessa passagem pela Atlântida, o contato de Salomão Scliar com profissionais como o fotógrafo Edgar Brasil, diretor de fotografia consagrado pelo trabalho que realizou em 1931 para a feitura do filme *Limite*, de Mario Peixoto, e por sua longa atuação nos estúdios da Cinédia e da própria Atlântida (Silva Neto, 2010, p.38).

Após essa primeira passagem por um estúdio de cinema, Salomão Scliar aprofundaria sua vinculação como fotógrafo profissional de imprensa. Como *free lance*, trabalhou para a Revista Rio, editada por Roberto Marinho e que tinha Fernando de Barros na chefia de redação. Pouco tempo depois Fernando de Barros seguiria carreira como diretor de cinema e daria importante oportunidade a Salomão Scliar. Nesse meio tempo, Salomão Scliar iniciaria uma frutífera colaboração como fotógrafo da revista O Cruzeiro, ligada ao braço carioca dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, e como fotógrafo da Revista do Globo, editada em Porto Alegre pela família Bertaso.

Em 1944 Salomão Scliar estreou a direção cinematográfica com o curta-metragem *Homens do mar (Enterro do pescador)*, definido pelo próprio cineasta como uma “reportagem cinematográfica” sobre as precárias condições de vida dos pescadores de Capão da Canoa, no

35 Refiro-me a *Moleque tião* (1943), de José Carlos Burle, *É proibido sonhar* (1943), de Moacyr Fenelon e *Tristezas não pagam dívidas* (1944) de José Carlos Burle e Ruy Costa.

litoral do Rio Grande do Sul. Dessa experiência resultaria a ideia que anos depois serviria ao argumento de seu primeiro longa-metragem, *Vento norte* (Póvoas, 2002, p.25-26).

Provavelmente como fotógrafo de cena, o chamado *still*, Salomão Scliar iniciou durante as filmagens de *O cavalo 13*, de Luiz de Barros (1948), uma relação profissional com o fotógrafo húngaro George Fanto, que tinha experiência de trabalho com Orson Welles e em produções brasileiras. Logo a seguir, passagens de Scliar foram registradas nas equipes de cinegrafia de mais dois filmes. Primeiro em *Inocência*, também de Luiz de Barros e lançado em 1949. Filme que contou também com a participação de George Fanto e Ruy Santos nas funções de fotografia. Já em *Inconfidência ou morte*, de Carmen Santos, Scliar participou da fase final. Assim fez conjunto com mais de uma dezena de profissionais que se responsabilizaram pela fotografia do filme em cerca de dez anos de atribulada realização, até que fosse lançado em 1948.

Ainda em 1948, Scliar voltou para o seu estado natal para trabalhar em um novo filme. Com produção carioca e direção de Fernando de Barros – com quem Salomão trabalhara na redação da Revista do Rio –, *Caminhos do sul* foi rodado em Uruguaiana e lançado no ano seguinte. Nesse filme, Scliar foi responsável pelo *still*, além de retomar a sua parceria com George Fanto e auxiliar Hélio Barrozo Netto na equipe de cinegrafistas (Póvoas, 2002, p.31-35).

Trazendo toda essa experiência acumulada na fotografia de produções cariocas e na realização de seu curta-metragem sobre os pescadores gaúchos, Salomão Scliar fundou a Horizonte Filmes. Empresa que se propunha a construir um estúdio em terras de sua família localizadas em Viamão, município contíguo a Porto Alegre (Pfeil, 1995, p.27). O pesquisador Glênio Póvoas recuperou uma carta encaminhada ao crítico de cinema Pedro Lima, publicada em *A Cena Muda*. Nessa correspondência, Salomão Scliar apresentou as pretensões da Horizonte Filmes.

O objetivo principal inicialmente proposto para a empresa era a realização de cinco filmes num prazo de dois anos. Pensava-se realizá-los com o maquinário Gaumont-Kalee que estava sendo adquirido junto ao fabricante inglês J. Arthur Rank. Além disso, Scliar afirmava a importância da aproximação dos produtores de cinema com a imprensa no que tange a divulgação de seus assuntos. E também se referia ao quanto essa aproximação contribuía para a aprimoração técnica e artística das produções.

Num primeiro momento, a Horizonte Filmes chegou a atrair a atenção de figuras renomadas no universo do cinema brasileiro. Alex Viany, crítico de cinema com longa atuação chegou a recusar um convite para trabalhar em São Paulo na Cia. Vera Cruz em benefício da Horizonte. Possivelmente aproximações políticas tenham feito Alex Viany pender para o lado de Salomão Scliar. Viany era vinculado ao Partido Comunista Brasileiro. E a Horizonte chegou a filmar o congresso de escritores ligados ao PCB, que pode ter apoiado financeiramente (Póvoas, 2002, p.49). Mas após algumas vindas do crítico a Porto Alegre, as péssimas condições financeiras da Horizonte Filmes acabaram por frustrar as expectativas iniciais (Póvoas, 2002, p.40-41)³⁶.

Mesmo antes dessa fracassada “aquisição”, algumas das intenções iniciais da diretoria da Horizonte não prosperaram. Na mesma correspondência citada, Scliar, que tocava o projeto da empresa a partir de uma herança recebida de sua mãe, apresentava como seu sócio o ator Alberto Ruschel. Quando a produtora efetivamente entrou em operação, o nome de Ruschel já não constava de seus trabalhos. Surgiram, então, os nomes de dois sócios: o empresário, jornalista e político udenista Adel Carvalho e o proprietário do *Jornal do Comércio*, Jenor Jarros, um aficionado pelo cinema. Além disso, os quatro argumentos iniciais aventados pela empresa não foram filmados. E os estúdios planejados para construção em Viamão não passaram dos alicerces do primeiro prédio. *Vento norte* surgiu, então, como uma “mudança de ação”, concentrando as atividades da Horizonte num filme que poderia ser rodado plenamente em exteriores (Póvoas, 2002, p.36-39 e 48-49).

Glênio Póvoas identificou em suas pesquisas o trabalho de aproximação da Horizonte filmes com a imprensa. Um noticioso com as atividades da companhia era produzido e disponibilizado às redações, algo que seguia ao que vinha sendo feito nos estúdios paulistas, especialmente com o departamento de publicidade da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Póvoas garimpou notícias provenientes da Horizonte Filmes na imprensa porto alegreense, na revistas fluminenses *A Cena Muda*, *Carioca* e *O Cruzeiro* e na mineira *Alterosa*. Além disso, em formato de anúncios da Horizonte, Salomão Scliar publicou no *Correio do Povo* uma série de oito textos sobre as especificidades da produção cinematográfica (Póvoas, 2002, p.37-38 e Galvão, 1981).

Além dessa produção de *press releases*, é importante observar que a “simpatia” da imprensa especializada sobre os intentos da Horizonte Filmes era evidente. Essa simpatia se

36 Na sequencia, Alex Viany dirigiria *Agulha no palheiro* (1953) e *Rua sem sol* (1954), dois filmes fortemente influenciados por temáticas realistas (Miranda, 1990, p.353-354).

concentrada especialmente na figura do jornalista Paulo Fontoura Gastal, crítico de cinema que comandava no *Correio do Povo* e na *Folha da Tarde* as páginas onde se faziam as coberturas das artes e espetáculos. Figura emblemática, P.F. Gastal, conforme já vimos, foi um dos fundadores do Clube de Cinema de Porto Alegre e, conforme veremos, um dos principais promotores do Festival de Gramado. Sempre que pôde, Gastal incentivou nas páginas que editava nos jornais da Cia. Caldas Júnior o desenvolvimento da produção cinematográfica local. Inclusive procurando disponibilizar a estrutura física da empresa onde trabalhava.

Quando Alex Viany veio a Porto Alegre para trabalhar na Horizonte Filmes, a sua recepção pela equipe da empresa e pelo Clube de Cinema de Porto Alegre recebeu cobertura do *Correio do Povo*. Em março de 1950, ao palestrar em Porto Alegre num desdobramento da empolgação pela possibilidade de uma cinematografia rio-grandense, o cineasta Alberto Cavalcanti pronunciou sua fala no auditório daquele jornal a convite do Clube de Cinema. Entidade que também promoveu a primeira exibição de *Vento norte* para a imprensa (Póvoas, 2002, p.40-41, 45-46, 48 e 55).

Tuio Becker associou a temática de *Vento norte* ao neorealismo italiano, aos filmes de origem praieira, a influência de Sergei Eisenstein e aos seus seguidores mexicanos. E assim como se pôde verificar em *O vento*, de Victor Sjöstrom (1928), *Vento norte* apontou a utilização da natureza não como ilustração cenográfica, mas como força dramática da estrutura narrativa (Becker, 1986, p.103-106).

Contudo, mesmo que plasticamente bem acabado e tendo o apoio da imprensa de Porto Alegre, o filme não obteve êxito em bilheteria. Talvez em virtude de sua ingenuidade interpretativa e de um roteiro frouxamente amarrado, a despeito do argumento que apresentava o drama coletivo dos pescadores de uma colônia em Torres (RS) pela escassez de peixe em decorrência do vento norte. Malefício sempre contraposto à tragédia iminente que envolvia o “quadrilátero amoroso” vivido pelos protagonistas.

Absorvendo o fracasso econômico de *Vento norte* e a “indiferença dos produtores locais”, Salomão Scliar retornou ao Rio e mais tarde seguiu para São Paulo³⁷. A despeito de alguns curtas e documentários, sua atividade se concentrou na fotografia (Póvoas, 2002, p.39; Miranda, 1990, p.312-313).

37 Salomão Scliar retornou para Porto Alegre na década de 70. Morreu em 1991.

A constituição das redes de relação por ofício até aqui observadas tem um caráter que transita entre o exógeno e o endógeno. O primeiro desses aspectos é a busca de legitimação e apoio num meio não ligado diretamente à produção do filme, através da publicação de informações, comentários e críticas nas páginas dos periódicos e das revistas especializadas. Do ponto de vista endógeno, procura-se receber dos colegas de profissão uma espécie de reconhecimento que valide a entrada naquele meio. E Salomão Scliar soube operar nessas duas pontas. Sua experiência profissional e o convívio com os jornalistas se constituíram numa espécie de garantia de que obteria a atenção da imprensa para a sua atividade como produtor e diretor cinematográfico.

Dentro do próprio meio profissional, não bastava apenas o reconhecimento local, até porque a ausência de um efetivo campo de produção cinematográfica no Rio Grande do Sul o incitava a procurar o necessário reconhecimento nas esferas onde a produção estava consolidada ou se encaminhava para esse estágio. Isso explica porque mesmo antes de projetar *Vento norte* para a imprensa de Porto Alegre, Salomão Scliar, promoveu sessões para a apresentação de seu filme no Rio de Janeiro e em São Paulo. No Rio, após a sua montagem e sonorização, a fita foi exibida junto ao Círculo de Estudos Cinematográficos, que era liderado por Alex Vianny. Dias depois, em sessão no Museu de Arte de São Paulo (MASP), *Vento norte* foi assistido pela crítica, por artistas, técnicos e diretores vinculados às companhias cinematográficas Vera Cruz e Maristela (Póvoas, 2002, p.54-55). Conforme veremos no capítulo seguinte, esses aspectos exógenos e endógenos perderão em parte a sua dicotomia, pois para além de relações entre cineastas e jornalistas o que se verificará em muitos casos será a divisão profissional dos agentes entre a imprensa e o cinema.

2.4 Mercado para filmes de encomenda e locação para produções visitantes

Além do episódio *Vento norte*, a década de 1950 também contabilizaria o surgimento de outras empresas produtoras de filmes sediadas em Porto Alegre. A Farrapos-Film realizaria o inconcluso *Remissão* (1955), dirigido por Fernando Picoral e fotografado por seu pai, o veterano José Picoral. Fundada por Nílton Nascimento, assistente de câmera de *Vento norte*³⁸, a Guaíba Filmes se limitaria a lançar um curta-metragem baseado na lenda do *Negrinho do*

38 Nílton Nascimento dirigiria em 1958 o primeiro longa sonoro realizado em Santa Catarina: *O preço da ilusão* (Pires, 1987, p.37-53).

pastoreio, apesar de ter contado com o apoio do Clube do Cinema de Porto Alegre e do primeiro centro de tradições gaúchas, o CTG 35 (Póvoas, 2002, p.44-45). Manoel Tomazoni, que se transferira de Erechim, voltou seu trabalho à realização de filmes de encomenda, retomando a ideia dos antigos “filmes de cavação”. Tomazoni seria ainda o produtor de *Agosto, sexta-feira 13* (1955), desencontrada comédia que não passava de uma filmagem de esquetes radiofônicos dirigidos pelo italiano Camilo Tedaldi e protagonizados por figuras conhecidas do rádio de Porto Alegre.

Assim como a Interfilmes, de Itacir Rossi, a produtora de Tomazoni fazia concorrência com a Leopoldis-Som, de Italo Majeroni, que por sua vez permanecia em constante operação com as suas coberturas dos organismos de poder e promoções turísticas (Becker, 1986, p.101; Miranda, 1990, p.336; Póvoas, 2002, p.42-45). Por fim, Adel Carvalho, que era vinculado a associação Comercial de Porto Alegre e inicialmente se associara a Salomão Scliar na Horizonte Filmes, criou a Continente Cine-Organização. Empresa que chegou a negociar produções com o cineasta Alberto Cavalcanti após a sua saída da direção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em Porto Alegre, Cavalcanti proferiu as já citadas palestras no *Correio do Povo*, além de se reunir com homens de letras, financistas e tratar sobre a incorporação de uma distribuidora de filmes nacionais e estrangeiros. Tudo sem resultados, pois a Continente acabou restringindo sua operação à exibição cinematográfica (Póvoas, 2002, p.47)³⁹.

Na segunda parte da década de 1950, estagnada a produção rio-grandense, em São Paulo foram realizados dois filmes que trouxeram às telas versões da literatura acerca do gaúcho: *O sobrado* (1956) e *Paixão de gaúcho* (1958). Ambos dirigidos pelo roteirista de televisão Walter George Dürst – o primeiro em parceria com o também pioneiro da televisão Cassiano Gabus Mendes –, foram rodados pela subsidiária da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a Brasil Filmes. E contaram com a consultoria do tradicionalista gaúcho Luiz Carlos Barbosa Lessa.

O primeiro filme centrava-se no episódio da resistência da família Terra Cambará durante o cerco de seu maior símbolo de poder durante a Revolução Federalista, contido na primeira parte da trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. Não sendo fiel à narrativa do romance, o filme vale-se de uma boa fluência e de personagens bem delineados dentro do

39 Não é possível dizer que essa produção fosse ignorada. Em 1959, o Cine Cacique, localizado em Porto Alegre na Rua dos Andradas, quase em frente à sede do jornal *Correio do Povo*, promovia um Festival de Cinema Gaúcho “destinado a apresentar os melhores trabalhos de nossos produtores”. Foram exibidos curtas-metragens da Leopoldis-Som, de Tomazoni, e das produtoras Guaíba, Wilkens, Tiaraju e Brás (CP, 13/6/1959, p.8).

modelo de heroísmo e lealdade: mesmo sacrificando os seus entes, o patriarca gaúcho não cede à pressão do inimigo, impondo-se sobre seus agregados até o limite, quando a exaustão e a eminente rendição são sobrepostas pela notícia da derrota estadual que força a retirada dos maragatos. O mito é salvo pelo andar da história.

Já *Paixão de gaúcho* repetia as liberdades com a realidade histórica contidas no livro em que baseou-se, *O gaúcho*, de José de Alencar. Protagonizado pelo mesmo astro que alcançara em 1953 sucesso internacional com *O cangaceiro*, o gaúcho Alberto Ruschel, o filme mais lembra um faroeste do cinema norte-americano: um mascate chega a uma vila rio-grandense para vingar a morte de um amigo. Há a figura do errante extrovertido e a rivalidade na disputa pelo amor de uma mulher, além do antagonismo entre personagens durante a Guerra dos Farrapos.

Depois de ser evocado como moldura paisagística para dramas passionais, como em *Ângela* (1951), de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, em produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, *Caminhos do sul* (1949), de Fernando de Barros e *Nobreza gaúcha* (1958), de Rafael Mancini, o pampa gaúcho e seus habitantes retornam às telas somente em 1965. Novamente em duas produções do centro do país: *Os abas-largas*, de Sanin Cherques e *Luta nos pampas* de Alberto Severi. O primeiro “mostrava a polícia rural gaúcha às voltas com ladrões de gado e contrabandistas” e o segundo mais uma vez trazia Alberto Ruschel, desta vez em cores e “sempre identificado como o gaúcho másculo e destemido, [que] enfrenta mil e uma peripécias num filme lento e sem a mínima dinâmica cinematográfica” (Becker, 1986, p.92). É interessante observarmos que a temática do gado e do contrabando, recorrentemente evocadas quando se trata da formação do Rio Grande do Sul, tenha sido apenas num filme desprezioso, realizado por um diretor menos reconhecido, como Samir Cherques.

A partir de meados da década de 1960 a produção de filmes no Rio Grande do Sul tomou certo alento. Atereime-me primeiramente aos filmes que trouxeram às telas a tradicional imagem do gaúcho, mesmo que inserida no contexto da indústria cultural rio-grandense. Depois, retomarei o período sob o prisma daqueles que projetavam um campo de realização cinematográfica no Rio Grande do Sul que ultrapassasse o caráter cíclico e popularesco.

2.5 Em torno da temática do gauchismo

Entre 1966 e 1968, dois acontecimentos direcionaram por quase quinze anos o ritmo e a temática da produção de filmes no Rio Grande do Sul. Com a primeira fita do cantor Vítor Mateus Teixeira e a criação da Carteira de Crédito Cinematográfico do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo-Sul (BRDE), um cinema rio-grandense voltado para uma produção em escala contínua era tentado.

Derly Martinez tinha um objetivo anunciado: implantar a qualquer custo uma indústria de filmes no Rio Grande do Sul. O produtor conduzia a Leopoldis-Som, empresa fundada por Italo Majeroni que seguia realizando cinejornais e documentários. Há uma polêmica sobre a gênese do primeiro filme de Teixeira. Vitor Matheus Teixeira Filho afirma que a ideia partiu de seu pai, inspirado no popular melodrama *O ébrio* (1946, de Gilda de Abreu), um enorme sucesso de bilheteria produzido no Rio de Janeiro pelos estúdios Cinédia e estrelado pelo cantor Vicente Celestino. Mary Teresinha, parceira do cantor e a “mocinha” de seus filmes, credita a proposição a Derly Martinez, que acreditaria poder alcançar resultado semelhante àquele obtido pelos filmes do comediante paulista Amácio Mazzaropi.

Quando chegou às telas em 19 de setembro de 1967, *Coração de Luto* se tornou de imediato um grande sucesso de público no Rio Grande do Sul e em outros estados, como São Paulo (Rossini, 1996, p.45-47). O filme dirigido por Eduardo Llorente⁴⁰ foi saudado pela crítica em virtude da seriedade de sua realização, que reuniu uma produção competente e que contava com o financiamento de uma instituição de crédito privado, o Banco Frederico Mentz⁴¹. A saudação, contudo, terminava nestes termos. Os críticos incentivavam a produção como o marco inicial do que deveria ser a implantação de um polo cinematográfico no Rio Grande do Sul, mas não teciam elogios à temática do filme. Em seu trabalho sobre a trajetória cinematográfica de Teixeira, Miriam de Souza Rossini apontou as três fases da relação da crítica com esses filmes: o apoio contido, marcado pelo chamamento ao desenvolvimento estrutural e temático das realizações; a crítica aberta, quando da constatação que o cantor-ator-produtor não desejava alterar seu esquema de produção vitorioso financeiramente e, ao fim do período, o simples descaso por parte da maioria dos veículos de comunicação e de seus analistas (Rossini, 1996, p.113-169).

Além de ser tributário do grande sucesso do artista na venda de disco e nos programas de rádio e televisão, o êxito de bilheteria da maioria dos doze filmes estrelados por

40 Eduardo Llorente foi contratado em São Paulo. Também dessa cidade veio Américo Pini, fotógrafo uruguaio radicado no Brasil (Rossini, 1996, p.46-47).

41 É importante observar que até o seu penúltimo filme, Teixeira cobriu os custos de produção de seus filmes com recursos próprios e não contou com apoio estatal.

Teixeirinha também se deve a sua vinculação às “tradições rio-grandenses”. Mesmo quando o filme desenvolvia-se em ambiente urbano, este era apresentado como contraponto perverso ao mundo campeiro, este sim considerado o espaço ideal, onde os valores tinham mais consistência e as relações eram “verdadeiras”. Em seus filmes, o cantor se apresentava como o gaúcho típico, mesmo que a construção da história remetesse a um pastiche de faroeste com pretensões melodramáticas (na maioria das vezes funcional como comédia), recheado de modismo “brega”, publicidade deslavada e um discurso moralista-maniqueísta. Conforme Miriam Rossini em seu estudo sobre o cantor-ator regionalista:

[...] os filmes de Teixeirinha, pretendendo ser sérios, excluía toda e qualquer crítica ou deboche; e seus personagens são em geral trabalhadores honestos e integrados a um sistema paternalista (Rossini, 1996, p.63).

Em sua inserção como componente da indústria cultural, que alcançou imensa popularidade com músicas recheadas de saudosismo pela vida no campo, exaltação dos valores familiares e do trabalho honesto, diluídos em uma linguagem plenamente reconhecível, Teixeirinha contribuiu, transpondo estes elementos ao seu cinema, a uma visão do que seria a moral do bom cidadão gaúcho.

A pretensão era a de sempre buscar a identificação do espectador aos ideais de honra, justiça e manutenção da ordem pelos quais o herói luta ao longo do filme, especialmente quando seu percurso transcorre com o próprio personagem-protagonista encampando tais valores e aspectos. Conforme exemplifica Miriam Rossini:

Basta citar como exemplo os filmes em que Teixeirinha interpreta trabalhadores pobres – *Motorista sem Limites* [1970], *Pobre João* [1975], *Na Trilha da Justiça* [1977]: os personagens são dedicados aos patrões, jamais se rebelam contra eles, não reclamam dos baixos salários nem de coisa nenhuma estão no melhor dos mundos, felizes com “um prato de comida e um canto para dormir” (*Pobre João*).

Ou seja: os filmes reproduziam, conscientemente ou não, estruturas narrativas [...] já assimiladas pelo grande público popular e, principalmente, bem aceitos por ele (Rossini, 1996, p.63).

Teixeirinha teria ficado muito descontente com o tratamento que recebeu no roteiro de seu segundo filme, *Motorista sem limites* (1970). Seu personagem ficava relegado a um plano

secundário na história. Buscando a garantia de poder centralizar as atenções e as decisões envolvendo seus filmes, Teixeira fundou uma empresa produtora com seu nome e, até o final de sua carreira cinematográfica, manteve o controle completo das fitas que protagonizava. Nessa fase, a direção dos filmes foi limitada à confiança depositada sobre dois nomes: Milton Barragan e Vanoly Pereira Dias. Apesar do centralismo de Teixeira, Miriam Rossini, em entrevista com o filho do cantor, extraiu elementos sobre a diferença de estilo dos dois diretores e o quanto isso diferenciava as produções:

[...] Pereira e Barragan tinham estilos diferentes, e isso se refletia no resultado final. Segundo Vitor Filho, a narrativa de Pereira Dias era mais objetiva, as histórias mais simples – e também mais melodramáticas. Já Barragan “dava muitas voltas” nos enredos, e às vezes “acabava se perdendo”. Os filmes daquele atingiam melhor o público, pois ele sabia exatamente o que Teixeira queria; enquanto este às vezes tentava “sofisticar” as histórias, que terminavam indefinidas e mal compreendidas (Rossini, 1996, p.72-73).

As experiências de Milton Barragan e Pereira Dias são diferentes. Barragan teve uma carreira eminentemente local, com passagem na Rádio Gaúcha e, no cinema, trabalhando para Wilkens Filmes e para a Interfilmes de Itacir Rossi. Nessas empresas se envolveu com a produção de documentários e cinejornais – da fotografia à cópia final. Sua rede de relações era aquela já citada por Antônio Carlos Textor, um grupo de aficionados por cinema composto entre outros, pelos críticos Jefferson Barros e Enéas de Souza, e pelo professor Aníbal Damasceno Ferreira (Miranda, 1990, p.40-41; Textor, 1995, p.61).

Pereira Dias afirmava que não gostava dos roteiros dos filmes e das músicas de Teixeira. Trabalhar com o cantor-produtor seria uma forma de se manter filmando (Rossini, 1996, p.58). Essa continuidade é factual. Pereira Dias teve uma experiência mais diversificada do que Milton Barragan na realização cinematográfica. Alternou a direção dos trabalhos de Teixeira com os filmes de José Mendes – menos esquemáticos e melodramáticos – e foi contratado pelos realizadores de *Ana Terra*. Antes disso, foi ator de teatro, trabalhou na TV Tupi do Rio de Janeiro e nas televisões Piratini e Gaúcha, de Porto Alegre. Iniciou-se no cinema acompanhando em São Paulo Geraldo Vietri nas filmagens de *Custa pouco a felicidade*. No Rio de Janeiro, dirigiu o primeiro filme lá rodado com produção paulista: *Toda vida em quinze minutos* (1953). E foi treinado por Jaime Justo para trabalhar com a montagem cinematográfica. Função que cumpriu em seus filmes a partir de *Ela tornou-*

se freira (1971), e que também desenvolveu em alguns filmes dirigidos para Teixeira por Milton Barragan. Por outro lado, Barragan fotografou alguns dos filmes dirigidos por Pereira Dias (Miranda, 1990, p.118-119 e 40-41).

Essas diferentes trajetórias e idiosincrasias dos diretores podem ser consideradas mesmo que tenham diante de si o centralismo imposto pelo produtor Teixeira. Contudo, e conforme Miriam Rossini, Mary Teresinha ressaltou a importância da unidade dos envolvidos no esquema de produção de Teixeira para o resultado final dos filmes:

[...] eram pessoas que estavam “sempre de bem” com o cantor, mas sobretudo conheciam o seu jeito e sabiam trabalhar com ele. Mary resalta que “havia uma maneira especial de se trabalhar com Teixeira, e de se entregar o produto para o público”, o que a manutenção do elenco básico facilitava. Era uma equipe muito integrada, e os atores se esforçavam ao máximo para desempenhar seus papéis, pois na maioria não eram profissionais (Rossini, 1996, p.71).

O reconhecido amadorismo do elenco não se estende necessariamente para todas as funções. Apesar dos apupos da crítica sobre a precariedade do que chegava às telas, nomes com larga experiência em filmes rodados no Rio de Janeiro e em São Paulo podem ser encontrados nos créditos das produções de Teixeira. Ao longo dos anos, Ivo Czamanski, Antônio Gonçalves, Dib Lufti, Ferenc Fekete e, especialmente, Toni Rabatoni se alternaram na direção de fotografia e na operação de câmera.

O imediato sucesso do primeiro filme de Teixeira despertou o interesse do poder público rio-grandense em encaixar-se no processo, como já vinha ocorrendo no centro do país. Em colaboração com o Instituto Nacional do Cinema (INC), o BRDE, através da resolução n. 2.523 de 14 de junho de 1968, lançou uma carteira de crédito para a produção cinematográfica nos três estados de sua área de atuação (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná).

Efetivamente curto em sua duração, o programa de incentivo foi extinto em 1973, pois os filmes, mesmo quando deram lucro, não o ressarciam. Enquanto vingou, foram financiadas produções populares, particularmente as de cunho regionalista. *Pára, Pedro!* (1969) e *Não Aperta, Aparício* (1971) tinham em sua fórmula outro cantor de sucesso no Rio Grande do Sul, José Mendes, e a direção de Pereira Dias, depois responsável por vários filmes de Teixeira.

De forma diversa aos personagens de Teixeira, os interpretados por José Mendes se caracterizavam por seu anti-heroísmo. Em seus filmes o cantor fazia papel de malandro, namorador, preguiçoso e sem emprego fixo, não respeitador da lei e das instituições políticas. Esquemáticos em um modelo semelhante ao da chanchada carioca, seus filmes parecem mais adequados ao espírito livre atribuído ao gaúcho original, enquanto Teixeira prima por um paternalismo encaixado ao modelo social que enquadrava o gaúcho (Pesavento, 1980; Gonzaga, 1980).

A companhia produtora desses filmes estrelados por José Mendes era a Leopoldis-Som, de Derly Martinez. Sua empresa havia produzido o primeiro filme de Teixeira, mas não o seguinte, *Motorista sem limites* (1970), realizado sem o mesmo sucesso pela Interfilmes de Itacir Rossi e Clóvis Mezzomo. Lembremos que tanto a Leopoldis-Som como a Interfilmes figuravam como importantes produtoras de cinejornais e documentários de encomenda. A curta inserção dessas empresas no âmbito da ficção popular se dava em época de declínio daqueles produtos, substituídos rapidamente pela oferta de imagem e informação provenientes da televisão.

Enquanto algumas experiências com o cinema urbano eram tentadas, conforme veremos adiante, os filmes de “chimarrão e bombacha”, numa alcunha recolhida do crítico Tuio Becker, seguiam tentando atrair o público. *Janjão, não dispara, foge*, dirigido em 1972 por Pereira Dias, trazia uma personagem coadjuvante do primeiro filme de José Mendes em aventuras cômicas isoladas e passou sem receber grande bilheteria⁴². Da mesma forma que passou sem êxito pelas telas a única sátira aberta ao gauchismo, *Gaudêncio, o Centauro dos Pampas* (1971), dirigido por Fernando Amaral e estrelado pelo casal Paulo José e Dina Sfat.

Melhor sorte em relação à crítica teve *Ana Terra* (1972), de Durval Garcia. Filme que não repetiu, contudo, o sucesso comercial do filme *Um certo Capitão Rodrigo* (1972), de Anselmo Duarte. Em sua edição de 8 de março de 1972, o extinto jornal *Folha da Tarde*, resumia a expectativa ufanista em torno de *Ana Terra*, considerado o que melhor havia sido feito até então para retratar o gaúcho e seu meio no cinema. Um produto que era afirmado como genuinamente gaúcho:

É uma fita de tema profundamente rio-grandense, de autoria de nosso maior romancista, Erico Verissimo; realizada por um diretor gaúcho, Durval

42 O filme foi a última produção ficcional da Leopoldis-Som, que algum tempo depois encerraria as suas atividades na área de documentários e cinejornais.

Garcia; filmada em paisagem tipicamente nossa – a campanha de Cruz Alta; com financiamento local, o fundo especial para o cinema do BRDE; com elenco predominantemente local e música de compositor gaúcho, Carlos Castilhos (Rossini, 1996, p.35).

De fato, ainda que Antônio Jesus Pfeil tenha participado da produção de *Um certo capitão Rodrigo* e que Pereira Dias tenha sido produtor e roteirista de *Ana Terra*, ambos os filmes eram realizações paulistas da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Empresa produtora de longa tradição e experiência que ensejava oportunidade para o aperfeiçoamento de mão de obra local.

Dois anos antes de seu lançamento, *Um certo capitão Rodrigo* foi filmado em Santo Almaro do Sul, distrito de General Câmara. Em reportagem sobre aquela realização também publicada no jornal *Folha da Tarde*, chama atenção um tópico que recebeu o sugestivo título de *A chance dos gaúchos*. Após ressaltar a utilização de uma obra de Erico Verissimo como tema do que seria a primeira obra regionalista séria realizada no Rio Grande do Sul, o texto apontava a “oportunidade muito grande” que se descortinava para o “pessoal gaúcho de cinema”. Na sequência foram referidos dois nomes: Luís Iarup e Antônio Jesus Pfeil. O primeiro exercia as funções de cenografista e figurinista no filme de Anselmo Duarte, e cerca de duas décadas antes fora assistente de direção de Fernando Picoral no inacabado *Remissão*. Antônio Jesus Pfeil, que, conforme vimos, vinha levantando dados sobre os filmes produzidos no Rio Grande do Sul desde seus primórdios, também trabalhava em *Um certo capitão Rodrigo* como cenografista. Além disso, era citado como alguém que “fez de tudo” no início das filmagens. Nos créditos do filme seria inclusive apresentado como assistente de direção.

A reportagem da *Folha da Tarde* tenta passar a ideia de que estava se abrindo um período de produção cinematográfica no Rio Grande do Sul. Luís Iarup informava que, a seguir, dirigiria documentários para uma nova empresa “ligada a um grupo econômico que chegou a conclusão de que aplicar dinheiro em cinema é bom negócio”. Mas não vai além disso, alegando um necessário sigilo. Suas palavras fazem referência a um precedente período de desilusão: “É a grande chance para todos nós. O pessoal andava aqui muito desiludido com o cinema. Não havia condições. Quem me deu a chance no Capitão Rodrigo foi Alfeu Godinho [sic]”. Anselmo Duarte referenciava esse ponto de vista afirmando acreditar que seu filme poderia iniciar um ciclo de cinema regionalista gaúcho, como já ocorrera com o nordeste. Sob sua óptica, faltaria “um pouco de ânimo e coragem para os gaúchos, financiadores e interessados em cinema” (FT, 1/6/1970, p.58). Constatação que se aproxima

daquela reflexão do crítico Jefferson Barros acerca do “medo” de sua geração em se voltar para a realização cinematográfica.

Observe-se ainda que, apesar da carteira de crédito cinematográfico do BRDE estar em operação desde 1968 e que mesmo antes disso o ciclo de Teixeira e José Mendes ter sido iniciado, para Pfeil, Iarup e Duarte o que vinha sendo feito não era considerado. De certo modo a fala de Iarup marca sua posição, pois se aproxima de Alpheu Godinho, que sabemos ser um dos nomes que gravitava em torno do Foto-cine Clube Gaúcho, da cinefilia e da crítica cinematográfica porto alegreense. Tanto esses agentes como o próprio Antônio Jesus Pfeil marcavam sua atuação por uma ferrenha oposição ao ciclo dos filmes estrelados pelos cantores regionalistas.

2.6 Exaustão das experiências correntes

No ano de encerramento da carteira do BRDE (1973) mais dois filmes inspirados sob o gauchismo foram lançados. *A Morte não marca tempo*, último filme de José Mendes, que procurava, junto a um dos tradicionais diretores de Teixeira, Pereira Dias, situar-se “entre o drama sentimental e a comédia, o enfoque urbano e o tradicional”. Com o filme, Pereira Dias tentava “um outro estilo” em relação às suas direções para os filmes de Teixeira. Numa tentativa de atrair o interesse do público, a produção promoveu em parceria com o jornal *Zero Hora* um concurso para a escolha da atriz que protagonizaria o filme. “Procura-se uma estrela” atraiu cerca de oitenta moças e foi vencido por Clarice Nogueira. Mesmo assim, essa promoção não foi suficiente para movimentar as bilheterias (Rossini, 1996, p.36).

Negrinho do Pastoreio, dirigido por Antônio Augusto Fagundes retratava a lenda recolhida por Simões Lopes Neto. Estrelado pelo veterano ator Grande Otelo e por várias celebridades rio-grandenses, não entusiasmou o público e sequer a crítica. “Nico” Fagundes realizaria em 1978 mais uma experiência nos moldes tradicionalistas com *O Grande Rodeio*. Filme baseado no programa de temática gauchesca da Rádio Farroupilha apresentado pelo irmão mais velho de Nico, Darcy Fagundes. Mesmo sendo inspirado num programa que foi um dos marcos da radiofonia do estado, *O Grande Rodeio*, seguiu a curva declinante dos filmes de temática regionalista e não despertou maior interesse.

Antônio Augusto Fagundes desde a década de 1950 acumulava larga experiência pela imprensa e pela televisão como um dos mais conhecidos tradicionalistas e folcloristas do Rio

Grande do Sul. No cinema, atuou em vários filmes e roteirizou produções da Leopoldis-Som. Assim como o folclorista rio-grandense Barbosa Lessa deu suporte histórico e artístico aos filmes *O sobrado* e *Paixão de gaúcho*, Nico Fagundes foi consultor de costumes para o filme *Brasileira*, uma produção estrangeira filmada por Helmut Weisler no Rio Grande do Sul em 1959. Mesma função que cumpriria em *Ana Terra* em 1972. Conforme já vimos, também participou de *Ana Terra* Pereira Dias, diretor de vários filmes de Teixeira e da totalidade dos filmes de José Mendes. Antônio Augusto Fagundes atuou em três desses filmes de Teixeira dirigidos por Pereira Dias e roteirizou e co-produziu *Pára, Pedro!*, maior sucesso de bilheteria estrelado por José Mendes.

O final da década de 1970 era deprimente quando relacionado aos estertores daquela linhagem de filmes. Completando o panorama, definhava a produção de Teixeira, que, inclusive, acabaria por necessitar de auxílio estatal para concluir seu último filme. Rodado em 1979, *A filha de Iemanjá*, somente seria lançado dois anos depois através da Embrafilme. Configurado o fracasso comercial, deu-se por encerrado o ciclo do cantor-ator-produtor.

O último longa-metragem de temática gaúcha a chegar às telas antes da ascensão da geração de curta-metragistas que vivia a margem do processo desde os anos de 1960 foi *A intrusa*, lançado em 1979. O diretor argentino radicado no Brasil Carlos Hugo Christensen adaptou o conto *La intrusa* de Jorge Luís Borges de forma absolutamente livre. No filme, o pampa gaúcho do século XIX é palco da relação entre dois irmãos de origem nórdica que vivem solitariamente suas duras vidas campeiras, até que o mais velho dos irmãos retorna de uma viagem com uma “china”, considerada pelo mais novo como trata o título do filme: uma intrusa.

Não obstante a liberdade literária, o filme se apresenta como a mais lírica reconstituição do que seria o meio de atuação do gaúcho; além disso, as relações denotam o desejo e a repressão sexual, humanizando o eterno gaudério mulhengo e debochado no seu trato a essas situações⁴³.

Naquele mesmo ano *Domingo de Gre-Nal* afastava Pereira Dias das produções de Teixeira e José Mendes, mas procurava interessar os espectadores com uma história que

43 Os anos de 1980 trouxeram alguns filmes que retrataram o gaúcho de forma menos glorificada. Longas em Super 8mm como *Rodrigo Aipimandioca* (1983) e *Tempo sem glória* (1984), de Antônio Sacomori e Henrique de Freitas Lima, respectivamente, e os curtas *Delírio e morte de uma retirante* (1984) de David Quintans e *A divina pelotense* (1984) de Sérgio Silva, recolocavam o mito, questionando a realidade do desenraizamento do gaúcho pela decadência e o êxodo. Chama a atenção que Henrique de Freitas Lima e Sérgio Silva tenham sido os primeiros diretores a realizarem um longa-metragem nos anos de 1990, justamente reafirmando o mito do gaúcho, conforme veremos adiante.

mesclava a paixão e a divisão dos gaúchos pelo futebol de Grêmio e Internacional, tendo por amarra um *plot* romântico inspirado em Romeu e Julieta. Como resultado crítica apontou a pobreza da produção e o quanto mais uma vez se frustravam as esperanças sobre a possibilidade de uma cinematografia rio-grandense (Rossini, 1996, p.38).

Capítulo 3

Festivais, diversificação temática e trabalho coletivo: a formação do campo

Veremos nesse capítulo que, *pari passu* com a insatisfação da crítica (e por extensão dos diretores e do público) com o estado da produção de filmes no Rio Grande do Sul em meados da década de 1970, a criação do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado gerou espaço para a discussão sobre a produção de filmes no Rio Grande do Sul. Nesse espaço ganharam visibilidade os agentes que transpunham a definição de um cinema ideal e partiam para a produção de fato. Embora transitando por caminhos alternativos em relação aos parâmetros estabelecidos de produção e exibição comercial, articulavam-se, não sem conflitos, em busca de espaço e legitimação para essas realizações.

3.1 Festival de Gramado e renovação das possibilidades

Passados três anos desde que o Banco Regional de Desenvolvimento Econômico e Social do Extremo Sul (BRDE) extinguiu a sua carteira de financiamento à produção cinematográfica da região sul do Brasil, o poder público voltou a incentivar a atividade. Naquele ano de 1976, a Assembleia Legislativa do Estado instituiu um prêmio ao melhor curta-metragem realizado no Rio Grande do Sul em bitola 35mm e apresentado no Festival de Cinema (então apenas “brasileiro”) de Gramado⁴⁴. O prêmio acabou sendo concedido às diversas categorias de profissionais do cinema.

A gênese do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado ocorreu durante a segunda metade dos anos 60. Em 1969, junto à organização da Festa das Hortênsias, Romeu Dutra, membro do Conselho Municipal de Turismo de Gramado, organizou uma mostra de cinema com o objetivo de incentivar o turismo e dar um cunho cultural à festa. Os filmes apresentados foram trazidos da mostra que fez parte das comemorações dos vinte anos do Clube de Cinema de Porto Alegre. Durante aquele evento, aliás, foram realizados encontros com o governador Peracchi Barcelos e com o prefeito nomeado de Porto Alegre, Telmo Thompson Flores em busca de apoio para a realização em Porto Alegre de um festival de

44 A partir de 1981 os filmes em bitola 16mm também passaram a ser contemplados na premiação do Festival de Gramado.

cinema que seguisse os rastros do Festival de Brasília, criado em 1965, e do Instituto Nacional de Cinema (INC), em operação desde 1966.

Naquele primeiro ano da mostra de Gramado, apesar dos poucos recursos disponibilizados, algumas celebridades do cinema e da televisão subiram a serra gaúcha. Nomes em foco na mídia que chegavam com a função de promoção do evento, que se repetiu em 1971.

Gramado foi cenário, ainda em 1971, para as filmagens da produção *Gaudêncio, o centauro dos pampas*. O ator gaúcho José Lewgoy, que fazia parte do elenco, intermediou um encontro de Romeu Dutra, Odilon Cardoso e Osmar Meletti com o então diretor do INC, Ricardo Cravo Albin que acolheu bem a ideia de um festival de cinema no Rio Grande do Sul. Tempos depois Albin foi substituído no cargo e o projeto acabou adiado em cerca de um ano (Lisbôa, 2002, p.29-30; Lunardelli, 2002, p.45-50).

As investidas junto ao INC, já presidido por Carlos Guimarães de Matos Jr., acabaram obtendo êxito a partir das insistentes visitas de Romeu Dutra a Flávio Carneiro, então vinculado ao setor de promoções da Cia. Jornalística Caldas Júnior. Até aquela época os eventos de verão da empresa se concentravam no litoral sob o patrocínio dos Postos Ipiranga. J.A. Moraes de Oliveira, da agência publicidade MPM, encampou a parte promocional do festival em parceria com a Caldas Júnior, representada por Carneiro e Osmar Meletti.

Meses antes da efetivação daquele primeiro Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, a Secretaria Estadual do Turismo incluiu o evento no calendário oficial e a Companhia Rio-Grandense de Turismo (CRTur) disponibilizou a sua estrutura. Foram convidados para a comissão executiva presidida por Luiz Emílio Corrêa Meyer, Luiz Carlos Lisbôa, P.F. Gastal, Flávio Carneiro e Maria Teresa “Tetê” Ely. Teria partido dela a escolha do Kikito como troféu dado aos vencedores (Lisbôa, 2002, p.30-31; Lunardelli, 2002, p.50-52). A estátua, representando um Deus da Alegria criado pela escultora Elisabeth Rosenfeld, foi apresentada ao então diretor do INC, Ricardo Cravo Albin durante aquela primeira visita ao INC que procurava formalizar um convênio para a realização do festival. Uma outra versão para a escolha do Kikito credita a Albin a sugestão de uso daquela estátua como prêmio (Matos Jr., 2002, p.36).

A linha de polêmica e disputa sobre a paternidade do festival foi seguida por bastante tempo. Em depoimento à Fatimarlei Lunardelli em livro sobre as memórias dos trinta anos

iniciais do Festival de Gramado, o jornalista Flávio Carneiro afirmou que Paulo Fontoura Gastal não teria se envolvido nas articulações iniciais:

Muita gente diz que o P.F. Gastal criou o Festival de Gramado. Eu te dou um depoimento categórico de que o Gastal não foi o fundador. Quando ele soube da ideia até encarou com alguma desconfiança, com o pé atrás, com uma certa resistência. Eu digo isso sem nada contra o Gastal, mas da germinação ele não participou. Depois, numa das reuniões preparatórias, até por iniciativa do próprio Moraes, se convidou o Gastal para ser o presidente do júri do primeiro festival. Então, na verdade, do primeiro festival o Gastal foi um grande convidado, um homem que entendia de cinema que nem sei (Lunardelli, 2002, p.52).

No mesmo livro, um depoimento do filho de Paulo Fontoura Gastal, o também jornalista Ney Gastal, atribui a Horst Volk, então prefeito de Gramado, Romeu Dutra e P.F. Gastal a formação “o triângulo dos pais do festival”. P.F. Gastal sempre assinalou sua presença na gênese do festival, e se sentia magoado quando a sua importância nesse período era minimizada. Ney Gastal recordou inclusive uma visita de Horst Volk feita a seu pai durante um veraneio em Imbé, quando o convite para os primeiros passos do festival teria sido realizado. E afirma que Breno Caldas, presidente da Caldas Júnior, somente autorizou o apoio da empresa de comunicação com a participação de P.F. Gastal na coordenação da parceria (Gastal, 2002, p.71-72).

Dois aspectos devem ser observados. Enoir Zorzanello aponta que a parte técnica do festival, apesar de organizado pelo poder público⁴⁵, desde o princípio ficou nas mãos de especialistas da área de cinema. E, distante dos centros de poder político e de produção cinematográfica, sob a direção de Esdras Rubin e P.F. Gastal, o Festival de Gramado acabou por ter a sua ênfase turística modificada. Os primeiros debates do festival ocorreram nas então acanhadas instalações do Hotel Serra Azul, sob a coordenação do crítico e pesquisador paulista Paulo Emílio Salles Gomes. Passava-se a dedicar parte do tempo e do espaço do festival ao debate da situação do cinema no Brasil e ao aprofundamento das temáticas com a realização de mostras paralelas, algo que havia sido tolhido pela repressão do regime militar especialmente com a suspensão do Festival de Brasília (Lunardelli, 2002, p.53-55 e 59).

45 Após 1977, com a saída de Romeu Dutra, dois nomes se alternaram na presidência da Comissão Executiva da Prefeitura de Gramado instituída para o festival: Esdras Rubin, vinculado às administrações do MDB, e Enoir Zorzanello, ligado aos prefeitos da Arena (Lunardelli, 2002, p.52).

Além do debate político as questões de mercado formaram as preocupações dos produtores e cineastas. Paralelamente ao primeiro Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, realizado entre os dias 11 e 14 de janeiro de 1973, foi montado o 1º Mercado de Filmes, voltado para o mercado distribuidor e exibidor, além de ser lançado o primeiro manifesto dos participantes, contra a má qualidade dos equipamentos de som das salas de cinema brasileiras (Matos Jr., 2002, p.37). De fato, a coordenação do Festival de Gramado desde o princípio teve de se equilibrar entre os interesses dos artistas e produtores convidados, do turismo e do comércio locais e dos patrocinadores externos. Sem que desconsideremos as exigências da mídia que faz a cobertura mundana do evento, sempre interessada nas celebridades de ocasião e nos modismos (Gastal, 2002, p.78; Gigante, 2002, p.89-91).

Festival realizado no Rio Grande do Sul, Gramado dos primeiros anos tem a sua interação com a produção de filmes no Rio Grande do Sul recorrentemente menosprezada. Tuio Becker chegou a afirmar categoricamente que o Festival de Gramado “ofereceu poucas possibilidades para alavancar a produção do cinema gaúcho”, que teria se tornado um pólo produtivo regional sem receber, pelo menos até 1984, as facilidades obtidas pela produção cinematográfica brasileira, incrementada nos anos 70 e 80 (Becker, 2002, p.83). É fato que nos primeiros anos a presença de filmes realizados no Rio Grande do Sul foi mínima em Gramado. A participação desses trabalhos se dava de modo pontual, individualizado e mesmo despercebido. Ainda assim, no segundo Festival de Gramado, ocorrido em 1974, Antônio Jesus Pfeil foi distinguido com uma menção honrosa pelo curta-metragem *O cinema gaúcho nos anos 20*. Os julgadores foram o então presidente do INC, Carlos Guimarães de Matos Júnior, Vinicius Bossle, representante da Secretaria de Turismo do Rio Grande do Sul, Almirante Boris Markensom, diretor de administração da Embrafilme, Olga Reverbel, atriz e diretora de teatro que representava a Prefeitura de Gramado, a jornalista Ivete Brandalise, da Cia. Caldas Júnior, Luiz Francisco Terra Júnior, os críticos Salvyano Cavalcanti de Paiva e Ely Azevedo, cariocas, Paulo Emílio Salles Gomes e Orlando Fassoni, paulistas, Paulo Fontoura Gastal e Jefferson Barros, gaúchos (RFC, n.25, 3/1974, p.1-2).

Até a introdução de uma premiação específica para curtas-metragens gaúchos no ano de 1976, apenas quatro filmes com origem no estado passaram pelas telas de Gramado. Na mostra não competitiva de 1971 foi exibido o longa-metragem *Um é pouco, dois é bom*. O resultado de bilheteria desse filme dirigido por Odilon Lopez⁴⁶ e que se apresentava como a

46 O mineiro Odilon Lopez estudou cinema na escola de Sérgio Sckera no Rio de Janeiro. No cinema carioca foi assistente de câmera e foquista para os fotógrafos Afonso e Afrodísio de Castro em filmes dirigidos por Mário

entrada do cinema de longa-metragem gaúcho nas temáticas urbanas, frustrou a expectativa que se gerara entre a imprensa especializada e os envolvidos com a área de exibição, distribuição e produção de filmes (Rossini, 1996, p.33-34).

Em 1974, Alberto Ruschel, ator nascido no Rio Grande do Sul e radicado em São Paulo, estreou na direção com o filme *Pontal na solidão*. Drama em dois atos rodado nas praias de Torres, lugar que já servira de cenário para *Vento norte*, de Salomão Scliar, em 1951. Ainda que na parte final Alberto Ruschel consiga “criar um nível de narração cinematográfica a que o cinema gaúcho estava desacostumado”, o filme passou despercebido nas bilheteiras. E, assim como sucedeu com *Um homem tem que ser morto*, sofreu com problemas de distribuição, relegando-se, de modo igual àquele, a um episódio eventual (Becker, 1986, p.29 e 32).

Um ano antes de *Pontal da solidão*, no primeiro festival, o curta-metragem *Cinema gaúcho dos anos 20*, de Antônio Jesus Pfeil e o longa *Um homem tem que ser morto* participaram da competição. O filme dirigido por David Quintans⁴⁷ encobria seu teor político sob uma trama policial passada num país fictício no futuro. Tempo para o qual foi projetada a exibição do filme, que somente seria levado às telas de um “cinema de arte”, o Bristol de Porto Alegre, por apenas três dias em 1981 (Becker, 1986, p.29-31; Rossini, 1996, p.36-37). Tuio Becker pontuou as dificuldades relacionadas à produção, tanto aquelas relacionadas diretamente à realização material do filme quanto às possibilidades do tratamento do tema:

Aqueles que tiveram oportunidade de assistir ao filme e se interessaram pela proposta da obra do português David Quintans, certamente se preocuparam mais com a pretensão do projeto do que com seu conteúdo. Isso dá uma

Latini e Eduardo Llorente (*O contrabando*), Roberto Farias (*No mundo da lua*) e Watson Macedo (*Aguenta o rojão*). Também foi assistente de montagem de Giuseppe Baldaconi em curtas e num longa-metragem de Aluizio T. Carvalho (*Hoje o galo sou eu*). Em Porto Alegre desde 1959, trabalhou como cinegrafista das TVs Piratini e Gaúcha. Ator do Teatro de Equipe (com Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Paulo César Pereio) e do primeiro filme do cantor regionalista Teixeira, *Coração de luto*, dirigido Eduardo Llorente, com quem havia trabalhado no Rio de Janeiro. Teve duas passagens pelo exterior em sua formação profissional. Fez em 1967 um curso de direção de TV e especialização em filmagens no Thompson Foundation College da Escócia. E, em 1975, participou do curso de cinema e TV da American Education for Development. Faleceu em 2002 (Miranda, 1990, p.194).

47 Português, Davide Quintans estudou no Estúdio Universitário de Cinema Experimental de Lisboa. Cumpriu várias funções em produções feitas em seu país, na Espanha e na França. Após trabalhar em São Paulo na feitura dos cinejornais de Primo Carbonari e filmar *Um homem tem que ser morto* no Rio Grande do Sul em 1973, retornou ao cinema e à televisão de Portugal. Foi assistente de produção de Franklin J. Schaffner nas filmagens portuguesas de *The boys from Brazi* (1978). De volta ao Brasil, dirigiu curtas, trabalhou com Nelson Pereira dos Santos em *Memórias do cárcere* (1984), *Jubiabá* (1987) e *Terceira margem do Rio* (1993), e participou da organização de um livro com as memórias dos primeiros trinta anos do Festival de Cinema de Gramado (Miranda, 1990, p.266-267; Quintans, 2002, p.213; <http://www.imdb.com/name/nm0704166/> e <http://www.imdb.com/name/nm0704172/>. Acessados em 10/3/2011).

medida das dificuldades artísticas e intelectuais que enfrenta um projeto mais sério desenvolvido na província, em condições de produção extremamente precárias e num tempo que a auto-censura era bem mais forte, capaz de obscurecer uma ideia e fantasiar um fato (Becker, 1986, p.30).

A possibilidade de realização de uma obra cinematográfica aceitável no Rio Grande do Sul foi reiteradamente colocada em discussão. Em seu livro publicado em 1986, no qual inseriu a observação sobre o filme de Quintans, o crítico Tuio Becker compilou adaptações de artigos escritos anteriormente para jornais. A pretensa impossibilidade do cinema gaúcho foi discutida e de certo modo absorvida pelo narrador. Aos seus olhos, com o filme de David Quintans ficava ressaltado o que não era possível durante a década de 1970 acerca de uma produção cinematográfica no Rio Grande do Sul:

Que quer dizer tudo isso? Primeiro, fazer um filme manipulando todos esses elementos [política, utilização de lugares fictícios, quebra temporal] no Rio Grande do Sul cinematográficos de 1973, onde o máximo que se arriscava, fora das comédias musicais “de bombacha e chimarrão” de Teixeira eram policiais (*Um Crime no... Verão*) ou ilustrações folclóricas (*O Negrinho do Pastoreio*), foi – no mínimo – um ato de coragem. Pretensões de cinema político postas de lado, *Um home tem de ser morto*, de Davide Quintans, em que pese seus resultados cinematográficos discutíveis, é um dado importante para uma cinematografia tão pobre quanto a gaúcha. **Mais do que um filme falhado, a realização de Quintans deve ser meditada, pois expõe claramente todas as limitações do cinema gaúcho.** A produção é deficiente, os elementos técnicos são precários, os atores nem sempre são bem escolhidos (apesar de alguns funcionarem bem como tipos) e, finalmente, **a credibilidade de tudo é problemática** [grifos meus] (Becker, 1986, p.30).

As memórias publicadas sobre o cinema rio-grandense apresentam em certos trechos a desconsideração ou uma noção de impossibilidade frente ao que se produziu ou se poderia produzir no Estado. Em outras partes, procuram encontrar os “elos” que indiquem uma continuidade histórica para uma cinematografia que seria identificável desde o primeiro experimento com o ato de filmar. Tuio Becker, em 1986, tinha de lidar com um momento em que a produção de filmes no Rio Grande do Sul aos “trancos e barrancos” mantinha uma continuidade de produção e de organização. E ao mesmo tempo procurava dar conta de um passado não muito distante, que não poderia ser simplesmente ignorado, mas que não se apresentava com indícios de ser o embrião de uma cinematografia.

É esse presente que ilumina a memória de Tuio Becker. Com o olhar de 1986 o crítico vislumbrava o cinema de temática urbana realizado na década anterior, que considerava insipiente:

O cinema gaúcho dos anos 80 fixou suas características urbanas; nos anos 70, as origens rurais “da bombacha e do chimarrão” ainda eram muito fortes e são poucos os longa-metragens decididamente urbanos (Becker, 1986:34).

Essa dificuldade em se lidar com a memória parece chegar a um ponto extremo quando é feita a referência ao filme *Um crime no...Verão*. Américo Pini, cineasta uruguaio, veio de São Paulo para o Rio Grande do Sul a fim de trabalhar na direção de produção e na fotografia de *Coração de luto*, e em 1972 rodou esse filme policial. Tuio Becker simplesmente afirma que no cinema gaúcho não ecoa a vocação para o tal gênero e, assim, “a história de um envenenamento coletivo de *Um crime no... Verão* vale a pena ser ignorada” (Becker, 1986, p.34).

Não tive acesso a esse filme, e são poucas as informações remanescentes além daquelas que informam o seu fracasso comercial. A escolha objetiva de Tuio Becker, preferindo ignorar o filme, além de uma percepção sobre a fraqueza da produção, estaria baseada no fato do diretor ter uma trajetória periférica, distante das redes estabelecidas? Mesmo tendo dirigido um filme ruim, Américo Pini seria tratado com mais consideração se a sua circulação entre os envolvidos com o cinema fosse maior? Difícil afirmar além da especulação com tão poucos elementos.

Embora a bibliografia diminua a importância da participação dos gaúchos no Festival de Gramado dos primeiros anos, e mesmo que se observe uma fraca presença de filmes inscritos⁴⁸, a participação de rio-grandenses envolvidos ou interessados na produção de filmes no Estado Rio Grande do Sul é identificável. A ocupação de todos os espaços disponíveis e a ampliação desses territórios foi parte fundamental da articulação dos cineastas que iniciaram a sua atividade em âmbito amador e acabaram por obter a profissionalização, rompendo o que poderia ser um dos tantos ciclos produtivos verificados no Brasil entre a segunda parte da década de 70 e o início da década seguinte.

48 Quando da instituição pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul de um prêmio específico em dinheiro dado aos curtas gaúchos em 35mm no ano de 1976, os primeiros premiados foram *As colônias italianas no Rio Grande do Sul*, de Antônio Carlos Textor e *Um século de fé – a procissão de Navegantes*, de Clóvis Mezzomo e Antonio Oliveira. Em 1981 o prêmio foi ampliado para os filmes em 16mm.

Por ora, é importante levarmos em consideração a presença inicial desses agentes no cenário de um festival de cinema como Gramado. Espaço dedicado por excelência ao debate e a formação de redes de sociabilização e interesses em comum. Sendo assim, sobre a presença dos jovens cineastas em Gramado, Ney Gastal lembra que seu pai costumava colocar para dentro do Cinema Embaixador, sede das projeções do festival,

estudantes gaúchos, aficionados por cinema, que subiam a Serra para aprender. “Duros” de dar dó, “acampavam” no salão paroquial da igreja que fica no mesmo morro do Hotel Serrano (Gastal, 2002, p.76).

Gastal prefere não citar nomes, pois esses antigos estudantes hoje não comentariam esse passado. Por outro lado, Mari Accorsi, que acompanhou o festival desde a sua adolescência, lembra a presença entusiasmada e enfática de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase nos debates onde emergia a problemática da relação centro-periferia, que, veremos, permearia a trajetória desses agentes:

Os debates abriam um leque, um universo. Lembro do Giba brigando. A gente dizia “Bah! Que guri rebelde!” Falava contra a Embrafilme, o Giba e o Gerbase: faziam discursos homéricos contra a camada detentora do poder no cinema, que era no Rio e em São Paulo, que gaúcho não tinha voz. Eles faziam discursos maravilhosos. Aquilo me fascinava, aqueles meninos discursando rebeldes (Accorsi apud Lunardelli, 2002, p.60).

A popularização do maquinário de filmagens com filme Kodak Super 8mm foi um fator determinante no incentivo à produção cinematográfica no Rio Grande do Sul na década de 70. Já presente nas produções do CECIN da PUCRS desde fins dos anos 1960, o filme 8mm foi a bitola que encontrou respaldo no concurso de filmes sobre Porto Alegre, patrocinado pela Prefeitura Municipal, e que deflagrou a febre das filmagens semi-amadorísticas em meados da década de 1970. Assim como o Festival do Filme Super-8 de Gramado concentrou a partir de 1977 os filmes rodados naquela bitola que possuíam alguma proposta artística.

O sucesso obtido pelo cinema em bitola Super-8 nas mostras, concursos e festivais permitiu que alguns cineastas a arriscassem seus filmes (curtas e médias-metragens) em precárias exposições comerciais. Entre 1978 e 1980, Porto Alegre teve em cartaz: *História, a*

música de Néelson Coelho de Castro (1978) de Sérgio Lerrer e Nelson Nadotti, no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa; *Meu Primo* (1979) de Carlos Gerbase, Nelson Nadotti e Hélio Alvarez e *Bicho-Homem* (1979) de Cláudio Caraccia e Tuio Becker, na Sala Qorpo Santo; *Sexo e Beethoven* (1980) de Carlos Gerbase e Nelson Nadotti e *Contos Neuróticos* (1980) de Tuio Becker, na Sala Studio.

A aceitação das exposições pelo público do chamado circuito alternativo (especialmente o universitário) levou estes experimentalistas a aventurarem-se no cinema de longa-metragem, o que lhes ensejou condições de pleitear maior espaço. Transitando entre a bitola amadora de 8mm e os profissionais 35mm, estes longas catalisaram e ampliaram todas as possibilidades e limites do grupo e daqueles que seguiram seus passos.

Além de incentivo à produção em suas várias etapas, o ensejo e o aumento da produção possibilitaram ainda a criação das primeiras entidades de classe: a AFOC, dos documentaristas, a APROCINERGS, dos produtores e, mais adiante, a APTC, dos técnicos (FT, 28/6/1979, p.45; FT, 6 e 8/9/1981, p.XI; APTC, 1987a). Associações que legitimariam a presença dos cineastas rio-grandenses em órgãos de maior abrangência, como o Conselho Nacional de Cinema (Concine). E que, na busca pelo reconhecimento, mediarão os individualismos e o caráter coletivo do campo. Aspectos esses que a meu ver permitem que se identifique a constituição de um *campo* cinematográfico de fato, marcado pela continuidade produtiva e pelo estabelecimento de redes de sociabilidade e organização institucional que propiciaram hierarquizações, aproximações, conflitos e disputas entre os realizadores cinematográficos rio-grandenses. Algo que veremos a seguir.

3.2 Cineastas: protagonistas de um campo em formação

Sobre a origem social de tais agentes busquei amparo nas informações apresentadas por Nicole Isabel Reis, que defendeu em 2005 no PPG de Antropologia Social da UFRGS uma dissertação de mestrado objetivando entender o processo de profissionalização dos envolvidos com a música, o teatro e o cinema feitos em Porto Alegre entre meados dos anos 70 e meados dos 80. Algumas das entrevistas realizadas pela antropóloga, e publicadas nos anexos de sua dissertação, trazem, conforme já se fez perceber nesse trabalho, subsídios substanciais para o entendimento da formação dos cineastas porto-alegrenses que iniciaram seus trabalhos naquele período.

Filhos essencialmente de servidores públicos de carreira ou de profissionais liberais, a formação inicial desses agentes ocorreu, em sua maioria, em colégios renomados, frequentados por uma clientela eminentemente de classe média. Marta Biavaschi estudou nos colégios Bom Conselho e Anchieta, mesma experiência trazida por Carlos Gerbase. Jorge Furtado frequentou o Santa Inês e também o Anchieta. Nelson Nadotti, filho de militar da aeronáutica, cursou o colégio militar. Outros que frequentaram colégios públicos o fizeram em escolas renomadas ou bastante conhecidas. Giba Assis Brasil estudou no Colégio de Aplicação da UFRGS, e Luciana Tomasi, com uma experiência geográfica mais afastada em relação a esse grupo, estudou em colégios estabelecidos na zona norte de Porto Alegre (Santa Família, Cândido Godoy e Dom João Becker). Mônica Schmiedt, vinda de uma família vinculada ao campo no interior do Rio Grande do Sul (pai engenheiro agrônomo e irmão veterinário) estudou no Colégio Sinodal de São Leopoldo (Reis, 2005, p.179-184). Uma reflexão de Jorge Furtado sobre a sua experiência estudantil e universitária parece ser bastante consciente sobre a diferença entre essa época marcada especificamente pela condição e por um limite de convívio social, e o que se alteraria com a vivência universitária. No caso de Jorge Furtado seria justamente durante a frequência na universidade que pendeu seu interesse para a atividade artística:

A Universidade foi muito importante para mim. Eu estudei em colégio jesuíta (o Anchieta), cercado de colegas brancos, católicos e bem-nascidos. Morávamos todos nos melhores bairros. Na UFRGS tive colegas negros, judeus, gente do interior do Estado. No meu grupo de estudos, eu era o único não judeu (Caetano, 1997, p.131).

A escolha pela titulação acadêmica desses agentes vinculados à produção de filmes em super-8mm esteve centrada no jornalismo, seja quando identificamos aqueles que concluíram o curso (Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Luciana Tomasi, Nelson Nadotti), ou mesmo quando consideramos aqueles que não o fizeram até o final (Marta Biavaschi, Jorge Furtado). Jorge Furtado (Medicina, Psicologia, Artes Plásticas), Mônica Schmiedt (Arquitetura, História), Werner Schünemann (História) e Luciana Tomasi (Análise de Sistemas) e Giba Assis Brasil (Engenharia Química) abandonaram outros cursos ao longo de sua trajetória (Reis, 2005, p.179-184).

Muitas vezes a frequência num mesmo espaço de formação ensejava a criação de parcerias e fomentava a prática cinematográfica, menos pelo teor dos cursos e mais pelas

aproximações que se estabeleciam. Enquanto cursava o Colégio Militar e Porto Alegre, Nelson Nadotti frequentava paralelamente a escola de artes da Associação de Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS. O veterano crítico e professor Aníbal Damasceno Ferreira foi apontado por Nadotti em entrevista a Suzana Reis como responsável por suas primeiras noções sobre linguagem e atividade cinematográfica, além de tê-lo direcionado a buscar uma definição sobre o que pretendia efetivamente com os seus experimentos com os filmes em bitola super-8mm (Reis, 2005, p.70). Essa experiência de Nelson Nadotti acabou contribuindo sobre a trajetória de outros cineastas, especialmente Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil.

Carlos Gerbase apontou a frequência no Colégio Anchieta como responsável por “ter algum interesse pela área visual”. Isso porque alguns de seus professores eram bons professores de fotografia. Mas, apesar disso, de seu irmão manter um laboratório fotográfico em casa, e de seu pai, médico, realizar filmagens caseiras em 16mm, já vimos que Gerbase não pensava em fazer cinema até conhecer Nelson Nadotti durante a época que estudava jornalismo na PUCRS. Esse ingresso na Faculdade de Comunicação, em 1977, deu-se por não acreditar que a literatura na qual incursionava com a escrita de contos pudesse ser uma profissão. De todo modo, foi no contato com Nelson Nadotti, na percepção de momento que o cinema poderia ser mais ágil e impactante que a literatura, e por certa decepção com o jornalismo que fazia no jornal *Folha da Tarde*, que seu rumo foi definido para o cinema. Uma entrada que o cineasta chegou a definir, por essas razões, como “circunstancial” (Reis, 2005, p.64-65).

Também o contato pessoal com Nelson Nadotti se tornou fundamental para a definição de Giba Assis Brasil pelo cinema. Dividido até certo ponto entre a Engenharia Química e o Jornalismo, Giba Assis Brasil optou por essa atividade. Assim como ocorreu com Carlos Gerbase, não se interessara inicialmente em fazer cinema. Gostava de cinema, mas nos limites do jornalismo. Pensava em fazer críticas, assim como também pensava em escrever sobre política internacional. No meio do curso passou a manter contato com Nadotti e outros que faziam filmes em super-8mm. A resolução sobre a compra de uma câmera, a amizade com Nelson Nadotti, e os chamamentos desse amigo para que fizessem um filme juntos, engendraram a ação de Giba Assis Brasil em torno do cinema (Reis, 2005, p.70).

Se a experiência colegial de Gerbase não foi suficiente para que pensasse em fazer cinema de imediato, para Mônica Schmiedt, o ensino secundário teve definitiva influência. No Colégio Sinodal da cidade de São Leopoldo passou a integrar um grupo teatral que em grande parte comporia o grupo de criação coletiva *Faltou o João*, que seria recrutado para

trabalhos em cinema como o longa em super 8 *Deu pra ti, anos 70*. Quando ingressou na faculdade de Arquitetura da UFRGS, Mônica Schmiedt passou a manter uma atividade entre o teatro, o cinema, e aquilo que oportunamente surgisse. De pronto percebeu que o interesse por essas atividades artísticas suplantavam a vontade de continuar os estudos acadêmicos, mesmo o curso de História, que a apaixonava mais que a Arquitetura. E tendo em vista que uma decisão pelo abandono do curso a colocava de frente contra os desejos dos familiares, a estratégia utilizada foi prometer aos pais que o abandono seria temporário, apenas enquanto certo trabalho cinematográfico era concluído (Reis, 2005, p.68). Em seu caso permanente se tornou o cinema.

Projetos como esses envolvem cálculo e planejamento, não em termos econômicos, mas associado aos riscos e às perdas possíveis em caráter individual e em relação aos grupos sociais. Os sujeitos escolhem um caminho e o seguem. E muitas vezes isso gera momentos de dramaticidade, eivados de conflitos de ordem intelectual e emocional, onde nem sempre a consciência e a coerência podem ser apontadas com facilidade. Resultam esses momentos da impressão exercida sobre o indivíduo pela definição de um projeto que o distinga e destaque (Velho, 1999b, p.29; Velho, 1999a, p.43-44).

Procurar os mecanismos que ligam diferentes trajetórias, estabelecer as conexões entre grupos delimitados de pessoas, perceber o quanto essas interações são estabelecidas pelos sujeitos ou o quanto elas se tornam impingidas, já vimos, são os objetivos dos estudos das redes de sociabilidade (Mitchell, 1974). No caso dos cineastas rio-grandenses, um grupo definido pela atividade específica de realização fílmica, a experiência amadora, especialmente a realização coletiva dos primeiros curtas e longas-metragens na bitola de filmes super-8mm é recorrentemente evocada e ressaltada (Seligman, 1990). Contudo, outras possibilidades de redes mais amplas e menos evidentes também precisam ser consideradas. Nicole Isabel dos Reis ao pesquisar as formas do viver urbano na Porto Alegre dos anos 70⁴⁹ colheu um elucidativo depoimento concedido pela antropóloga e ex-atriz Ceres Victora, uma das protagonistas de *Deu para ti, anos 70*. Não apenas um projeto em comum pode ser

⁴⁹ Ao trabalhar com a trajetória de cinco atores do viver urbano na cidade de Porto Alegre na década de 1970 (a atriz e professora de antropologia Ceres Victória, o radialista Mauro Borba, o cantor e compositor Nei Lisboa e os cineastas Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti) “através das províncias de significados com as quais estes permanentemente negociam seus papéis no cotidiano”, Nicole Isabel dos Reis enfocou seu estudo monográfico considerando suas experiências e espaços ocupados, as relações estabelecidas, as atitudes e visões de mundo e os projetos estabelecidos. O ponto de convergência que permitiu esse enfoque foi o entendimento sobre a existência de um “movimento” *Deu pra ti, anos 70*, que envolveria não apenas o show e o filme que carregaram esse nome, mas, por ser entendido movimento, a “soma e confluência de seus inúmeros projetos sociais e individuais do período” (Reis, 2007, p.1-2).

identificado, como a vontade de fazer um filme, mas percebe-se que as formas de convivência e as trocas de experiências marcando as trajetórias dos indivíduos:

[...] quando eu entrei nas Ciências Sociais eu já tinha um pé de interesse no teatro e a partir de umas pessoas que eu conhecia aqui do curso de História, o Werner Schünemann, que agora trabalha também com cinema, passou a trabalhar, é aquele que apresenta o curtas gaúchos... e outra pessoa, o Nilo Cruz também fazia História... e eles faziam parte de um grupo de teatro ... e aí, aqui dentro, nos corredores aqui do Campus eles me convidaram pra participar do grupo de teatro com eles. Então, quer dizer, primeiro eu entrei nas Ciências Sociais na verdade... e aí, junto eu comecei a fazer teatro e esse envolvimento com esse grupo de teatro, que era o grupo *Faltou o João*... tem outras pessoas que também vieram a se envolver no cinema, como a Mônica Schimidt [*sic*], por exemplo, que é uma produtora... toda essa gurizada inventou lá de fazer uma peça, começamos a trabalhar... ensaiávamos uma vez por semana... e aí nesse movimento a gente encontra outras pessoas de outros grupo de teatro. [...] foi que nesses grupos sobrepostos e tal, tinha um outro grupo que também entrava em várias coisas que era o grupo do colégio de Aplicação. Um pouco porque este grupo ... tinha muitas pessoas que também eram deste grupo e depois vieram a compor esse pessoal artístico do cinema e teatro etc. Uma das pessoas centrais era o Nei Lisboa, que era do Aplicação, era do AFS, ... então começam a se sobrepor as coisas... e ele fez a trilha sonora do Deu Pra Ti (Reis, 2007, p.13).

As convivências sociais acabavam por confluir pessoas que mantinham atividades individuais diversas, mas que podiam se debruçar em trabalhos ou interesses em comum. Os limites desses interesses e dos projetos individuais face às organizações coletivas foi amplamente trabalhado pelo sociólogo antropólogo Gilberto Velho.

Seguindo a linha de pensamento de Alfred Schutz, Gilberto Velho diferenciou conduta e projeto. A primeira categoria se refere a ação de um agente empírico e a segunda a ação predeterminada visando uma finalidade. É certo, observe-se, que o agente empírico em determinado nível toma decisões. Por outro lado, não há um projeto individual que possa ser considerado “puro”, que não faça referência à alteridade ou aos grupos sociais (Velho, 1999b, p.26). No caso dos cineastas, possivelmente não seguiriam seus projetos se não se entrelaçassem com o conjunto das atividades artísticas de seu tempo e espaço⁵⁰.

⁵⁰ Mesmo quando, no final dos anos 80, Jorge Furtado se lançou em um trabalho de direção solo, por acreditar que havia chegado o momento de errar ou acertar sozinho, de tomar suas decisões (Furtado, 2003, p.133), isso foi feito dentro da Casa de Cinema, que possuía o seu norte enquanto entidade de caráter coletivo. Ademais, essas decisões seriam delimitadas por aquilo que é aceitável pelos parâmetros do próprio fazer cinematográfico.

O radialista Mauro Borba, um dos fundadores da Rádio Bandeirantes, pioneira das emisoras porto-alegrenses em FM voltadas aos jovens e a música feita na cidade, também em depoimento a Nicole dos Reis, apontou o entrelaçamento das relações. Muitos dos nomes citados acabariam dirigindo filmes em super-8, atuando em filmes super-8, musicando filmes super-8. Podemos pensar, então, que assim como Mauro Borba foi tecendo a sua rede, cada nome citado também foi estabelecendo a sua rede pessoal. Algo que pode ser, a rigor, extrapolado para todos os nomes envolvidos com o fazer cinematográfico:

[...] os músicos, assim, procuravam a rádio pra levar suas... na época, suas fitas, né... Nem tinha disco ainda... Daí levavam as fitas, daí nessas, assim que eu conheci o Nei Lisboa, o Beбето Alves, o Vitor Ramil... toda essa galera assim, que ia levar os trabalhos na rádio, e aí eu tocava, e em muitos casos criou uma amizade, assim, porque como eu tocava o som deles, eles viviam sempre lá na rádio, daí pra sair tomar uma cerveja era um passo, né. [...] logo em seguida eu conheci o Giba, o Gerbase, o Jorge Furtado, todo mundo, assim, porque o grupo Vem De-se Sonhos, que algumas pessoas atuaram no Deu Pra Ti, e tal, era um grupo que eu tinha duas colegas de aula, inclusive uma delas é atriz do Deu Pra Ti, a Marta Biavaschi, era minha colega de faculdade, na Comunicação da Unisinos. A Xala Filipi também era do grupo, e era minha colega. E aí eu comecei a conviver, e logo em seguida conheci o Giba, ia nas festas na casa dele, e tal [...] (Reis, 2007, p.13).

Contudo, é evidente que as redes que se formaram naquele primeiro momento não podem ser consideradas como estáticas ou permanentes. As relações devem ser apropriadas no entendimento das conjunturas. Para o objetivo aqui proposto, as redes de relacionamento dos cineastas rio-grandenses são entendidas em sua composição dinâmica, mutável e que acaba por incluir outros universos. As redes estabelecidas pelos cineastas podem ser observadas de modo extensivo, o que inclui os seus relacionamentos com a crítica, com os jornalistas, e também com a academia. Essa perspectiva leva em conta que as amizades e as trajetórias compartilhadas (por afinidade ou formação) podem ser verificadas nas relações intra-campo, assim como as dissensões podem implicar em rompimento ou limitar a abrangência dessas redes. Por isso, interessam tanto os arranjos e as associações como as exclusões e os projetos fracassados, quem consegue a inserção e quem não a alcança.

Centrado o interesse na atividade cinematográfica, podemos tentar mapear alguns momentos em que essas redes foram tecidas e pelo menos parte de seu alcance. Um nome recorrente nos relatos sobre o cinema gaúcho dos anos 70 é o do cineasta Nelson Nadotti, tratado como uma espécie de “agitador cultural”. Em suas memórias sobre o tempo em que

conviveu com o pessoal do cinema gaúcho, esse cineasta posicionava a importância de Porto Alegre, que para ele conseguir manter “uma vida cultural invejável, para os padrões do interior do Brasil” (Nadotti, 1995, p.93).

Pois foi nessa ativa cidade que Nadotti participou do Grupo de Cinema Humberto Mauro (GCHM). Iniciado em 1976, o grupo se reunia no Clube de Cultura de Porto Alegre, onde o publicitário Rogério Raupp Ruschel incentivava a formação de um grupo de estudos e debates cinematográficos. Nessa movimentação, prevalecia a vontade de se vincular ao cinema brasileiro:

De onde veio este nome? O diretor mineiro Humberto Mauro foi apontado por Glauber Rocha como o precursor daquilo que o Cinema Novo queria fazer. Seus filmes nos anos 20 e 30 buscavam uma identidade cultural brasileira, sem os moldes do cinema comercial americano. Em 1976, Mauro era uma lenda viva e não se discutia sua importância, embora ninguém do GCHM conhecesse seus filmes. Usar o nome de Mauro era uma maneira de ter um caráter *nacional*, uma atitude que começava a mostrar as ideias e leituras do pessoal do GCHM (Nadotti, 1995, p.93-94).

Não ter essa preocupação com a identidade nacional tornava o indivíduo passível das críticas entre os frequentadores das sessões do grupo. Sessões, que, aliás, permitiam que cada um falasse “o que dava na telha” (Nadotti, 1995, p.95 e 96). Rosângela Meletti encontrou cópias de filmes brasileiros dos anos 60 que tinham os seus certificados de censura vencidos e estavam guardados no depósito abandonado da Difilm. De posse desse material, o GCHM passaria a promover a exibição e a discussão exclusivamente de cinema brasileiro. Uma inspiração que vinha das afirmações do crítico paulistano Paulo Emílio Salles Gomes, para quem o pior filme nacional teria mais a dizer aos brasileiros do que os filmes estrangeiros, fosse qual fosse o cineasta em questão.

O GCHM era composto, de fato, por poucos indivíduos:

- Rosângela Meletti, filha do jornalista Osmar Meletti, um dos maiores incentivadores do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. Graças ao pai, Rosângela, que estudava Comunicação Social, transitava entre o universo jornalístico e cultural;

- Jacqueline Vallandro, funcionária da Faculdade de Filosofia, leitora entusiasmada de *Brasil em tempo de cinema*, de Jean-Claude Bernardet, filha do filólogo Leonel Vallandro;

- Sergio Lerrer, aluno do Colégio Júlio de Castilhos, também fã dos escritos de Bernardet e, então, vestibulando de comunicação;

- Alberto Groisman, aluno do Julinho (Colégio Estadual Júlio de Castilhos) e vestibulando de Direito;

- Os irmãos Rodolfo e Teresa Lucena:

- E Manuel Antônio da Costa Júnior, artista plástico.

Tuio Becker divulgava na *Folha da Manhã* as sessões amadoras do Grupo Humberto Mauro realizadas no Cine Bristol, onde se assistia aos filmes de Walter Lima Jr., Haroldo Marinho, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha (Nadotti, 1995, p.94-95). Já os debates realizados no Clube de Cultura eram acompanhados por um público fiel e crescente, o que incentivou o convite ao cineasta Ruy Guerra para que desse uma palestra.

Também era projetado que o Grupo Humberto Mauro funcionasse com atividade maior do que um cineclubes, promovendo cursos, mostras em super-8, e que produzisse filmes. Uma atividade que para Nelson Nadotti era, à época, uma pretensão em Porto Alegre. Pretensão que ele mesmo tratou de materializar ao se inserir no GCHM.

Na sequência de um dos debates do GCHM, Nadotti apresentou um curta-metragem mudo em Super-8mm, *O caminho da onisciência*. Se o filme e sua temática metafísica apresentado a uma plateia ansiosa pelo debate em torno da realidade nacional não foi recebido com entusiasmo, ao menos ensejou o alinhamento de uma rede de realizadores. O desfecho da sessão foi recordado por Nadotti:

Quando ia saindo, Sergio me procurou. Tinha gostado de saber que eu filmava, porque ele também queria filmar. Ele e Alberto estavam preparando *KM zero*, um super-8 experimental de questionamento político (Nadotti, 1995, p.95).

Nadotti, então, pediu para acompanhar o grupo, se é que o GCHM podia ser caracterizado como um grupo:

Fui aceito, queria ajudar, e descobri que nada no GCHM era feito de forma organizada: não havia contribuições de dinheiro, a caixinha vinha dos ingressos, não era nada... Isso foi no final de 1976, chegaram as férias, e

cada um (a esta altura, o GCHM era formado por Rô, Jaque, Sergio, Alberto e eu) foi para um lado.

Em janeiro de 77, eu fazia vestibular para Comunicação e logo rodava meu primeiro filme depois de muito tempo, *Esperando*, uma guinada pretensamente política, influenciada pela nova convivência. Com orgulho, inseri uma cartela no início: *Um filme do Grupo de Cinema de Humberto Mauro*. Passou a ser regra em todos os filmes feitos por integrantes do GCHM, e dava um prestígio considerável – para os padrões da época, é claro! (Nadotti, 1995, p.96).

À essa altura, o prestígio do GCHM se expandia para fora do estado do Rio Grande do Sul. Em janeiro de 1977, “Jaque e Rô foram a Penedo, na Paraíba, para participar de um festival de cultura, e assistiram a palestras com nomes conhecidos como Walter Lima Júnior e Eduardo Coutinho”. Num encontro de cineclubistas lá promovido, descobriram que somente o GCHM mantinha exclusividade na exibição e discussão de filmes brasileiros, o que teria causado “um misto de respeito e admiração”. Naquele mesmo período, Rosângela Vallandro foi até Volta Grande, em Minas Gerais, onde conheceu e se fez filmar em super-8 ao lado do inspirador do grupo, Humberto Mauro. Em 1979, Nadotti e Lerrer rezariam sob uma foto de HM antes da primeira exibição de seus filmes com ingresso cobrado (Nadotti, 1995, p.96).

Dois anos antes, o já citado filme *KM zero*, de Sergio Lerrer e Alberto Groisman venceu a mostra Super-8 no Festival de Gramado, o que daria início a um “surto” de nove filmes realizados em um ano no GCHM (Nadotti, 1995, p.96-97). A partir de então aqueles jovens aficionados por cinema passariam a se reconhecer e apresentar como cineastas, e entrariam em suas primeiras polêmicas. Nadotti lembraria que ao longo de 1977 chegaram a ser rotulados como “futuros cineastas”. Suas repostas eram lançadas “com arrogância e malícia, ao estilo do grupo”. Diziam já serem cineastas. Para eles, o futuro tinha chegado (Nadotti, 1995, p.97).

Os filmes do GCHM tinham por característica serem ficcionais e realizados como uma experiência coletiva, onde a cada filme se alternavam entre a atuação, a fotografia, a produção. Para Nadotti, essa dinâmica deve ser associada ao favorecimento geral para a produção cinematográfica que se vivia no Brasil. Lembrou que em 1976 era lançado *Dona Flor e seus dois maridos*, maior sucesso de bilheteria no Brasil por mais de 30 anos: “Não me lembro de uma época mais favorável para alguém fazer cinema no Brasil”.

Apesar de mais de uma vez mencionar em suas memórias as escolhas políticas contidas nos filmes do GCHM, Nadotti afirmaria que não se envolviam diretamente com a

política. Mesmo que a temática fosse o cotidiano, era sobre a experiência urbana dos realizadores. Além disso, buscava-se a empatia com o público. Essa espécie de alienação se exemplificaria em abril de 1977, quando houve uma intervenção sobre o Congresso Nacional promovida pelo General Ernesto Geisel. Nadotti simplesmente teria ignorado o drama político que se desenrolava:

Jaque me encontrou numa reunião, à noite, preocupadíssima porque diziam que o Presidente ia fechar o Congresso (como, aliás, fechou). Eu? Não estava nem aí. Ouvi o desabafo e continuei a trabalhar no roteiro de *Nas ruas*, curta que rodei em junho, onde novamente os integrantes do GCHM eram os atores. Era um exercício sobre a paranoia urbana, filme mudo, buscando a comédia rasgada. Eu estava ansioso para criar empatia com o público, como nossos filmes brasileiros favoritos criavam (Nadotti, 1995, p.98).

Um filme brasileiro – *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) – incendiava as imaginações e norteava os trabalhos do GCHM, mesmo que não tivesse sido assistido. Sua mítica levava a acreditar que a autoria com pouca idade era possível:

Diziam que o filme era sensacional, ousado, criativo. E mais não sabíamos, porque ninguém tinha cópia deste filme. Mas *O bandido* era uma referência constante, sem que soubéssemos direito o que era. Servia mais como uma palavra de ordem, porque Rogério Sganzerla fizera esse filme com 21 anos, e todos queríamos rodar um longa criativo antes de chegar aos 21! (Nadotti, 1995, p.98).

No dia a dia, sessões promovidas pelo GCHM no interior do Estado apontavam a existência de um público para os filmes e para os debates também fora do circuito da capital. Mas nem sempre as atividades eram exitosas. Em certo momento chegaram a alugar filmes junto à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para que servissem de ilustração para um curso de cinema brasileiro ministrado por Jean-Claude Benardet. A baixa frequência fez com que acumulassem uma não quitada dívida com o MAM. Nesse curso, Nadotti conheceu Giba Assis Brasil (Nadotti, 1995, p.98).

O período era de empolgação com a prática do cinema e as experimentações. A câmera super-8, que até então cumpria uma função ligada ao lazer e ao registro social das famílias de classe média, pasassava a ser utilizada como instrumento de realização artística:

O que acontecia era que estávamos tão empolgados em filmar, que nada mais nos interessava. Em setembro [de 1977], depois de muito pensar, cometi a ousadia de alugar uma câmera super-8 sonora. Num só fim de semana, rodamos três filmes, os primeiros com diálogo (Nadotti, 1995, p.99).

Pouco tempo depois, já em 1978, o grupo acabaria se dissolvendo. O fim das atividades do GCHM ocorreria após uma mostra de filmes em Super-8mm:

Nenhum de nós sabia, mas foi a última atividade do grupo. Jaque andava cansada e encerrou uma reunião ao som de uma batucada com amigos seus de um grupo de teatro, que cantavam um samba com esta letra: “Adeus, batucada / Humberto Mauro acabou pra moçada...” Acho que a convivência intensa desgastou algumas relações; quando vi, eu tinha ficado sem turma (Nadotti, 1995, p.99).

Após *Deu pra ti, anos 70*, Nadotti foi trabalhar numa produtora de filmes no Rio de Janeiro e acabaria se estabelecendo como roteirista televisivo. Ainda que tenha por vezes encontrado e trabalhado com alguns dos antigos parceiros do GCHM, o núcleo duro do movimento se dispersou. Em 1995, Nadotti lembrava as últimas notícias sobre essas pessoas: “Rô estava vivendo em Paris; Alberto em Santa Catarina; sobre Sérgio, não sei. Jaque, infelizmente, morreu” (Nadotti, 1995, p.99).

Além do Grupo Humberto Mauro, Porto Alegre abrigava o Câmera-8, composto por profissionais liberais que produziam documentários sobre cultura. Os dois grupos resolveram exhibir alguns de seus filmes comercialmente em conjunto:

Em novembro de 1979 estrearam dentro do projeto (H) À Margem, na sala Qorpo Santo do Teatro de Arena, em Porto Alegre, dois filmes em Super-8, Bicho Homem, de Tuio Becker e Cláudio Casaccia, integrantes do "Câmera-8", e Meu Primo, de Nelson Nadotti, Carlos Gerbase e Hélio Alvarez, do "Humberto Mauro". Começou desta forma uma modalidade inédita de exibição comercial de filmes na cidade. A divulgação ainda era ineficiente, com exceção do Jornal *Folha da Tarde*, atualmente extinto, que através de Becker, que trabalhava lá, noticiava os filmes. Poucos veículos de comunicação tocavam no assunto. O que funcionava mesmo era o sistema de "boca a boca", pelo qual quem assistia a um filme indicava a outras pessoas. Esse método era bastante eficiente na época pelo tamanho que tinha Porto Alegre (Seligman, 2003).

Na sequência, a visibilidade dos filmes cresceu. Em 1979 os super-8 gaúchos contaram com a possibilidade de serem exibidos no I Festival de Osório de Cinema Amador (no então balneário de Atlântida). E no ano seguinte, em Curitiba, foi realizado o Festival Abertura 8 – 1ª Mostra de Super-8 da Região Sul, que teve forte participação dos filmes do Rio Grande do Sul (Seligman, 2003).

3.3 Diferenciações nos vínculos originais, influências e formações dos cineastas

Gilberto Velho apontou a relação entre as crenças, valores e experiências de classe, trajetórias e natureza das redes de relações. Certas trajetórias apresentam diferenciação na escala de prioridades, por isso é preciso levar em consideração que os projetos não são vividos homogeneamente. São assimilados diferentemente levando-se em conta fatores como *status*, trajetória, origem social, geográfica, relações de gênero e a diferença de gerações. Interagindo com outros em um campo de possibilidades, os indivíduos podem apresentar até mesmo posições contraditórias, cuja pertinência e relevância serão definidas conforme o contexto (Velho, 1999a, p.43; Velho, 2003b, p.41 e 46).

Nesse sentido, nem todos os cineastas ingressantes nos anos 80 tiveram trajetórias semelhantes. Para alguns o ponto de partida foi o exercício sob a linguagem da televisão e do vídeo. Enquanto Nadotti, Assis Brasil e Gerbase fincaram suas posições no final dos anos 70 a partir das redes estabelecidas nos cineclubes, nas produções amadoras, nos festivais e nos circuitos de exibição alternativos, outra linha de movimentação podia ser verificada. Nas telas da TV Educativa canal 7 de Porto Alegre (TVE) – que durante a década de 70 ocupava precariamente um espaço no prédio da Famescos-PUCRS e que a partir de 1981 fora transferida para a sede da extinta TV Piratini, onde passaria por um processo de investimentos e expansão –, um grupo de jovens desenvolvia trabalhos experimentando variadas linguagens e explorando temas pouco usuais nas emissoras comerciais. Três programas se destacariam no início dos anos 80: *Pra começo de conversa*, *Paralelo 30* e *Quizumba*.

Segundo depoimento do músico Rogério Ratner, *Pra começo de conversa* expressava os interesses do público jovem e universitário de Porto Alegre. Mais especificamente, “tinha o grande barato de ser ‘alternativo’” e “refletir as maneiras, os gestos, os anseios e aspirações da juventude bomfiniana de então”, numa referência ao multicultural bairro Bonfim. As matérias

exibidas tratavam sobre a cultura pop, e havia entrevistas com muitos artistas locais – músicos, cineastas, atores... Além disso, a atração transcendia o universo televisivo, mesclando-se com o seu público alvo, e agregando diversos nichos do campo artístico de Porto Alegre. Nesse sentido, Rogério Ratner se recordava de uma festa promovida durante um dos aniversários do programa,

que rolou num sábado à tarde de calor sufocante, no Teatro do Museu do Trabalho, que fica no início da rua da Praia, lá perto da Usina do Gasômetro. Apresentaram-se diversas bandas, mas ficou gravada na memória mesmo a apresentação do Urubu Rei, uma banda totalmente "malucaça" que se valia de recursos cênico-performáticos, contando com diversos atores consagrados na cena teatral de Porto Alegre, que faziam as vezes de cantores/performers (Lila Vieira, Luciene Adami, Patsy Ceccato, Renato Campão, Jaime Ratinecas), e que, na parte musical, era comandada pelo Gordo Miranda [que se tornaria produtor musical em São Paulo], num clima mezzo new wave, mezzo punk (Ratner, 2008).

As temáticas pautadas pelo programa procuravam uma aproximação com os anseios, as expectativas do público alvo. Discutia-se a contra-cultura, o *rock*, o comportamento dos jovens do início dos anos 80. Muitas vezes os enfocados e entrevistados eram pessoas próximas à equipe do programa. Um dos temas tratados num dos episódios de 1982 era a decisão de sair da casa dos pais tomada como expressão de inconformismo. Debater o que era ser livre fora da família, e questionar o próprio sentido da família de classe média, aproximava o programa dos assuntos tratados pelos filmes que estavam sendo produzidos em Porto Alegre, como era o caso de *Inverno*, de Carlos Gerbase.

Quizumba, outro desses programas de TV, aprofundava temas como o questionamento do progresso econômico vinculado aos processos poluidores da natureza, e trazia a exibição de propostas alternativas de produção de imagens, como os vídeos experimentais. Por outro lado, se havia uma preocupação com temáticas de discussão universal, esses programas da TVE também se referiam à história do espaço primordial daquele recorte da juventude que vivia em Porto Alegre no começo dos anos 80: o bairro Bomfim, definido por Eduardo Bueno em reportagem do *Pra começo de conversa* como “o bairro mais cosmopolita e democrático da cidade inteira” – por ter sido ocupado por dois grupos sociais perseguidos, os judeus e os negros –, além de disponibilizar à cidade sua “opção mais criativa de vida noturna” (V1, 1982).

Nesse mesmo programa, ganhava destaque a figura de Jorge Furtado, um jovem que vinha de um desencontro com a vida acadêmica.

Ingressante no curso de Medicina da UFRGS aos dezessete anos, Furtado, ao menos no começo, também estudava Psicologia. Com o tempo acabou por se centrar nos estudos de Medicina, até que teve de enfrentar as disciplinas práticas, estágio em que não suportou a violência de assistir pessoas morrendo. Largou o curso no quarto ano, mas se manteve na universidade. Interessado em desenho e pintura, fazia prazerosamente litogravuras, uma atividade que o direcionou para o curso de Artes Plásticas. Além disso, mantinha interesse pelo jornalismo e frequentava os bares da UFRGS, que considerou a sua escola real, junto com os diretórios acadêmicos. Por essa época, aliás, já iniciara uma militância de viés anarquista, escolha que não deixou de permitir uma formação por leituras marxistas, conforme o cineasta afirmava em entrevista concedida em 1991 a um jornal do Distrito Federal:

Eu me liguei a um grupo anarquista que lançou, na Medicina, a *Chapa São*. Isso em nível de Diretório Acadêmico. No DCE, Libelu, Convergência e Unidade disputavam a liderança. A turma ligada ao Partidão [na verdade refere-se ao PCdoB, que à época tinha forte influência no DCE da UFRGS] propunha a reconstrução da sede do Diretório Central, que estava muito estragada. Nós, anarquistas, apresentamos nossa chapa: *Requebrando*. Se ganhássemos, faríamos *requebrar* tudo. Fazíamos comícios em *italianês*, uma mistura de italiano e português, calcada nos discursos dos anarquistas do começo do século.

[...]

Na verdade, não sou anarquista, nem comunista. O que tenho é formação marxista. Li e aprendi muito com as obras de Marx (Caetano, 1997, p. 130).

Em meio a essa movimentação estudantil, e sem em concluir nenhum dos cursos, acabou estagiando nos estúdios da TVE. Para Furtado, a sua experiência no programa *Quizumba* pode ser considerada uma extensão das vivências nos bares da UFRGS. Experiência que o aproximou de Ana Luiza Azevedo (que acabou se graduando em Artes Plásticas em 1986), José Pedro Goulart e de Giba Assis Brasil, que já participava do movimento cinematográfico da capital, tendo dirigido *Deu pra ti, anos 70*. Na TVE, Assis Brasil escrevia os textos dos programas junto com o grupo teatral *Vem dê-se sonhos*, que fizera parte do elenco de *Deu pra ti, anos 70*. Esses encontros que aproximavam os grupos de Nadotti, Gerbase, Assis Brasil e Schünemann com Furtado, Ana Azevedo e Goulart se

desdobrariam mais adiante na criação da Casa de Cinema de Porto Alegre (Caetano, 1997, p.130-131).

Ainda que a recordação mais remota de Jorge Furtado sobre o cinema fosse *Branca de neve e os sete anões* (1937), foi a partir das programações realizadas por Romeu Grimaldi no Cine Bristol, no final dos 70, que se definiu em sua vida um comportamento eminentemente cinéfilo, marcado não somente pelo ritual que envolve a assistência dos filmes, mas também pelo desejo de catalogá-los e submetê-los à análise:

O Cine Bristol fazia ciclos de filmes, semana Kurosawa, semana Bergman, Fellini, com vários filmes de um diretor. Ia quase todos os dias ao cinema, era uma chance única de ver os filmes, na pré-história, antes do vídeo.

[...]

Acho que os filmes a que assisti naquelas maratonas cinematográficas do Bristol me influenciaram bastante. Lembro especialmente de *Amarcord*, *Os boas vidas*, do Fellini, *O sétimo selo*, do Bergman, *Annie Hall*, do Woody Allen, e de *Procura insaciável (Taking off)*, do Milos Forman. A partir de lá virei um grande consumidor de filmes, anoytava tudo o que via num caderno. Vi todos do Fellini, do Bergman, do Kubrick, do Visconti, Antonioni, do Woody Allen, do Milos Forman, do Ettore Scola. No tempo que eu fazia lista dos 10 melhores filmes, *Nós que nos amávamos tanto* entrava sempre em primeiro lugar (Furtado, 2002, p.14).

Em pelo menos oito ocasiões o filme *Deu pra ti, anos 70* foi assistido por Jorge Furtado. Dessas sessões surgiu-lhe pela primeira vez, “mais ou menos seriamente” a crença na possibilidade de feitura de um filme seu. Furtado vira na tela o retrato de uma geração que, ainda que não fosse a sua, era quase como se fosse, além do filme ser um retrato dos conflitos e lugares que lhe eram conhecidos, num sotaque e com um vocabulário que eram seus (Caetano, 1997, p.130-131; Furtado, 2003).

Mesmo consciente dessa possibilidade, a migração para o cinema não veio de imediato. Em 1984, após uma passagem pela direção do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, por desilusão com os novos rumos dados ao *Quizumba*, ainda na TVE, Jorge Furtado, que estreitara laços com José Pedro Goulart, discutia e lastimava com o amigo a transitoriedade da televisão. Muitas vezes o que era produzido para a TV se perdia após a primeira exibição. E essa constatação os direcionava para a realização de um filme, que se materializaria por fim em moldes mais objetivos financeiramente do que aqueles operados pela turma do super-8mm. Isso porque Jorge Furtado e José Pedro Goulart trataram de correr atrás da obtenção de patrocínio comercial:

Queríamos fazer um filme. Só que não tínhamos recursos. Resolvemos então, com roteiro baseado em Luís Fernando Veríssimo, procurar patrocínio. Chegamos à Ipiranga Petróleo e fomos recebidos por um dirigente (prefere não revelar o nome), que outrora escrevera os discursos do presidente Médici. Na nossa conversa, ele nos garantiu que escrevia os tais discursos, mas não tinha nenhum compromisso com a prática do general-presidente. Em síntese, ele foi super-receptivo e bancou, na íntegra, a produção de *Temporal* (Caetano, 1997, p.131).

Essa opção pelo patrocínio comercial seria mais explícita no trabalho seguinte dos cineastas. Em *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986) a empresa Sul Química, fabricante do inseticida “espiral Boa Noite” custeou quase a totalidade da produção. E a empresa ainda protagonizou o que Jorge Furtado considerou o início do *merchandising* nos curtas gaúchos: “Além de uma placa com a logomarca da empresa, colocamos uma espiral Boa Noite em cima da mesa do cabo [do Exército], que lê uma revistinha do Tex Willer” (Caetano, 1997, p.132)⁵¹.

Diferentemente dos filmes de Nadotti & cia., que ao menos em seu princípio de atividade procuravam fazer uma crônica das experiências de sua geração com um foco não necessariamente engajado, os trabalhos iniciais de Jorge Furtado e José Pedro Goulart procuraram se encaixar nas discussões políticas de seu tempo. Em depoimento que concedeu a Maria do Rosário Caetano, Jorge Furtado posicionou *Temporal* e *O dia em que Dorival encarou a guarda* em suas perspectivas históricas:

O primeiro fala sobre a rebelião dos jovens, dentro da estrutura familiar. O segundo, da esperança de transformação. Dorival se rebela contra uma estrutura autoritária e sai vencedor. Ele, de certa forma, simboliza o Brasil que foi às ruas lutar pelas Diretas Já, um país que tentava ser senhor do seu destino (Caetano, 1997, p.133).

Essa mesma percepção sobre o mundo social serviu de mote para o maior sucesso de um filme curta-metragem já observado no Rio Grande do Sul, em termos de público, crítica e premiações. Surgido de um convite da UFRGS para a realização de um vídeo sobre o tratamento dado ao lixo, *Ilha das Flores* focalizava a situação degradante vivenciada por

⁵¹ Talvez esse ineditismo se aplique aos curtas-metragens. Quanto aos longas, a filmografia de Teixeira é eivada de referências a patrocinadores comerciais.

quem dependia do lixo para sobreviver. Situação degradante que não deixava de ser permeada por uma racionalidade própria e aceita pelos envolvidos:

Fui a campo e me deparei com uma situação espantosa: havia um lugar, na periferia de Porto Alegre, onde as pessoas comiam as sobras dos porcos. Fiquei chocado. Passei oito meses tentando escrever um roteiro. E tudo me demonstrava – por mais absurda que fosse a situação – que ela era lógica. Havia lógica no fato das pessoas gostarem do dono do lixão, pois, ao contrário de outros, ele permitia que elas catassem o lixo. Mesmo depois de ele ser servido aos porcos. Era lógica a fila, pois havia muita gente querendo entrar no lixão. Era lógico, também, o tempo marcado no relógio para a coleta, pois havia outras pessoas interessadas no lixo. Esta lógica fria e racional me deixava atônito. Mas estava ali! Resolvi, então, partir do princípio dialético de que tudo se relaciona (Caetano, 1997, p.133).

Sob a concepção de Jorge Furtado, a função de cineasta o aproxima do trabalho do jornalista, pois ambos seriam generalistas, que entenderiam um pouco de cada coisa. A sua passagem pelo *Quizumba*, nesse sentido, foi um aprendizado, pois era obrigado a realizar um pouco de cada função naquela produção. E talvez justamente por essa variedade de experiências poderia, anos depois, já um cineasta consagrado, não considerar a autoria de um filme como produto de uma única pessoa (“Isso seria um micão”), mas, compreendendo o entendimento do espectador, observar que o filme acaba sendo dos atores. E também talvez por essa circulação por veículos e suportes diferentes, possa afirmar que consegue ver coisas boas em vários gêneros e estilos (Furtado, 2012).

Essa perspectiva talvez se fundamente na trajetória inicial que diferencia Furtado do grupo cineclubista constituído por Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase. Enquanto esses últimos seguiram uma tradição de acompanhamento das exibições com as discussões sobre filmes, Furtado afirmou que muito de sua formação foi tardia. Enquanto os membros da geração crítica dos anos 60 e da cineclubística da década seguinte cultivavam ódios ou amores ao cineasta Glauber Rocha, por exemplo, Jorge Furtado apenas assistiu *Terra em transe* (1967) no final dos anos 80, ainda que repete um conhecimento “por tabela”, através de artistas que sofreram influência do diretor baiano, como o que se verificaria nos trabalhos de Caetano Veloso.

Fato é que antes do final dos anos 70, momento em que começou a assistir os primeiros filmes do Cinema Novo, Furtado desconhecia o cinema brasileiro considerado sério, somente tendo contato com os filmes de Teixeira, Mazzaropi e Os Trapalhões. O

primeiro filme brasileiro a impactar Jorge Furtado foi o documentário *Cabra marcado para morrer*, uma reflexão dirigida por Eduardo Coutinho sobre os efeitos da repressão posterior ao golpe militar de 1964 sofrida pelos trabalhadores brasileiros, o que incluía os agentes culturais (Furtado, 2003). Não obstante, essa cinefilia tardia não impediu que um filme como *Ilha das flores* fosse passivo de receber influências cinematográficas, e, por contrapartida, também acabasse gerando influências em outros cineastas:

Todo mundo sofre influências, quem se diz original está apenas externando a sua ignorância. Eu mesmo identifico na linguagem do *Ilha* muitas influências: Kurt Vonnegut Jr., Alain Resnais, os documentários estilo *Vida selvagem*, *A velha a fiar*, etc. O *Ilha* teve o mérito de resgatar (e misturar) várias destas influências, e de lembrar que um texto *off* ilustrado com imagens pode ser uma forma simples e barata de fazer cinema. É um cinema amparado no texto, é natural que seja usado por cineastas/escritores, como o [José Roberto] Torero (Furtado, 2002, p.16).

Sobre essa questão das influências, precisamos considerar que os projetos pessoais podem ser alterados, pois seus agentes se relacionam com outros indivíduos e estão inseridos social e historicamente (Velho, 1999b, p.27). Assim, quando os primeiros filmes em super-8 foram produzidos, não havia um projeto coletivo, conforme se veria mais adiante com a criação da APTC ou da Casa de Cinema. Eram o jornalismo e as letras que constituíam o horizonte profissional de boa parte dos agentes envolvidos com o cinema; envolvimento esse muitas vezes originado nas redes de relações.

Nelson Nadotti chegara a produzir histórias em quadrinhos, tendo inclusive publicado alguns desenhos no jornal *Folha da Tarde*. Ganhou na adolescência uma câmera super-8mm de sua mãe. Seus filmes iniciais eram muito criticados pelos amigos, como Carlos Gerbase (“pô, isso aí não dá pra ver”). Mas a dupla, junto com Hélio Alvarez, produziu o curta *Sexo & Beethoven*. Apaixonado e militante do cinclubismo, Nadotti mantinha a atividade enquanto estudante de jornalismo.

Também estudante de jornalismo, Carlos Gerbase poderia ter recebido a influência de seu pai, um médico que realizava filmagens amadoras com sua câmera 16mm. Contudo, antes do contato com Nadotti e Assis Brasil, nunca havia pensado na possibilidade de fazer filmes, ainda que os assistisse bastante:

Eu gostava muito de cinema, ia muito ao cinema. Assistia a todas as matinês do [Cinema] Colombo, via muita Tevê. Minha família dizia que eu via Tevê demais, tinha de fazer outras coisas, brincar. Mas nunca que eu pensasse em fazer Cinema. Era um espectador entusiástico, mas não um cara que pensasse: ah, vou fazer isso um dia. Nunca me passou pela cabeça (RCN, n.84, jul. 1993, p.40).

Essa mesma ausência de uma vontade pregressa e determinante sobre o fazer cinematográfico também apareceu nos depoimentos de Giba Assis Brasil. A relação com o cinema lhe parecia factível se ligada ao jornalismo, que se destacava dentre as possibilidades profissionais, e faria reproduzir o modelo vigente do cinéfilo que não realiza filme, mas os analisa:

[...] na verdade nunca pensei em fazer cinema. [...] Não foi planejado, eu pensava, gostava, me interessava por cinema e uma das possibilidades que eu via era de fazer crítica de cinema, trabalhar com crítica de cinema ou política internacional. Eram duas coisas, dois ramos do jornalismo que me interessavam. Mas aí, no meio da faculdade, antes até de eu ter largado a engenharia, na verdade eu só fui largar mesmo a engenharia química depois de ter me formado em jornalismo (Reis, 2007, p.23).

Werner Schünemann, ao lembrar sua formação ressaltou a compulsão pela leitura, mais até que pelo cinema:

Leio muito, mais do que vejo filmes. Mas até que, em alguns momentos, sou bastante cinéfilo. Leio o tempo inteiro e, principalmente, não ficção. Deve ser uma necessidade patológica de informação, de debate, de discussão de ideias.

[...]

Uma coisa que marcou muito a minha formação foi e ainda é o existencialismo francês, em que, mais do que o que as pessoas pensam e do que elas dizem, interessa o que elas fazem (Schünemann, 1989, p.9).

Também a literatura despertava o interesse de Carlos Gerbase. Contista desde os doze anos, ao cursar jornalismo identificou semelhanças entre as linguagens da escrita e das imagens, sendo que ambas lhe proporcionavam prazer. A proximidade com Nelson Nadotti, que também cursava jornalismo e já filmava em super-8mm e apresentava os resultados aos colegas, animou Gerbase a propor ao colega a feitura de um filme a partir das histórias que

escrevia. Assim, em 1979, de um conto de Gerbase roteirizado por Naddotti, surgia *Meu primo*, que lotou várias sessões da Sala Qorpo Santo da UFRGS, e recebeu uma análise elogiosa do crítico (e também diretor de super-8) Tuio Becker. A partir daí, a trupe de Gerbase, Nadotti e Giba Assis Brasil faria uma série de filmes auto-sustentados: *Sexo e Beethoven* (1980), *Mean girl* (1980), *Amor sem dor* (1981), até o primeiro longa: *Deu pra ti, anos 70* (1981).

Mesmo quando inseridos na produção de filmes, a incerteza pautava a atividade dos jovens cineastas. Em seu depoimento para Nicole Reis, Giba Assis Brasil enfatizou o imediatismo da empreitada que envolveu *Deu pra ti, anos 70*. Funcionário da Rádio Gaúcha, largou o emprego sem saber se conseguiria garantir a sua sobrevivência:

Aí o que que eu fiz, eu pedi demissão da Rádio. E os caras, tu vai fazer o que? E eu lembro quando eu fui falar com o meu chefe, que era o Ruy Carlos Ostermann, ele, pô, mas tu tá, tu vai fazer o que (risos)... Ah, não sei, não sei, daqui seis meses provavelmente eu vou tá aí, desesperado, sem grana procurando emprego, mas agora eu tenho que largar porque eu preciso terminar esse filme (Reis, 2007, p.23-24).

Mesmo que tudo desse certo, havia de se lidar com o sucesso das exhibições e a preocupação com a reação das plateias. Isso levava os cineastas a objetivar a aprendizagem sobre a técnica narrativa. Mas se tratava de uma aprendizagem que se dava sob premências, conforme surgiam as necessidades (Reis, 2005, p.106 e 109). E situações como essas são emblemáticas à respeito dos limites de se entender os projetos individuais como se fossem plenamente racionalizados ou planejados com antecipação. Conforme já observou o antropólogo Gilberto Velho, os indivíduos não são atores-sujeitos plenos, pois são movidos por forças e circunstâncias para as quais têm de dar respostas e articular adaptações, nem sempre racionalizadas. Seus projetos interagem com outros em um campo de possibilidades. E os indivíduos podem apresentar até mesmo posições contraditórias, cuja pertinência e relevância serão definidas conforme o contexto (Velho, 2003b, p.46).

A ausência de um projeto coletivo chegou a ser conscientemente apontada por alguns dos cineastas ingressantes entre o fim dos anos 70 e início dos 80. Giba Assis Brasil afirmou que, em sua geração, nunca houve “um projeto – estético, filosófico, ideológico, culinário, o que fosse, mas um projeto – para o nosso cinema”, apesar de haver uma esperança sobre os sinais disso que pudessem ser identificados na filmografia (Assis Brasil, 1994, p.131). O

mesmo entendimento foi mantido por Werner Schünemann ao ser entrevistado quando do lançamento de *O mentiroso*:

Fica muito difícil para mim, como pertencente ao grupo, defini-lo. Isso é tarefa da crítica. Mas o que vejo de mais genérico no grupo é a honestidade. Não fazemos filmes para pegar o grupo de qualquer maneira: fazemos filmes que gostaríamos de assistir. Isso norteia o trabalho do pessoal de lá. É uma coisa muito singelinha, mas é um motor importante.

[...]

Não há propriamente um grupo que se reúna, faça programas, etc. Mas o que nota nas pessoas é **um desejo de fazer uma leitura do mundo, das coisas que são nossas e diferentes [grifo meu]**. É claro, nasci em Porto Alegre, tenho outro tipo de formação e quero reivindicar um espaço para essa minha leitura particular.

[...]

Não tenho uma missão a cumprir (Schünemann, 1989, p.9).

Se não havia um projeto em comum, aos menos é possível identificar o cruzamento das trajetórias a partir do posicionamento e das tomadas de posição dos agentes em relação ao campo.

3.4 Super-8mm e grupos de trabalho

Para Flávia Seligman, um filme ou espetáculo definido como “alternativo” ou não empresarial pouco diria sobre o que estava sendo apresentado no começo dos anos 80, pois a denominação empresarial não encontraria muita aplicação na Porto Alegre dos anos 70. A costumeira falta de recursos que marcava o meio artístico permitiria por si mesma essa rotulação. Fazer questão de se definir como alternativo era um fenômeno da época (Seligman, 2003). Contudo, quando lidamos com o cinema gaúcho do período, é importante termos em conta que o supe-8 não foi uma escolha estética, como seria nos anos 90, inclusive em trabalhos comerciais que desejavam um efeito “retrô / vintage” em sua realização. No final dos anos 70, o super-8 era o formato economicamente viável para os novatos (Seligman, 2003). Jovens que iam constituindo suas turmas e suas posições, algumas delas já definidas e em processo de fortalecimento.

Dentre essas posições havia a ocupação da Mostra de Super-8 exibida no Festival de Cinema de Gramado, que era organizada pela Associação Gaúcha de Cinematografia (Agacine). Um evento cujo baixo orçamento disponível era compensado pela “boa vontade” dos dirigentes, que mais não eram do que os próprios diretores dos filmes em competição. Uma turma que tentava levar a organização da mostra até o final “sem estrelismos e surpresas desagradáveis”.

Em sua divulgação inicial, a mostra em Super-8 no Festival de Gramado foi incentivada nas páginas dos jornais da Caldas Júnior por Ney Gastal, filho de P.F. Gastal. Ney Gastal chegou inclusive a fazer parte da comissão de pré-seleção dos filmes a serem exibidos. E o crítico Tuio Becker, além de divulgador, era um dos competidores (Nadotti, 2002).

O preâmbulo dos trabalhos era iniciado com uma chamada nacional para os interessados em se inscreverem no evento. O júri era composto sem um critério fixo. Geralmente faziam parte do grupo um diretor de filmes super-8 premiado em edições anteriores, um representante da Funarte ou da Embrafilme, um crítico de cinema gaúcho, um cineasta profissional e um representante da própria Agacine (Gerbase, 1987, p.546-547).

A criação de uma mostra competitiva de filmes em Super-8mm inserida no Festival de Gramado em 1977 surgia como reflexo da produção observada em outros Estados. Mas os filmes apresentados num primeiro momento eram muito desiguais. Curtos, mudos por dificuldades de sincronização, podiam ter alguma pretensão artística, ou causavam constrangimento e aborrecimento por retratarem a vida pessoal de seus realizadores. Mesmo a pré-seleção realizada pela Agacine, devido à demanda de inscritos, não impedia de todo essas situações. Além dessa seleção, os filmes em Super-8, assim como aqueles em bitola profissional, eram submetidos à Censura Federal (Gerbase, 2002).

Expressando um entendimento sobre o que seria a autonomia criativa daqueles cineastas, para Nadotti, não tendo futuro comercial, os filmes em Super-8mm possuíam “liberdade de expressão”. Apesar dos critérios da pré-seleção, os filmes que eram exibidos na Mostra de Super-8 demonstravam “um painel mais democrático da produção brasileira” quando comparados aos filmes curtos e longos apresentados nas mostras oficiais de Gramado. (Nadotti, 2002).

Na opinião de Nelson Nadotti, o festival precisava daqueles jovens cineastas, assim como aquela vitrine lhes era indispensável. Em 2002 o cineasta já radicado no Rio de Janeiro percebia isso como um dos motivos que os levava a investir na confecção de um longa em

bitola amadora. Uma atitude que mudaria a perspectiva dos indivíduos envolvidos: “Aí, sim, a história foi bem outra: acabara a inocência, e partíamos na conquista do mundo” (Nadotti, 2002).

Carlos Gerbase, por seu turno, apontou a posição secundária ocupada comumente por essa mostra de filmes em Super-8mm no Festival de Cinema de Gramado. Pouco atrativas a um público voltado aos filmes em competição nas mostras oficiais, as exhibições, além de esvaziadas, não eram seguidas de debates acalorados, o que frustrava os jovens diretores. Em depoimento escrito em 1987 sobre a estrutura e a trajetória do Festival de Gramado, Gerbase retratou o isolamento e a própria dúvida levantada pelos cineastas sobre pertinência de se manter um evento paralelo ao Festival de filmes profissionais:

Este fato, aqui apresentado sobre a ótica da maioria dos participantes do Festival de Gramado, causa uma grande frustração ao super-oitistas, principalmente àqueles que sobem a serra pensando numa semana cheia de discussões, entrevistas e troca de ideias. Mas os dias passam, e ninguém pergunta nada sobre os filmes que produziram, pouca gente os assiste, não entram nas festas, não há garantia de ingresso para as sessões da noite. Enfim, um sentimento inicial de revolta com o menosprezo à bitola é totalmente justificável, e bastante comum, o que já levou muita gente a afirmar que seria melhor transferir o Festival (de Super-8, é claro) para outro lugar, ou data, ou ambos (Gerbase, 1987, p.545).

Mesmo assim, Carlos Gerbase não deixou de afirmar a importância de existir a brecha para um contato dos amadores com os profissionais estabelecidos fora do Estado. Momentos em que um determinado episódio podia se tornar um lance de sorte para a visibilidade de certos filmes, como aconteceu com *Deu pra ti, anos 70*:

Walmor Chagas, como outras personalidades famosas presentes em Gramado-82, assistiu a *Deu pra ti, anos 70* e surpreendeu-se com o que viu: uma nova forma de fazer cinema começava a aparecer por aqui. Walmor espalhou a novidade e, quando o filme foi reprisado como o vencedor do festival, no sábado, uma plateia cheia de estrelas e nomes importantes da cinematografia nacional trocava a piscina por uma boa dose de Super-8 (Gerbase, 1987, p.545-546).

Gerbase chegou a afirmar que o público vivenciou com *Deu pra ti, anos 70* um “espetáculo inovador”, que rompeu preconceitos e fez com que se cumprisse o que seria a função de um festival: abrir caminhos. Conforme o cineasta, teria sido justamente por ocorrer

concomitantemente ao Festival de filmes profissionais que a mostra em Super-8 teria conseguido chamar a atenção da imprensa nacional. E não só isso: a visibilidade em Gramado serviria como importante chamariz de bilheteria. Lançado em Porto Alegre logo após o Festival de 1982, *Deu pra ti, anos 70* contou com aquela recente e positiva repercussão, algo que no geral não aconteceria com os filmes em 35mm, que muitas vezes eram lançados comercialmente muito após o final do festival. Isso quando conseguiam articular um circuito exibidor (Gerbase, 1987, p.546).

Essa espécie de publicidade teve seu ponto de partida na opinião de Walmor Chagas, um ator reconhecido e prestigiado, nascido no Rio Grande e radicado em São Paulo. Valeu para *Deu pra ti*, e boca a boca semelhante, cada vez mais ampliado pela imprensa porto-alegrense, valeria ainda para *Coisa na roda*, *Inverno* e *Tempo sem glória*, nos três anos seguintes. No Festival de Gramado a promoção era feita na base da distribuição pessoal de informações impressas pelos próprios realizadores dos filmes, que, nas palavras de Goida em *Zero Hora*, superavam “com garra a importância relativamente menor do seu cinema” (ZH/SC, 23/3/1982, p.3).

Também contava para toda a repercussão a quantidade de filmes feitos. A presença gaúcha era predominante no concurso de filmes em super-8 do Festival de Gramado, considerada também a força da produção paulista, que contava com um festival expoente, realizado pelo Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (Grife). O certame de Gramado de 1982 teve 59 inscrições iniciais, e dezesseis filmes selecionados: 7 do Rio Grande do Sul, 5 de São Paulo, 2 do Distrito federal, 1 do Paraná e 1 da Bahia. O júri de seleção foi composto por um representante da Agacine (Lycurgo Leite Cesarino), um do Foto Cine Club Gaúcho (Arthur Cariboni), um do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Antônio Carlos Senna). Já a mostra foi julgada pelos dois últimos mais um representante da Embrafilme, um novo representante da Agacine (Jayme Leite de Sá), e o diretor de filmes em super-8mm Abrão Berman, um dos criadores do Grife (FT/LU, 15/3/1982, p.63).

No início dos anos 80, os filmes super-8 premiados em Gramado era exibidos em Porto Alegre em mostras promovidas pela Agacine. Em 1982, a mostra ocorreu na Sogipa, e incluiu uma seleção dos filmes premiados no festival Grife, que ocorria na paulista (FT/LU, 20/4/1982, p.32; CP, 20/4/1982, p.15). Além do circuito constituído na capital gaúcha, o interior do estado era acionado em exibições em escolas e faculdades. E para além da divisa estadual, contatos poderiam ser acionados em mostras como a Lyra Paulistana, focada nas

apresentações alternativas, em exposições universitárias, ou em eventos de interesse específico. O que aconteceu durante o Congresso Nacional de Semiologia de 1982, que acertou uma exibição de *A palavra cão não morde*, de Roberto Henkin e Sérgio Amon (FT/LU, 30/4/1982, p.central).

Entre as mesadas ganhas dos pais e a remuneração por alguns trabalhos, os jovens cineastas iam levando seus projetos – ou a vontade de engendrar projetos – adiante. Naquele final de década, Giba Assis Brasil comprou uma câmera sonora à prestação, e mostrou o equipamento para Nelson Nadotti. Resolveram que iriam fazer um filme... mas sobre o quê? Encontraram a resposta tratando sobre as suas experiências, a sua geração (V6, 2007).

Referindo-se a isso ao recordar *Deu pra ti, anos 70*, Giba Assis Brasil afirmou que o filme valia menos como cinema e mais como catarse, como reflexão para o público. Uma moldura para o sentimento de desilusão e descrença na possibilidade de sucesso do engajamento político direto (Reis, 2007, p.11 e 19). Um panorama de uma geração que teve por vivência comum a experiência da repressão do período ditatorial brasileiro pós-1964, especialmente violento a partir da decretação do Ato Institucional número 5 (AI-5) em fins de 1968. Um período em que se tornara comum, lembrava Giba Assis Brasil em entrevista para Nicole Reis, o medo de ser parado, de se reunir em locais públicos, de trazer livros consigo, de mostrar um conhecimento que invariavelmente era tomado como perigoso pelo regime (Reis, 2007, p.5-6).

Note-se que o distanciamento político dos primeiros filmes de Nelson Nadotti já era relativizado. Somando-se a essa postura, havia de se lidar com o arbítrio. Em 1980 a intervenção ditatorial incidiu sobre os próprios filmes em super-8. O curta *Sexo e Beethoven*, teve uma sequência suprimida pela censura, somente sendo exibido na íntegra aos jurados em sessão clandestina. Já a mostra de 82 marcou o rompimento de uma censura a um filme em super-8 pela via judicial. *Encruzilhada Natalino*, realizado por Airton Centeno e Guaracy Cunha retratava o acampamento de um grupo sem-terra durante o ano de 1981. Vetado pelo escritório da Censura Federal estabelecido no Rio Grande do Sul, o filme tinha ameaçada a sua exibição pela Agacine, entidade que organizava o concurso de super-8 em Gramado. Liberado pela Justiça, pois o certificado de censura não era exigido expressamente pelas regras da mostra, o filme foi exibido e se inseriu na tradição de polêmicas que o Festival de Gramado vinha acumulando no início da década, com muitos episódios de ameaças de veto e reclamações pelo conteúdo dos filmes (FT/LU, 22/3/1982, p.53; FT/LU, 24/3/1982, p.31; CP, 25/3/1982, p.15).

Essa imbricação de uma noção de inovação com a perseguição política dava aos jovens cineastas ares de vanguarda cultural. Para Gilberto Velho, a noção de vanguarda é auto-avaliativa, o que implica no reconhecimento de vanguardas, no plural e muitas vezes em competição pela primazia. Seus membros seriam aqueles que exercitariam ao máximo o projeto de estranhamento e revisão de si, o que permitiria se colocar no lugar da alteridade, postura essa que quebraria regras e normas. Conforme o antropólogo, isso transcenderia o plano estético-cultural e abarcaria o comportamento, que visaria a “consistência existencial”. Assim, a atitude iconoclasta tenderia a se espalhar pela existência íntima desses indivíduos:

A pesquisa de fronteiras ao nível do trabalho é, muitas vezes, paralela a incursões ao nível da biografia propriamente dita, as diferentes fronteiras simbólicas da sociedade, em termos de opções, comportamentos, gostos, etc. Desta forma os membros da vanguarda recorrentemente incidem no desagrado de grupos mais conservadores, sendo alvo de acusações de desvio e anormalidade (Velho, 1977, p.27-29).

No contrapelo dos possíveis ataques conservadores, a vanguarda estabelecida pelos filmes em super-8 poderia estabelecer laços com grupos mais amplos. E a criação de um público específico para esse cinema foi pontuada por Flavia Seligman. As temáticas abordadas pelos filmes (escola, universidade, uso de drogas) eram candentes para os jovens da época, assuntos que antes não haviam passado por discussões do modo que então principiava a acontecer. Seligman aponta ainda o ambiente festivo desses encontros artísticos, onde quase todos se conheciam de algum modo, e em boa medida possuíam um grau de acesso econômico que permitia que frequentassem os espaços culturais e consumissem aquela produção (Seligman, 2003). Tuio Becker chegou a visualizar em Porto Alegre até mesmo um certo aspecto que lembrava o modelo de estrelismo cinematográfico de Hollywood e afins:

Cria aquele negócio: Tu vêes a realidade refletida através de um filme, que tu tinhas visto no teatro, com as pessoas que de repente aparecem em comerciais. Criou assim uma pequena mitologia, um ‘star system’ assim, que tu já identificavas o [ator] Pedro Santos com isto, a fulana com aquela outra coisa, o outro como o sacana da história (Becker apud Seligman, 2003).

Essa emergência geracional não era expressão exclusiva dos gaúchos realizadores de super-8mm que se faziam representar em Gramado. No Festival de 1982, o jornalista Ivo Stigger observava que dos dez filmes selecionados para a mostra principal daquele ano

(longas em 35mm), seis eram produto de cineastas estreantes, alguns oriundos das primeiras turmas de cineastas formados pela USP: Ivan Cardoso (*O segredo da múmia*), Djama Limongi Batista (*Asa Branca, um sonho brasileiro*), Luiz Alberto Pereira (*Jânio a 24 quadros*), Sérgio Resende (*O sonho não acabou*), Uberto Molo (*Tormenta*), Zé Antônio Garcia e Ícaro Martins (*O olho mágico do amor*). Cineastas que, lembrava o crítico, tiveram sua formação sob o AI-5, e de quem agora se esperava o que tinham a dizer (FT/LU, 23/3/1982, p.31).

Já vimos que o conceito de geração foi objeto de várias reflexões teóricas, sendo que a sua aplicação nos estudos historiográficos foi questionada tendo em vista a dificuldade em se definir o marco de referências que teria presença comum ao grupo de pessoas que se define como uma geração. Contudo, arrisco-me aqui a aplicá-lo, entendendo o grupo de cineastas rio-grandenses surgido em meados da década de 1970 como uma geração pautada pela mudança de inflexão, por uma relação muito específica com as artes, e por uma série de tomadas de posição em relação ao modo de se produzir cinema. Algo que, se não permite entender um projeto explícito num primeiro momento, *a posteriori* nos permite analisar uma experiência em comum ao grupo em questão e que pode ser entendida como uma “fratura geracional” que comporta uma nova expectativa frente ao futuro.

Ao se referir ao que poderiam ser as características pré-lingüísticas que “guiariam” quaisquer padrões de escrita, Reinhart Koselleck, partindo do escopo teórico heideggeriano - que trabalha a idéia de finitude do homem que caminha para a morte -, fez menção sobre a importância das experiências únicas que são vivenciadas no tempo geracional. A finitude temporal seria fundamental para a possibilidade de “novas histórias”:

La sucesión inevitable de generaciones, en su reengendradora superposición fáctica y temporal, lleva siempre a nuevas exclusiones, a determinaciones diacrónicas de lo interno y lo externo, al antes o al después respecto a las unidades de experiencia específicas de cada generación. Sin estas exclusiones ninguna historia es pensable. Los cambios e choques generacionales son constitutivos por antonomasia del horizonte temporal finito, por cuyo respectivo desplazamiento y solapamiento generativo acontecen las historias (Koselleck, 2002, p.82).

Koselleck ao se referir a essas fraturas geracionais, que comportam as alterações de ordem jurídica, política ou social, está se lastreando em seu já clássico enunciado acerca dos “campos de experiência e horizontes de expectativa”, a diferença entre o passado e o futuro

que é dada a cada tempo presente, com o remetimento mútuo das dimensões temporais de passado e futuro (Koselleck, 2002, p. 83): A cada presente o passado é evocado em recortes que elegem, privilegiam ou ressignificam certas temáticas, em uma relação que projeta, espera, um determinado futuro.

Nesse sentido de construção e valorização de um significado, nas muitas vezes que *Deu pra ti, anos 70* surgiu em evocações de memória, foi normalmente tomado como grande referência geracional por ter encarnado a possibilidade de abertura de um espaço à produção cinematográfica rio-grandense. Muitas vezes o filme voltaria a centralizar atenções e discussões num tom saudosista pela epopeia de sua realização, como aconteceu em 2001, ao ser lançado em vídeo através de uma associação entre a Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre e sua atual distribuidora, a Casa de Cinema de Porto Alegre.

Nesse momento tornavam-se propícias algumas ordenações sobre a época de sua produção. *Deu pra ti anos 70* (1981, de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti), conforme essas recordações, surgiu de uma ideia “boêmia”. Giba Assis Brasil tratou a gênese do filme como uma necessidade inventariante sobre o período em que se vivia:

Uma madrugada, caminhando pelo Bonfim [bairro de Porto Alegre], vi numa parede a pichação ‘Deu Pra Ti Anos 70’. Gostei daquela mistura: uma gíria nova, um jeito porto-alegrense de falar, mais o sentimento de que aquela década estava acabando e precisava ser inventariada sem os preconceitos de quem ainda vivia os 60. E, depois soube, a música era de Nei Lisboa e Augusto Licks. Achei que dava um filme. O Nelson achou o mesmo e a gente começou (com o Álvaro Teixeira) a escrever o roteiro que nunca acabava (ZH/SC, 12/12/2001).

O final dos anos 70 era época em que o cenário musical se tornara fortemente influenciado pelos artistas vinculados à Música Popular Gaúcha (MPG)⁵², dentre eles Bebeto

⁵² Esse fenômeno dividia espaço com o que acontecia com a música regionalista. Nas páginas dos jornais editados em Porto Alegre no final dos anos 70 e início da década seguinte é possível perceber que a defesa de uma cultura alternativa perpassava também o teatro e a música, observando-se também em relação à valorização da cultura regional. Isso porque entre o final dos anos 70 e começo dos 80, boa parte dos jovens citadinos de classe média “descobriu” as tradições gaúchas. O regional entrara em alta e se tornara tema de intensos debates. Em sua grande maioria sem vinculações pessoais com a vida campeira da fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e a Argentina, esses jovens passaram a consumir produtos culturais gauchescos, tomar chimarrão, usar bombachas e ouvir música regional. A estigmatização de uma cultura atribuída às camadas populares de origem rural (incluindo aquelas que migraram para as cidades) foi substituída pelo culto do que seriam as reais tradições dos gaúchos, mesmo que os envolvidos fossem descendentes de italianos, alemães, ou de outros grupos étnicos. Nesse contexto aconteciam os festivais de música – como a Califórnia da Canção de Uruguaina –, espaços onde surgiam inúmeras e intensas polêmicas entre os defensores implacáveis dos valores de uma tradição criada, conservadora e cristalizada em temas passadistas (os tradicionalistas) e aqueles que criticavam a reprodução dos

Alves, Jerônimo Jardim, Nei Lisboa e Nelson Coelho de Castro. Por outro lado, o rock se expandia pelo Anchieta, IPA, Israelita e Rosário, algumas das mais influentes escolas privadas de Porto Alegre (Grazziotin, 2006, p.18). Nicole Reis diferenciou o cinema porto alegre da virada dos anos 70 e 80 das manifestações musicais, que permitem certa pessoalidade, e do teatro feito em Porto Alegre, marcado pela aproximação ou pelo afastamento do modelo acadêmico representado pelo DAD-UFRGS. Ainda assim, a autora identificou relações de cooperação e participação em projetos em comum entre os seus pesquisados, relacionados diretamente a cada uma dessas áreas (Reis, 2005, p.121-122).

A frase “deu pra ti, anos 70” estava em uma das músicas do show apresentado pelos artistas no Teatro Renascença na última semana de 1979. Era uma gíria que queria dizer “chega!”, “para!”. Uma referência ao cansaço sobre uma década que ninguém mais queria viver, o que, para Giba Assis Brasil, justificava a utilização da fala (Seligman, 2003). Conforme o compositor Augusto Licks, na cozinha do apartamento do também músico Nei Lisboa na rua Cauduro, no Bairro Bonfim, fronteiro ao auditório Araújo Vianna, “muitas ideias rolaram permeadas pelo cafezinho da Dona Clélia, mãe do Nei”. Teria sido graças a essas sessões, onde se ouvia o cantor Gelson Oliveira repetir as expressões “deu pra isso”, “deu pra ele”, que o título *Deu pra ti, anos 70* ficou definido para o espetáculo planejado. Por volta de outubro ou novembro de 1979 as paredes dos prédios do campus central da UFRGS e da avenida Osvaldo Aranha, centro do chamado “baixo Bonfim” começaram a ser pichadas. Para Licks, teria sido por “alguma sincronicidade”, que Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti perceberam a frase e saíram em busca do origem. A descrição de Augusto Licks aproxima o movimento superoitista da cena musical da capital que se sintetizava no show *Deu pra ti, anos 70*. Dessa aproximação resultariam

noites de intensas tempestades de ideias na “toca” do apartamento do Augusto e na cozinha do apto do Nei. Pensou-se num cartaz que fugisse do convencional e foi produzido então o losango pelo Alexandre P.R.O.N.A (o “Sasha Cavalcanti”) e foi sendo produzido também o programa do show em capa amarela num esforço conjunto. Colega de escola do Nei, o Wobeto (que depois virou médico em Minas Gerais) fez um desenho bico-de-pena para o ingresso, que foi impresso em papel Colomy por um carimbo fabricado na

problemas herdados da divisão social existente no campo (os nativistas). Grupos que tinham em comum entre si o não questionamento sobre a legitimidade do culto da figura do gaúcho como marco de defesa da cultura e da identidade regional face à introdução de costumes e bens massificados pela indústria cultural (Oliven, 1992, p.100, 108 e 116-123).

lojinha do Gelson Schneider, baterista de bandas locais como Bizarro e Prosexo.

Os ensaios foram na casa gentilmente cedida pelo baterista Zé Edílio, e alí já foram rodadas algumas filmagens do super-8. A casa ainda existe na rua Miguel Tostes, embora a fachada tenha sido renovada. [...]

Durante o show, rolava um black-out com gravação em fita rolo com diálogos “melecas” típicos da época: “VVVóddi grê, carinha ... um xiz, carinha, um xiz ... vvvódigrê ...” De participação competente na gravação dos diálogos o iluminador Samuel Betts, que depois montaria no Rio a Companhia da Luz. A gravação se seguia a uma “Balada do boy” do desenhista Zé Varela e Augusto Licks satirizando o comportamento de jovens burgueses (Remaso, 2009b).

As cenas do show acabariam cortadas nas várias montagens que o filme de 1981 recebeu. Silvia Remaso, em texto escrito para um blog sobre Augusto Licks, relembra uma dessas sequências, a única que conseguiu ter acesso, e que reunia diversos nomes da cena musical porto-alegrense da virada dos 70 para os anos 80: Wander Wildner, Júlio Reny, Augusto Licks e Nei Lisboa (Remaso, 2009a)

Quanto ao filme, foi realizado entre a captação do espetáculo, em dezembro de 1979, e fevereiro de 1981, sendo que este último mês foi dedicado à pós-produção (montagem, sonorização, dublagem e músicas). As filmagens se deram em 18 quadros por segundo, ao invés dos usuais 24 quadros, para economizar filme virgem e arrastaram-se, ocorrendo quando havia recursos para reunir a equipe e o elenco. Uma equipe formada pelos diretores, e mais Carlos Gerbase:

Equipe, no caso, era um eufemismo para chamar o Carlos Gerbase e seu dodginho verde. Os custos, algo como US\$ 1,5 mil foram bancados por nós mesmos, na época não havia concursos ou fundos ou incentivos ou institutos (Giba Assis Brasil) (ZH/SC, 12/12/2001).

Carlos Gerbase trazia uma experiência jornalística como repórter da *Folha da Tarde*, onde também escrevia algumas críticas de cinema. Jornalismo também exercido por Giba Assis Brasil, que à época das filmagens de *Deu pra ti, anos 70* acumulava atividade cinematográfica com a função de plantão esportivo na Rádio Gaúcha, o que tornava o tempo que podia dedicar ao filme ainda mais escasso.

Após o término das filmagens houve a necessidade de se conseguir mais recursos para que fosse possível levar adiante o processo de pós-produção. Um curta de encomenda sobre

doenças sexualmente transmissíveis foi realizado. *Amor sem dor* acabou ganhando um prêmio em dinheiro no Festival de Osório de 1980, o que permitiu a finalização de *Deu pra ti, anos 70* (Seligman, 2003). Em entrevista concedida para Flávia Seligman, as lembranças do cineasta Nelson Nadotti demonstravam que esse dinheiro não fora suficiente para superar a necessidade de improvisação da equipe:

A sonorização foi uma odisséia. Montamos um estúdio no quarto do Giba, na casa dos pais dele. Caixas de ovo e placas de isopor para criar a melhor acústica. Uma imensa parede de compensado nos separava dos atores grudados em dois microfones. Lá fora nós projetávamos o filme numa tela dentro da cabine de locução. Gravávamos tudo em cassete! E depois cruzávamos os dedos para mixar somente em duas pistas: ou voz e música, ou voz e ruídos. Mas a qualidade ficou bem acima do que se conseguia na época (Nadotti apud Seligman, 2003).

O elenco de *Deu pra ti, anos 70* era formado basicamente pelos integrantes de dois grupos teatrais, o *Ven dê-se sonhos* [de onde veio o ator Pedro Santos] e o *Faltou o João* [de onde veio Werner Schünemann]. Grupos que trabalhavam paralelamente ao cinema e à música, mas não estavam isolados das demais modalidades artísticas. Em boa medida, o teatro feito em Porto Alegre no final agregava jovens em grupos experimentais. Alguns desses jovens acabaram incursionando pela atividade cinematográfica, convocados, individualmente ou através de seus grupos, a fazerem parte dos elencos dos filmes em Super-8mm que eram realizados na cidade entre fins dos anos 70 e começo dos 80.

Esse teatro porto-alegrense dos anos 70, conforme foi apontado pela pesquisa de Suzana Kilpp, passara por uma transformação estrutural. Deixara de prevalecer um público formado eminentemente por parentes e amigos dos envolvidos com as montagens. Os “teatros” sofreram importantes alterações em suas possibilidades de formação, com a consolidação do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, dos cursos de curta duração para a formação de atores, e dos estudos realizados pelos grupos teatrais que se constituíam. As montagens tornaram-se mais diversificadas no concernente aos textos escolhidos, destacadamente aqueles afeitos à realidade brasileira e local. Valorizadas as escolhas de linguagem pautadas pela experimentação, a criação coletiva se difundiu, ainda que os grupos poucas vezes usufríssem de uma vida estabilizada. Aspecto que incluía a frequente circulação dos teatros por esses coletivos (Kilpp, 1987, p.84-86).

Concorrendo (inclusive pelos recursos públicos) com os grupos mais voltados ao retorno comercial das montagens, muitos dos teatros tentavam ocupar os espaços disponíveis, muitas vezes não convencionais, a fim de serem assistidos por um público específico:

Embora não descartassem o desejo ou a necessidade de uma maior dedicação à atividade teatral, não visavam ao lucro com essa atividade. Negando-se a agir comercialmente, ainda buscavam na relação com o público algum tipo de identidade, cumplicidade ou até mesmo criticidade. O público não era apenas um consumidor, e chegar até mais e diferentes pessoas era uma questão política e não econômica, ao menos em essência (Kilpp, 1987, p.96-97).

Tais grupos projetavam suas ideias sobre o teatro, perpassadas pelo projeto de grupo, que existia enquanto ação coletiva coordenada. Algo que nos anos 70 vividos sob uma ditadura militar implicava na tentativa de dessacralização de mitos políticos e culturais (Kilpp, 1987, p.100-103).

Pelo menos três desses grupos tiveram uma relação bastante próxima com a atividade cinematográfica realizada em Porto Alegre entre o final dos anos 70 e o início da década seguinte: *Ven dê-se sonhos*, *Faltou o João* e *Descascando o Abacaxi*. Este último, era uma espécie de continuação do trabalho iniciado pelo encenador Luciano Alabarse no Grêmio Dramático Açores do Teatro de Arena em 1977. Um trabalho pautado pela liberdade em relação aos aspectos formais do espetáculo, pela falta de delimitação rígida frente à plateia, e pelo caráter eminentemente questionador (Kilpp, 1987, p.130-135).

Algum tempo depois da dissolução do Açores, Alabarse retomaria o trabalho em grupo, mantendo boa parte dos atores no *Descascando o Abacaxi*. Outros foram trabalhar no grupo *Ven dê-se sonhos* (que além do Açores, receberia atores oriundos do grupo Os sobreviventes e do Grupo da esquina). O pessoal de Luciano Alabarse contribuiria para o elenco do super 8 *Coisa na roda*, enquanto o *Vên dê-se sonhos* e o seu análogo, o grupo *Faltou o João*, formariam o cast de *Deu pra ti, anos 70*⁵³.

O grupo *Ven dê-se sonhos* antecipou as temáticas do filme de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil ao encenar em 1980 a peça *School's out*, uma crônica da geração jovem de Porto Alegre, criada coletivamente pelo grupo e assinada por Pedro Santos (por sinal o futuro

⁵³ *Adiós, América do Sul*, de Sergio Silva também contava com vários nomes do teatro porto-alegrense: Ludoval Campos, Guto Hernandez, Biratã Vieira (FT/LU, 22/3/1982, p.53).

protagonista do super 8). Suzana Kilpp apontou a relação temática da peça com os jovens dos anos 70:

Não são nem os hippies de 1ª ou 2ª geração, mas a juventude dos anos 70 marcada por aqueles. Falam do uso de drogas leves, viagens, amor (mais) livre, cabelos compridos, roupas desbotadas, irreverência quanto à família, à escola, à igreja e às clínicas psiquiátricas; e são pouco politizados (Kilpp, 1987, p.137).

Apresentado na mostra do Super-8 em Gramado, *Deu pra ti, anos 70* recebeu o prêmio de melhor filme. A memória sobre o seu lançamento em Porto Alegre indica uma verdadeira euforia entre o que seria um público do cinema “alternativo”:

As filas que se amontoavam à porta do Clube de Cultura, onde foi lançado, provaram que havia um grande público interessado em assistir a alguma coisa que, só iam descobrir lá dentro, no escurinho, era... Cinema. Ainda por cima, cinema gaúcho, porto-alegrense – e, modestamente, trilegal” (Nelson Nadotti) (ZH/SC, 12/12/2001).

Bernard Lahire, ao se referir à produção literária, apontou a dificuldade em associar o interno (as características específicas da obra) e as determinações externas. Essas últimas por si mesmas multiplamente variáveis (classe social de origem, pertencimento geracional, sexo, origem geográfica, pertencimento religioso, formação literária, posição no campo). Essa dificuldade amparou a crítica que Lahire lançou sobre Pierre Bourdieu em sua ausência de método para a interpretação de textos, o que ocorre em paradoxo à exigência de um método apropriado para objetivar as posições, estruturas sociais e as instituições (Lahire, 2002, p.19 e 23). Mesmo correndo esse mesmo risco por transitar entre a descrição e a verificação das posições e tomadas de posição, retomo alguns informações sobre a construção do filme *Deu pra ti, anos 70*, e as associo em relação à vivência geracional de seus realizadores⁵⁴.

A narrativa do filme é fragmentária. A partir da comemoração do tricampeonato gaúcho de futebol pelo S.C. Internacional, em 1971, temos a trajetória de um casal, Marcelo, que sonha em ser escritor, e Ceres, que transita pela arquitetura. Seus destinos se cruzam várias vezes ao longo da década. O Cinema 1 Sala Vogue (após uma sessão de “Amarcord”, em

⁵⁴ Procedimento semelhante, e tão arriscado quanto esse, será repetido na observação mais pontual de outros filmes.

meados da década), o parque da Redenção, o bar Alaska – todos no boêmio bairro Bonfim –, a lanchonete Rib's do bairro de elite Moinhos de Vento, uma reunião dançante (em 1972), a carona até um acampamento em Garopaba (em 1978), são alguns dos cenários desses encontros que retratam as insatisfações e as dúvidas daqueles jovens.

Os temas dos episódios refletem a circulação de bens e referências culturais, e as trocas de experiências vivenciadas no final daquela década em relação à família, ao trabalho, às drogas. Os episódios narrados vão do futebol, com a indefectível “flauta” dos colorados sobre os gremistas após vencerem um Grenal, até, como ocorre na sequência passada no bar Alaska, aos assuntos políticos e culturais que dominavam o período: a morte de Heidegger (1976), o lançamento da revista IstoÉ (1977), sob a direção de Mino Carta, o jornal Extra, e a polêmica volta de Glauber Rocha após o exílio (1979). No plano das relações humanas, a afetividade, a amizade, o sexo, a timidez e a identificação cultural (gírias e hábitos da juventude de Porto Alegre, o amor ao *rock* e o desejo de liberdade) se destacam.

Transitando entre um apontamento terno sobre a ingenuidade dos personagens e as suas participações na militância estudantil durante a ditadura militar, o filme termina, sintomaticamente, com uma cena que pode ser tomada como representação da Anistia política ao fim do regime. Sentado à beira do mar em Garopaba, Marcelo contrasta em relação à agitação que vivera na década findante.

À época do lançamento, a crítica tomou o filme como o sepultamento do ciclo do “cinema pilchado” de Teixeira, ainda que ressaltasse o quanto a obra preservava uma identidade porto-alegrense, ao apresentar “nossa gente, nossa gíria”. Para os observadores, ao conservar características regionais e influências externas – especialmente de outras filmografias –, o longa apresentava um eficiente retrato da juventude urbana da época que estaria em busca de um meio de expressão e da mudança de rumos da cinematografia local (FT, 4/4/1981; ZH, 25/5/1981; CP, 14/1/1982).

Mas também não deixa de ser relevante o fato de um certo paroxismo já ser vislumbrado por um olhar mais atento: ainda que apontasse para os conflitos de um grupo de indivíduos jovens e urbanos, o filme era um exercício de preservação da memória daquela geração, de seus costumes e modos de agir. O escritor rio-grandense Moacyr Scliar chegou a firmar a certidão de nascimento de um cinema que retratava a cultura local:

É impossível deixar de vibrar com os adolescentes que aparecem na tela, com seus sonhos, suas decepções, seus dramas - e a sua cômica simplicidade (uma coisa ao gênero de, digamos, O VERÃO DE 42 ou AMERICAN GRAFFITI). Mais: é um filme sobre Porto Alegre, sobre o Rio Grande, nossa gente, nossa gíria. E isto, numa cidade e num estado que simplesmente não conseguem preservar seus valores culturais, é da maior importância [grifos meus] (ZH, 25/5/1981).

Noutra ponta, o crítico paulista Rubens Ewald Filho destacava aspectos que chancelavam o reconhecimento do filme numa perspectiva de cinema universal:

Os diretores souberam misturar na medida certa o regionalismo (o sotaque gaúcho dá ao filme um charme particular) e influências externas (homenagens a Fellini e Lelouch, especialmente o seu 'Toda uma vida'). Se for bem analisada, a estrutura do filme é extremamente complexa, dispensando os flash backs tradicionais para apresentar situações fragmentadas em épocas diferentes, usando como fio condutor um casal (Ceres e Marcelo) desde quando são meros conhecidos até descobrirem que se amam [grifos meus] (ESP, 27/6/1981)

De fato, *Deu Pra Ti Anos 70* pode ser considerado a síntese do processo que ensaiava um campo cinematográfico no Rio Grande do Sul desde a virada da década de 1960. Praticamente ao mesmo tempo em que se tentava erigir uma produção organizada com o apoio estatal e temática conservadora (com o ciclo de Teixeira e afins), alguns aficionados pelo cinema seguiam um caminho paralelo. Diversificavam os temas abordados e experimentavam possibilidades produtivas que fossem alternativas ao modelo tradicional⁵⁵.

Contudo, faz-se necessário destacar como reflexão principal o quanto há de contraditório no posicionamento referente ao filme. Ao repudiar-se o gauchismo tradicional, acolhe-se, de outra forma, uma identidade que não deixa de se apresentar como gaúcha e ainda mais pontualizada: é o mundo dos jovens de Porto Alegre, com as suas referências, é claro, mas são as suas especificidades que se procura destacar.

Deu pra ti, anos 70 saiu de Gramado e trilhou uma carreira comercial de dois anos pela capital e o interior do Rio Grande do Sul, registrando 150 sessões e cerca de 23 mil espectadores. No Clube de Cultura, em Porto Alegre, que tinha uma capacidade para 150 lugares, nunca menos de 160, 170, 180... 200 espectadores reuniam-se na assistência. Além

55 Para Leclerc, a obra intelectual, ao mesmo tempo que implica na integração, modificação e superação de uma tradição, funda uma nova tradição (Leclerc, 2004, p.24).

do interior do estado, o filme foi exibido em Florianópolis, no Rio de Janeiro e em São Paulo (V6, 2007). Para Carlos Gerbase, justamente a partir dessas sessões públicas com ingresso cobrado “uma nova geração de cineastas” desenvolvia e pensava no prosseguimento de seu trabalho para além dos festivais (Gerbase, 2002). O sucesso do filme, em maior ou menor grau, projetou-se sobre as produções em Super-8 que proliferaram até, pelo menos, a primeira tentativa em bitola cinematográfica profissional, realizada por Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil em 1984 com o longa em 35mm *Verdes Anos*.

No ano seguinte ao sucesso de *Deu pra ti, anos 70*, dois novos filmes foram apresentados em Gramado. Mantendo o suporte em super-8mm, *Coisa na roda*, vencedor em sua categoria, tinha seus realizadores tratados pela imprensa como vocacionados para vitórias rotineiras no festival (ZH/RZH, 4/4/1982, p.21). *Coisa na roda* era destacado pelo crítico Goida por seu aspecto quase documental tomado “de um cotidiano que gente conhece bem” (ZH/SC, 7/4/1982, p.5). Quando ocorreu o lançamento de *Coisa na roda*, a falta de auxílio oficial para a realização de filmes no Rio Grande do Sul e o uso de formas cooperativadas de produção eram situações observadas, algumas vezes com ênfase na autodefinição do caráter independente dos filmes feitos (FT/LU, 30/4/1982, p.central).

O lançamento de *Coisa na roda* no chamado circuito alternativo de exibição montado em Porto Alegre foi concomitante à exibição de outro filme no mesmo formato, *A palavra cão não morde*. Quando tratou desses dois filmes nas páginas do jornal *Folha da Tarde*, o crítico e também cineasta Tuio Becker atribuía a ambos a afirmação de existência de um cinema gaúcho, apesar dos caminhos tortuosos. Roberto Henkin e Sérgio Amon, por *A palavra cão não morde*, e Werner Schünemann, por *Coisa na roda* foram apresentados com uma afinidade em comum: “a vontade de fazer cinema”. Uma atividade tratada como uma aventura a fim de fazer apresentar as ideias dos cineastas, no caso de Henkin e Amon, formadas não por concordâncias, mas divergências que faziam surgir pelo menos duas alternativas de solução para cada obstáculo de realização.

Jovens então na casa dos vinte anos, Henkin e Amon flertavam em seu filme com a semiologia, procurando significar cada elemento de cena, “da música aos cartazes de fundo”, em relação ao cotidiano do protagonista. Já o filme de Werner Schünemann procurava refletir o choque de gerações tão em voga (FT/LU, 30/4/1982, p.central).

Antes mesmo desses lançamentos, após a estreia de *Deu pra ti*, Sérgio Lerrer sugeriu ao grupo de realizadores que abandonassem o suporte amador e montassem uma empresa

voltada para a realização de filmes comerciais. Resultaria da iniciativa a produtora Sequência, administrada por Lerrer, Gerbase, Assis Brasil, Nadotti e Hélio Alvarez. Uma parceria que ganhou materialidade com o curta em 35mm *No amor*, cuja aceitação ampliou a boa impressão que *Deu pra ti, anos 70* causara no Rio de Janeiro e em São Paulo. Mas uma impressão que não foi suficiente para manter a empresa, que acabou minguando face a ausência de novos trabalhos e a falta de dinheiro. Gerbase, a essa altura já interessado em levar adiante um projeto seu, que não tivesse uma assinatura coletiva, desenvolveu um novo longa em super-8mm: *Inverno* (1982).

Ausente nos primeiros trabalhos, pois ninguém ganhava dinheiro com a realização dos filmes, ainda que houvesse um esboço de divisão das funções exercidas, a estrutura profissional começou a ganhar contornos mais definidos com esse super 8. A experiência se diferenciava no modo de produção, onde as funções eram pré-definidas (Seligman, 2003; V6, 2007).

Considerado pela crítica o autor de uma crônica cinematográfica lírica e intimista, que descreve a cidade de Porto Alegre de modo semelhante às aquelas escritas por Woody Allen sobre Manhattan (FT, 5/5/1983; CP, 29/4/1983), Gerbase foi apontado como “o mais intelectual dos realizadores gaúchos” (ZH, 5/5/1983). Mas também foi acusado de esbarrar na contenção da emoção e estruturar muito rigidamente os personagens, congelando o intelectualismo do personagem principal e estereotipando a figura de sua namorada (RKR, 4/1983).

O filme chama a atenção por sintetizar toda a contradição imanente a este movimento cinematográfico, pois congrega, em meio a outros filmes, os atrativos necessários a uma inserção de mercado, mesmo que “alternativo”, valendo-se de referências cinematográficas que o torne atraente ao público iniciado. Paralelamente reprocessa, e reafirma, o “espírito do gaúcho” na figura de seu protagonista e de como ele interage com o meio, o que pode ser verificado como uma permanência histórica.

Exibido em 24 de março de 1983 na mostra paralela do cinema Super 8 mm do Festival de Cinema de Gramado, recebendo o prêmio de melhor filme, *Inverno* foi produzido entre 26 de julho e 20 de outubro de 1982, tendo por palco de filmagens Porto Alegre, a praia de Nordeste e Montevideú no Uruguai.

O argumento do filme, baseado no conto *O argonauta* do próprio Gerbase está bem sintetizado no texto disponibilizado por sua atual distribuidora, a Casa de Cinema de Porto Alegre:

Aos 24 anos, nosso herói mora sozinho, é jornalista formado mas trabalha numa imobiliária. Identifica-se com a cidade sombria onde vive, com seu apartamento cheio de discos e livros, com os filmes a que assiste. Mas tem pouca coisa em comum com a namorada, os amigos, os pais, os colegas de serviço. Não consegue e não se esforça para conciliar os diferentes mundos por onde transita. Mas esta situação não pode durar muito tempo, e ele vai ser obrigado a dar uma resposta, ao final de doze dias de frio em Porto Alegre (CCPOA).

Com um roteiro que compartimentaliza a história nos “12 dias de frio em Porto Alegre” ao qual o subtítulo faz referência, *Inverno* é um filme esquematizado em episódios diários, onde os ambientes, os gostos artísticos e a rotina do protagonista são descritos de forma a se revelar o contraste de dois mundos. Ainda que os conflitos se alternem ao longo da história, são contrapostos em blocos distintos em que contrastam a realidade e o desejo.

De um lado o ambiente familiar confortável materialmente, mas exasperante, representado pelas figuras de um pai que o cobra constantemente por uma boa colocação na vida, e pela mãe contemporizadora, ambos estereótipos da “carece”. Um ambiente de desconforto associado à falta de independência, ao desinteresse pelo trabalho numa imobiliária, que é a realidade como resposta ao sonho do jornalismo. Frustrações reforçadas através da relação com a namorada “certinha”, que não se entrega ao sexo, possui gosto artístico duvidoso e demonstra ser fútil com seu apego à televisão e às festas.

No bloco oposto, o sonho de romper com o cotidiano, de fazer somente o que deseja, inclusive entregando-se livremente ao sexo. O grupo de amigos irreverentes (mas por vezes estéreis). O cinema de arte, a literatura e os discos (imagens que procuram universalizar o filme). E a lembrança poética de uma paixão antiga vivida em Montevideú.

Todavia o personagem não transcende, pois lhe falta a coragem de contrapor esses dois mundos, que acabam não se encontrando. A namorada não o entende e não o acompanha em seus anseios, mas ele não é capaz de por um fim à história, indefine-se como a tradição de seu tempo.

Em relação à resposta da crítica jornalística, pode-se dizer que o filme foi bastante destacado por seus aspectos formais e pela observação crítica da naturalidade, ou não, dos atores. Parecia haver mais uma vez uma forte necessidade em se pontuar a possibilidade de um cinema de qualidade realizado no Rio Grande do Sul em relação à precariedade pregressa:

O cinema gaúcho tem em *Inverno* seu produto de melhor qualidade. Aliando uma fluidez narrativa exemplar a uma utilização perfeita dos recursos do tempo e da memória, Gerbase constrói um filme que sabe falar a todas as plateias (ZH, 5/5/1983).

Mostra um narrador seguro, capaz de enfrentar os perigos da longa duração sem cair na monotonia ou na disritmia (o problema dos estreados). Mostra um acabamento técnico profissional, desmentindo aqueles que julgam a precariedade um dado inerente à bitola (ZH, 8/5/1983).

Tuio Becker descreveu a ação, citou a dualidade dos mundos dos personagens, também se reteve sobre o acabamento formal do filme, porém fez referência ao “clima sombrio” que serviu para pontuar as angústias do protagonista frente ao mundo em que vive:

A fotografia de Roberto Henkin é quase sempre própria e dentro do clima sombrio exigido: alguns planos gerais de interiores podem ser mal iluminados, mas não duram o suficiente para que essa deficiência possa ser sentida. A trilha sonora, gravada em estúdio, com profusão de ruídos de cena, dá um nível de acabamento formal indiscutível ao filme, mesmo que em certos momentos a presença sonora seja excessiva. [...] os jogos de presente, passado e imaginação quebram a possível linearidade da história apresentada sob a forma de um diário. Werner Schunemann, na pele do protagonista de *Inverno*, tem no olhar a perplexidade exata do personagem, e Luciane Adami compõe de maneira surpreendentemente boa a figura de Mariana, a namoradinha. Um nível discreto de interpretação marca a atuação dos coadjuvantes, todos sentindo um pouco a dificuldade de “interpretar” seus textos na pós-gravação de som (FT, 23/4/1983).

A possibilidade de análise ancorada na “perplexidade” do protagonista diante da vida não passou despercebida aos olhos da crítica especializada. Júlio Ricardo da Rosa o definiu como um dos sobreviventes da década que findara, “uma homem que olha amedrontado a falta de perspectivas de seu tempo” (ZH, 5/5/1983). Porém talvez mais do que a perplexidade possa ser destacada a contradição do “herói” em seu mal-estar frente à modernidade. Pesam ao protagonista as imposições de consumo e da indústria cultural, mas muitas vezes ele se

apoiar nestes elementos para idealizar um projeto de valorização dos seus anseios individuais. Assim ocorre com o recorrente sonho de ser um roqueiro ou quando busca referências nos símbolos de sua geração. Um retorno que agora não ocorre em relação a um passado remoto e idealizado (como se deu no gauchismo), mas sobre um tempo quase imediato, onde se fixaram as referências pessoais.

O comportamento do “herói” ao longo do filme parece se voltar para uma tentativa de ancoragem frente aos constantes deslocamentos que se operam no mundo contemporâneo (Bauman, 1998, p.91-105). Essa parece ser a tônica que move a narrativa do filme, onde o cotidiano se apresenta fragmentado e sem um encadeamento que permita o vislumbre de um horizonte de expectativa. As pequenas rupturas na vida do protagonista apontam para essa falta de perspectiva. Num determinado momento, ao dividir uma cerveja com um ex-colega da faculdade de jornalismo no lendário Bar Ocidente, o “herói” reclama sobre a impossibilidade de exercer a sua profissão e sobre a necessidade de sobreviver a partir de um serviço que não o satisfazia.

A fragilidade dos referenciais concretos são recorrentes. Na determinada sequência, ao passear pelo Centro de Porto Alegre, o protagonista afirma que jamais namoraria alguém que vestisse as roupas da moda de então e reclamada do colorido das capas dos livros expostos nas lojas, lembrando que esperava por um *Ulysses* de sóbria capa marrom. Momento em que se torna evidente a nostalgia pelos paradigmas do mundo moderno: a estabilidade, a segurança, a coerência e a pureza.

E o lar, quando idealizado, assemelha-se a um sonho. Lá se encontram os livros e os discos preferidos, e a televisão pode ser acionada apenas quando algo relevante for apresentado. Quando se apresenta como uma realidade familiar (sua ou da namorada), é apresentado como um aprisionamento, um nicho de futilidades e consumismo, ou como incoerente em relação às necessidades de manifestação do indivíduo.

Zygmunt Bauman em seus estudos sobre o mal-estar da modernidade nos alerta que essa segurança advinda como promessa de um mundo coerente já não pode ser esperada. Em seu lugar prevalece a ansiedade originada da constante mudança das “regras do jogo” da (con)vivência, da constante flutuação do ser e o seu estranhamento frente ao mundo em que está inserido (Bauman, 1998, p.106-120; Lipovetsky, 2007).

Sob outra perspectiva, é possível inferir no comportamento do “herói” e, mais precisamente, na construção da narrativa, uma busca (ainda que não explícita) que mais do

que rechaçar um “mal-estar” frente ao moderno, busca referências em modelos que, em princípio - pelas próprias premissas que advogaram a emergência de uma nova geração de cineastas rio-grandenses - estariam exauridos.

Gilles Lipovetsky em seus trabalhos mais recentes prefere o termo hipermodernidade a uma definição de pós-modernidade, tendo em vista que modernidade não teria sido um projeto ainda superado. Pelo contrário, o que se observaria seria um projeto modernizador de nova confecção levada a cabo em meio ao liberalismo globalizado, ao individualismo e ao imediatismo das relações (Lipovetsky, 2004, p. 51-52). Em meio a essas reconfigurações, o passado seria revisitado e serviria à reordenação das identidades. Ainda que não seja um modelo a ser imitado, evoca uma época de qualidade e de segurança (Lipovetsky, 2004, p.85-92). Nesse sentido, já nas imagens iniciais do filme, que apresentam Porto Alegre sob o inverno, parecem ser evocados o meio e o clima com a mesma força que o pampa e o frio são relacionados junto à figura tradicional do gaúcho. Mesmo quando nega interesse pela vida no interior, o protagonista, sintomaticamente definido pelo material publicitário de sua distribuidora como o “herói”, afirma o apego incondicional ao “seu pago”, ou seja, a cidade, com seu clima, seu modo de vida, seus espaços reconhecíveis e retornáveis. Da mesma maneira o mar é retratado como se fosse a sua campanha (cada onda uma coxilha?). A praia deserta, com o seu casario simples, cria o clima reflexivo que o protagonista tanto gosta e procura.

Se compararmos o “herói” do filme a tantos gaúchos descritos pela literatura, veremos como se aproximam pelo despojamento de seu *modus vivendi*. O casario simples da praia. O singelo banho de chuveiro apresentado no início da narrativa e que retorna ciclicamente quase ao fim do filme. O sanduíche comido na tranqüila cozinha do pequeno apartamento. A namorada que nos informa ter abandonado uma série de hábitos que o companheiro considerava vulgar. E, principalmente, o casal de “idiotas” que transita transbordando a mais simplória felicidade pela rua Siqueira Campos, numa desolada locação do centro de Porto Alegre. Visão que lhe causa impacto, pois percebe que alcançaram essa felicidade de forma tão pouco exigente.

Nesses episódios nos é permitido uma comparação com o gaúcho tradicional, satisfeito com aquilo que reconhece e lhe é útil, sem luxuosidade e complicação. Ademais, só o fato de o protagonista se reconhecer como diferente e em contraposição a um meio que não assimila, portanto denotando um caráter reflexivo, já o aproxima, por analogia, do gaúcho solitário e pensativo evocado na literatura.

Gerbase afirmava categoricamente que os longas gaúchos em Super-8mm fizeram surgir “uma nova estética no cinema gaúcho”. Mais realistas e ligados ao “cotidiano de seus realizadores”, teriam por contraposição os filmes popularescos de Teixeira. Diferenciação que também ocorreria em relação aos filmes de “discussão histórica e cultural do Estado”, representados pelos trabalhos de Antônio Carlos Textor e Antônio Jesus Pfeil (Gerbase, 2002). Mesmo assim, tendo uma percepção empírica sobre a constituição de redes, Carlos Gerbase indicava o começo de uma “troca, mesmo que restrita, entre os super-oitistas e a geração que os antecedeu”, especialmente aquela que protagonizou juntamente Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil em relação aos veteranos Alpheu Ney Godinho e Antônio Carlos Textor. Uma integração que teria facilitado a transição do Super-8mm diretamente para a bitola profissional 35mm, sem a intermediação pelo 16mm. Por outro lado, o espírito cooperativo, o trabalho de equipe, teriam sido as bases que resultaria na formação da APTC-RS, que será objeto do próximo capítulo (Gerbase, 2002).

3.5 Primeiros atritos e esgotamento do uso do suporte super-8 mm

Todo o reconhecimento e boa vontade que cercavam os filmes gaúchos no início dos anos 80 não impediam a existência conflitos entre os cineastas. *No amor*, o outro filme gaúcho exibido em Gramado em 1982, um curta-metragem rodado em bitola profissional 35mm por um dos diretores do consagrado *Deu pra ti, anos 70*, Nelson Nadotti, foi pivô de uma polêmica sobre a lisura do concurso de filmes gaúchos, que eram premiados em dinheiro pela Assembleia Legislativa estadual.

No dia 29 de abril de 1982, os cineastas David Quintans e Antônio Oliveira compareceram à redação do jornal *Correio do Povo* e informaram que o filme de Nadotti havia ganhado o prêmio mais de quinze dias antes do festival. Isso porque Nadotti, conforme os diretores, teria solicitado a Tuio Becker, crítico dos jornais da própria Cia. Caldas Júnior, que editava o *Correio do Povo*, que inscrevesse o filme *Mágico mistério Malagoli*, rodado em 1977 pelo grupo Câmera 8, do qual o crítico fazia parte. Essa operação garantiria o quórum mínimo de inscrições para que a premiação de cento e cinquenta mil cruzeiros fosse distribuída. Receber o prêmio permitiria que Nadotti honrasse as dívidas da produção, em especial a dublagem realizada em estúdios cariocas (CP, 30/3/1982, p.14).

Uma semana depois, a resposta de Nelson Nadotti era apresentada pelo jornal, com um destaque maior do que a denúncia, que fora publicada no rodapé da página do jornal que então tinha formato *standard*. Principal nota sobre cinema daquele dia, a posição de Nadotti iniciava com um lembrete sobre a situação econômica de penúria vivenciada pelos técnicos cinematográficos brasileiros, em sua imensa maioria desempregados, o que dava margem a disputas pelas oportunidades. Situação que, segundo o diretor, não deveria implicar em brigas entre a “classe cinematográfica”, e sim em colaboração entre seus membros.

Após elogiar Tuio Becker, Nadotti procurou resguardar a comissão julgadora do prêmio, que segundo ele não assistira o filme dias antes porque não havia cópia pronta. Defesa que foi estendida sobre a seriedade de seu trabalho e do grupo com o qual mantinha relação, formado pelos “companheiros” da Aprocinergs (primeira entidade pensada para defender os produtores de cinema) e, mais pessoalmente, pelos veteranos Antônio Carlos Textor, Noberto Lubisco, Alpheu Godinho, Antônio Oliveira e Antônio Jesus Pfeil (CP, 7/4/1982, p.14).

Fato é que Quintans e Oliveira – citado por Nadotti como alguém com quem mantinha boa relação – concorreram com o filme *Meu nome é...*, feito em quinze dias, com a ajuda de um grupo de amigos, e que retratava a dificuldade de conseguir emprego que acompanha os idosos. O júri era composto por Régis Ferreti, representando a Assembleia Legislativa, Ivo Stigger, crítico que representava a Prefeitura de Gramado, e P.F. Gastal, crítico do *Correio do Povo*, jornal que abria espaço para a denúncia dos cineastas (ZH/SC, 19/3/1982, p.2).

Além de eventuais acusações, polêmicas suscitadas nos acalorados debates dos festivais de Gramado do início dos oitenta poderiam gerar mal-entendidos. Em abril de 1982, Giba Assis Brasil enviou carta ao jornal *Zero Hora*, publicada no rodapé da coluna do crítico Goida, onde defendia a sua posição quanto ao filme *Pra frente, Brasil!*, que por si só causara polêmica ao ser produzido com recursos da Embrafilme e retratar as arbitrariedades de um regime de governo ainda em vigor. Em sua mensagem, o cineasta recordava ter sido uma das poucas pessoas que nas discussões de Gramado apontara os aspectos negativos de filme de Roberto Farias, antes mesmo que o resultado da premiação que consagraria o filme como o grande vencedor da mostra tivesse sido divulgado. Procurava deixar claro, porém, que a sua posição não implicava em concordar com a censura que ameaçava a liberação do filme para o circuito exibidor comercial brasileiro (ZH/SC, 19/4/1982, p.4).

Polêmicas a parte, após 1984 teria sido verificado um decréscimo qualitativo dos filmes em Super-8mm exibidos em Gramado porque em boa medida os cineastas “da geração que fez acontecer a mostra de super-8” haviam migrado para o 35mm. Para complicar ainda mais a situação, em 1988, a Kodak e Fuji finalizaram o processamento de filmes Super-8 no Brasil, o que aumentou os custos e dilatou o prazo de retorno do material enviado agora para os EUA ou o Japão. Mesmo o laboratório amador montado pelo realizador Sérgio Concílio em São Paulo não deu conta do problema (Gerbase, 2002).

Esperava-se, como opção, a ascensão do vídeo. O alto custo e o difícil acesso às câmeras e à edição, bem como a manutenção das dificuldades de distribuição, não permitiam falar em substituição imediata. Gerbase sugeria, em 1987, a partir dessa constatação, uma transição sem “medo do novo” e sem sepultar o passado:

As tecnologias convivendo lado a lado, como deve ser, sem preconceitos bizantinos, sem medo do novo, sem pressa em enterrar um corpo que ainda está vivo. Para aqueles que dizem que “vídeo não é cinema” resta a possibilidade de abrir os olhos e descobrir que o mundo se transforma, dá voltas, e quem fica parado está perdido. Há oito ou nove anos atrás, as sessões de Super-8 não eram “de cinema”, eram “de tortura”. Talvez o mesmo processo aconteça com o Home-Video, para a alegria daqueles que ainda pensam em cinema desvinculado das grandes capitais, das pressões do mercado, livre para o cineasta dizer o que quiser (Gerbase, 1987, p.548).

Recomendava que o Festival de Gramado unisse o Super-8 e o vídeo VHS e Beta e permitisse um ideal de “liberdade de expressão do cineasta” (Gerbase, 1987, p.548). Esse libelo pela autonomia criadora exercida a partir da junção dos suportes materializaria suas possibilidades no momento em que a televisão, ainda que em seus canais mais “alternativos”, disponibilizasse espaços. O que somente começaria a ganhar corpo mais de uma década depois.

3.6 *Verdes anos* e a produção profissionalizada

A produção de longas e médias em bitola amadora ficaria para trás com o lançamento em 1984 do primeiro longa-metragem profissional realizado por alguns daqueles cineastas: *Verdes anos*, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. De acordo com Werner Schunemann,

Verdes anos foi um filme para o qual foram contratados para fazer e do qual ninguém daquele grupo gostaria muito (Schunemann, 1989, p.9). Diferentemente da espontaneidade de *Deu pra ti, anos 70* e dos filmes que o seguiram, *Verdes anos* surgiu de uma planificação empresarial, modelo que seria característica a partir de então. Além da perda de um certo romantismo, do ponto de vista econômico também havia uma mudança nos resultados econômicos. A renda das exibições de um filme em super-8mm podia garantir a maior parte do dinheiro necessário à sobrevivência cotidiana dos cineastas, mesmo que isso não implicasse em “ganhar dinheiro” num sentido de enriquecimento. Quando ocorreu a entrada na bitola profissional, foi retirada desses realizadores o controle sobre a renda dos filmes, que ficavam em boa parte com os distribuidores e os exibidores (Reis, 2005, p.112 e 115).

Verdes anos foi produzido pela empresa Z, fundada em 1980 para atuar na área de publicidade. Organizada a partir da Teoria Z de administração cooperativada e descentralizada⁵⁶, que dividia a empresa em quatro setores (Mercado, Arte e Divulgação, Administração e Produção Cinematográfica), a Z se propunha a ir além do que era comum, ou seja, a realização de uma experiência cinematográfica. A intenção era manter uma sequência de produção de modo estruturado.

Em 1982, a Z partiu para as realizações cinematográficas, tendo a frente o produtor Sérgio Lerrer. Alguns anos depois, à pedido de Lerrer, Luiz César Cozatti, escreveu um prefácio à publicação do roteiro do filme *Me beija*. O pedido não era para comentar o roteiro, mas, nas palavras de Cozatti, “o movimento do qual o filme e o roteiro são reflexo”. Cozatti definiu Lerrer como “o big-boss da Z Produtora”, “com aquele seu jeito de David Selznick em início de carreira”. Selznick era o diretor da 20th Century-Fox nos chamados anos dourados de Hollywood. Na cidade de Porto Alegre do início dos anos 80, Cozatti acreditava que Lerrer seria “o cérebro planejador que faltava”, capaz de modular as necessidades do mercado “com as necessidades de expressão de nossos jovens e entusiasmados talentos” (Cozatti, 1983).

⁵⁶ Alguns dos preceitos dessa teoria de administração envolvem a ideia de manutenção do emprego a longo prazo, a avaliação de desempenho e as trajetórias de carreira desenvolvidas com a atuação do trabalhador em diversas funções. Parâmetros pontuados por escolhas definidas coletivamente a partir de valores pré-estabelecidos. Teoria de origem japonesa, viveu seu auge na década de 1980, e foi contestada pelo que alimentaria de ilusão sobre a integração entre os funcionários das empresas que a adotassem (Garcia, 1984, p.67-71).

A ideia dos administradores da Z era tentar incluir a produção de longas rio-grandenses em âmbito nacional, o que teve início com o filme *Verdes anos* (1984), que envolveu boa parte da equipe de *Deu pra ti anos 70*:

Assim, antes de lançar-se à produção, a empresa fez uma pesquisa de mercado a fim de definir o assunto e o público a se atingir com a primeira fita. A pesquisa verificou que a faixa etária carente de produção cinematográfica situava-se entre os 18 e os 32 anos de idade, e que este público compunha 75% da frequência dos cinemas do Brasil (Rossini, 1996, p. 40).

Para atingir seus objetivos, a Z Produtora se propunha a intercambiar relações com profissionais de outros estados, ocupar espaço no mercado nacional e desenvolver uma estrutura que permitisse a realização de filmes em escala contínua. Além disso, entendia-se que a produtora representava uma autonomia e uma qualidade almejada pelo público e pelos profissionais de cinema no Rio Grande do Sul. Para valorizar essa assertiva, contrapunha-se o momento anterior:

Por muito tempo, o que o Rio Grande colocou além de suas fronteiras, foram filmes que levavam a marca do grotesco e do rançoso, onde a expressão máxima ficava por conta de Vitor Mateus Teixeira, o Teixeirainha. Para uma grande parcela das pessoas, ele era o representante da arte cênica do Estado, pois seus filmes, todos de um mau gosto tremendo, eram largamente consumidos. Os tempos passaram e as mudanças ocorreram [grifo meu] (Carrion, 1987, p.359-360).

Em *Verdes Anos*, mais uma vez, a busca pela identificação com o modo de ser da juventude local se fez presente, desta vez com uma pretendida profissionalização do discurso, que não se absteve dos instrumentos de *marketing* necessários: pesquisa, publicações afins ao lançamento do filme (como o roteiro de produção), e a presença dos atores em sessões de lançamento (artifício já utilizado por Teixeirainha).

Ao estrear em 24 de maio de 1984 em Porto Alegre (fora rodado entre agosto e setembro do ano anterior em Porto Alegre e São Leopoldo), *Verdes anos* já ostentava o título de revelação do Festival de Gramado. Quatro meses depois, o filme já contava com 150 mil espectadores no Estado, sendo 80 mil só em Porto Alegre, e estreava em Curitiba e no Rio de Janeiro (RVJ, 3/10/1984).

Mesmo que tenha sido baseado em um conto de Luiz Fernando Emediato, o filme assemelha-se com a estrutura fragmentária de *Deu pra ti, anos 70*. Em três dias na vida de um grupo de estudantes ambientados no interior do Rio Grande do Sul em 1972, conhecemos Nando e sua volúvel namorada Soninha, contraposta pela simples Cândida; o baile de escolha da rainha da escola, comandado por Robertão; o interesse de Teco por Rita; o jornaleco de fofocas de Dudu; a paixão do goleiro do time da turma, Pedro, pela professora; a feminista que escolhe com quem perderá a virgindade. Mais uma vez um turbilhão de situações e relações (namoros, festas, jogos de futebol, amizades) denotam a transição à vida adulta e a confirmação de uma identidade.

A cobertura da crítica demonstrou uma acolhida positiva e simpática, mesmo quando chegou a pontuar objeções pelas simplificações do roteiro. Em nenhum momento se repetiu a implacabilidade da crítica conforme verificada em relação aos filmes de Teixeira. Ainda que *Verdes Anos* tenha caricaturado muitos de seus personagens, e que o tratamento cinematográfico escorregasse, por vezes, em problemas técnicos e de estrutura narrativa, esses componentes foram amenizados pelas análises dos jornalistas, até porque a “garotada” que chegava às telas estava muito mais próxima da intelectualidade do que a os tipos que compunham os filmes do cantor regionalista (FT, 10/4/1984; ZH, 22/5/1984; ZH, 22/5/1984). Mais uma vez, a busca pela identificação com o modo de ser da juventude local se faz presente, desta vez com uma pretendida profissionalização do discurso, que não se abstém dos instrumentos de *marketing* necessários: pesquisa, publicações afins ao lançamento do filme (como o roteiro de produção), e a presença dos atores em sessões de lançamento (artifício já utilizado por Teixeira).

De resto, já se denota a relação de pouco entendimento da periferia com o centro, que tomaria relevo na discussões políticas que logo se institucionalizariam com a criação da APTC. Isso porque, ao mesmo tempo em que o filme buscava espaço no mercado nacional, seus produtores destacam a não reivindicação de financiamento estatal, apostando no modelo proposto à produção (RVJ, 3/10/1984). Nos anos seguintes, o discurso se alteraria, e os pleitos pelo financiamento estatal se faria presente nas produções sulinas.

Após o lançamento de *Verdes Anos* em 1984, a Z Produtora apresentaria ainda os longas *Me Beija*, de Werner Schunemann, ainda em 1984, e *Aqueles Dois* (1985), de Sérgio Aman. Filmes que procuraram, mas não lograram repetir ao menos o relativo sucesso comercial de *Verdes Anos*, esbarrando em sérias dificuldades de distribuição e na precariedade de suas realizações, ainda que tenham obtido boa recepção junto à crítica.

Mesmo internamente, eram suscitadas reclamações quanto ao que seria a credibilidade dos projetos frente ao mercado.

O último filme deste período, *O Mentiroso* (1988, de Werner Schunemann) foi produzido por outra empresa de profícua atuação: a M. Schmiedt Produções. O filme por si tem um caráter emblemático para a compreensão do período, pois denota todo o desejo de inserção mais ampla no contexto cinematográfico brasileiro e a constatação do quanto isso era complexo, e penoso, em sua efetivação.

Selecionado em fins de 1985 pela Embrafilme para principiar seu projeto (logo abortado) de incentivo ao cinema rio-grandense, o filme de Werner Schunemann teve 54% de seus custos cobertos pela estatal e o restante de seu orçamento captado junto à iniciativa privada através da Lei Federal n. 7.505. Suas filmagens principiam em setembro de 1986 em Santa Catarina e arrastaram-se, junto com a pós-produção, por mais de dois anos. A boa recepção junto à crítica e o lançamento no Rio de Janeiro não contribuíram para o sucesso comercial do filme em âmbito nacional. Exibido por suas semanas em Porto Alegre em março de 1989, obteve uma bilheteria de 20 mil espectadores (Carrilo, 2006, p.102). Em crítica publicada pela revista Cinemin, o crítico Ricardo Cota sintetiza a surpresa que o filme causou por sua irreverência:

O Mentiroso foi a maior surpresa do cinema brasileiro em 1988. Depois de ser escandalosamente rejeitado no Festival de Gramado, o filme explodiu no Rio-Cine e no Festival de Brasília. Demonstrando um talento surpreendente para a comédia, o diretor Werner Schunemann, que estreou em 35 mm com o longa-metragem *Me beija*, narra as travessuras de um grupo de jovens, liderados pelo mentiroso Jonas, que se envolve numa interminável aventura automobilística pelas estradas do sul do país. Dosando o humor escrachado com pitadas de romance e aventura, Schunemann realiza o que muito bem definiu o cineasta Guilherme de Almeida Prado: um Easy Rider dirigido pelo Jerry Lewis (RCN, dez. 1988).

Observando o filme, percebemos como essa reivindicação passava pelas concessões à padrões compreendidos como universais para que a obra fosse aceita, ou seja, o que o cineasta apresenta como desejo de conquistar espaço para a sua identidade exigia, antes de mais nada, ser inserido pelo grupo oposto. O enredo funciona como metáfora dessa pretensão e, paradoxalmente, denota o reconhecimento de um inexorável fracasso, mesmo que não consciente por parte de seus escritores.

A primeira imagem que o filme apresenta é a de um navio que sai de Porto Alegre, cruzando o vão móvel da ponte sobre o Guaíba, transmitindo ao espectador a intenção de conquistar novos espaços. A seguir são apresentados em situações episódicas os quatro protagonistas, todos envolvidos com seus fracassos pessoais: Jonas, o mentiroso, que vive de pequenos serviços, às vezes com expedientes não muito “honestos”, sempre aumentando suas reais possibilidades e qualidades profissionais, financeiras e amorosas, delirando com o sucesso. Kátia, a dona do apartamento vendedora em loja de roupas íntimas, vive frustrada. Amiga de Jonas, Kátia faz a mediação entre este e o casal Wilson e Ana. Ele carioca e jornalista, que amarga o sonho não realizado de seguir carreira em São Paulo, ela insatisfeita com a letargia do marido. O convite para Ana realizar um curso em Santa Catarina surge como a possibilidade do casal se acertar durante a viagem. No contrapeso, os amigos que os acompanham. Ao longo da viagem, o conflito entre Wilson e o mentiroso Jonas se acirra, o primeiro representando o modelo tradicional de busca pelo espaço, enquanto o mentiroso procura infiltrar-se sempre, mesmo que tenha de romper com a ordem estabelecida, como no momento em que desacata o corrupto policial rodoviário, dando início aos percalços que impedem a realização do objetivo da viagem.

Neste ponto o roteiro deixa claro que os protagonistas dão-se mais importância que a realidade lhes oferece, pois não imaginam que a sua fuga ao policial tenha sido desprezada, acreditando-se alvo de grande perseguição. O medo de enfrentar os pretensos obstáculos os leva a percorrer caminhos secundários. As amplas paisagens interioranas (que, diga-se, por vezes evocam o pampa gaúcho) contrastam com os cenários modernos do princípio do filme, a ponto de uma das personagens lastimar: “se é pra viajar pelo interior eu preferia ter ficado em casa”.

Alguns aspectos ainda chamam a atenção: a utilização da comédia burlesca como um componente de identificação universal, assim compreensível por qualquer platéia; a utilização de alguns atores reconhecidos nacionalmente, notoriamente a fim de contrabalançar o “gauchismo” do filme; e a decadência do sonho, representada pela troca das cores do automóvel que os protagonistas utilizam ao longo do trajeto: branco ao saírem de Porto Alegre, multicolor quando da fuga, mas ainda sob a perspectiva de alcançar Florianópolis, e preto quando do desespero final pela certeza da não efetivação do objetivo.

O último quarto do filme é dedicado a uma solução que salve os protagonistas de um completo fracasso em suas ações. O tom de farsa policialesca se impõe. Os protagonistas descobrem por acaso um crime de “grilagem” de terras envolvendo um potentado local

(caracterizado num meio termo entre um estancieiro, um gângster e um gigiolô) e resolvem chantageá-lo. Na escapada final, ao desafiarem um poder maior, são realmente perseguidos pela polícia: Wilson (o elo com o centro do país) morre com um tiro; os três remanescentes explodem o carro e dispersam-se, simbolizando o fim definitivo do sonho.

Ao fim da já citada entrevista do diretor à Cinemin, em que o desejo de um espaço nacional à cinematografia rio-grandense era anunciado, a última cena do filme é discutida:

CINEMIN – O que sentem as duas personagens femininas, quando, no final do filme, [Jonas] o mentiroso diz, ao policial que as prende, que não as conhece?

WERNER SCHUNEMANN – Alívio. Se ele disser que conhece, vai preso também, e não vai servir para nada. Tem um momento em que não existe heroísmo, não se morre pelas causas, se vive pelas causas. Isso é mais revolucionário (Schunemann, 1989, p. 9).

Tal afirmação pode ser tratada como uma metáfora da situação vivenciada no período. O forçado abandono da produção de longas com o fracasso da veiculação nacional do filme foi um dos motivos que levaram os cineastas rio-grandenses a buscarem alternativas para que a produção fosse mantida, centrando a sua produção no experimentalismo dos curtas-metragens, que geraram inúmeros prêmios em festivais, prestígio junto à crítica, mas limitado reconhecimento (e mesmo conhecimento) por parte do público alheio a esses espaços. Tal “refúgio”, adensado pela crise atravessada pelo cinema brasileiro no final dos anos oitenta, duraria quase uma década, e em muito pode ser historiado através da trajetória de uma produtora.

3.7 Uma Casa de Cinema em Porto Alegre

A profissionalização da atividade cinematográfica na primeira parte da década de 1980, não passou apenas pela experiência da Z Produções. A empresa Luz Produções desde dezembro de 1983 tinha por sócios Jorge Furtado, Ana Luíza Azevedo e José Pedro Goulart. E Carlos Gerbase era ligado a uma produtora de vídeo, a InVídeo, desde 1984. Essa empresa lançou em VHS o filme *Inverno*. Além disso, Gerbase diversificava a sua atividade como

diretor do selo musical Vortex, a partir de 1985, e da Subterrâneas Produções Musicais desde 1986.

Outrossim, aquela que seria a mais importante produtora cinematográfica rio-grandense começaria a viver a primeira fase de sua operação em 1987. A Casa de Cinema de Porto Alegre surgiu como uma cooperativa que reunia realizadores agrupados em quatro produtoras (Ana Luiza Azevedo, Angel Palomero, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Luciana Tomasi, Mônica Schmiedt, Nora Goulart, Roberto Henkin, Sérgio Amon, Werner Schunemann). Oriundos alguns do ciclo do Super-8 e outros de experiências televisivas, a ideia que os agregava era que tivessem um espaço para trabalhar a distribuição dos filmes já realizados e pudessem planejar novos trabalhos. O primeiro trabalho da cooperativa foi realizado por Jorge Furtado com o curta *Barbosa* (1988)⁵⁷, ainda produzido oficialmente pela empresa Luz. O nome Casa de Cinema foi utilizado pela primeira vez no filme *Ilha das flores*, lançado no ano seguinte (Furtado, 2003).

A partir de 1991 a cooperativa se tornou uma produtora com seis sócios remanescentes (Nora Goulart, Luciana Tomasi, Jorge Furtado, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Ana Luiza Azevedo). Deste momento em diante, qualquer resquício de amadorismo cedia espaço para as produções comerciais próprias ou terceirizadas. Foram realizados filmes e programas para a TV Globo e RBS TV, no Brasil, o Chanell 4 inglês e a ZDF alemã, as Fundações Rockefeller e MacArthur, as distribuidoras Columbia e Fox, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido Socialista Brasileiro (PSB). Os programas relacionados aos movimentos sociais, como o MST, e aos partidos políticos, como as campanhas do PT no Rio Grande do Sul, foram sempre justificados como uma espécie de “cota” em favor do engajamento em meio às produções comerciais (Furtado, 2003).

Conforme a memória de Giba Assis Brasil, a criação da Casa de Cinema de Porto Alegre foi resultado de um conjunto de fatores que incluíam o esgotamento do que definiu como “mais um ciclo regional do cinema brasileiro”, iniciado com o super-8mm no final dos anos 70 e que foi até a realização de longas em 35mm como *Verdes anos*, *Me beija*, *Aqueles dois* e *O mentiroso*. No segundo semestre de 1987, os cineastas gaúchos viviam dificuldades financeiras, e a publicidade e a migração eram perspectivas consideráveis para os grupos formados por “umas dez ou vinte pessoas” que se reuniam para filmar e depois se

⁵⁷ Esse filme também marcou o ingresso de outra sócia da Casa de Cinema no grupo de cineastas gaúchos. Ana Luiza Azevedo tinha enorme vontade de dirigir um filme, o que resultou de sua co-direção em *Barbosa* (Caetano, 1997, p. 132).

dispersavam. Nesse contexto, em que as produtoras existentes sequer tinham uma estrutura administrativa minimamente construída, as discussões sobre uma forma de cooperativismo ganharam corpo. Não sem dificuldades, conforme recordou Giba Assis Brasil:

Eu, que era um dos mais velhos do bando, tinha recém completado 30 anos, e era duro encarar a possibilidade de voltar pra casa da mamãe. E, como costuma acontecer nesses casos, o bando começou a se reunir pra conversar.

Claro que cada um tinha uma ideia diferente do que fazer, mas já na primeira reunião se chegou a um consenso mínimo: iríamos alugar uma casa grande, com telefone, numa zona residencial de Porto Alegre, e essa casa passaria a ser o nosso local de trabalho. Parecia óbvio que não daria certo uma produtora com tanta gente, mas ninguém sabia direito como criar e manter uma cooperativa. Na segunda reunião, alguns duvidaram da longevidade do projeto, mas a resposta já vinha pronta de casa: "Se durar dois anos, vai ser a coisa mais importante que nós já fizemos." Na terceira reunião se falou pela primeira vez num "condomínio de produtoras", na quarta alguns resolveram cair fora, na quinta o projeto todo entrou em crise, na sexta foi aprovado o endereço (Assis Brasil, 2003).

Os projetos tomam consistência na medida em que se lastreiam nos indicadores fornecidos por uma memória sobre o passado, e no caso dos cineastas que projetaram a criação da Casa de Cinema, ela pode ser identificada com a percepção sobre a exaustão dos modelos de trabalho nos quais estavam inseridos, notadamente a produção em super-8mm. Certamente a configuração do presente onde esses projetos são elaborados, não deve ser tratada a partir de uma noção que dê primazia ao sujeito que racionaliza e calcula com precisão as suas tomadas de posição. Porém, é necessário ter em mente que as circunstâncias passam pelos valores, preconceitos e emoções introjetados pelos indivíduos. A relação entre o passado, o presente e o futuro estabelece-se como elemento fundamental para o significado que é atribuído à vida e as ações dos sujeitos. Nesse sentido a constituição da identidade social dos indivíduos passa pelas associações e articulações entre a memória e a emergência de projetos. E nada mais premente do que os temores sobre a própria sobrevivência (Velho, 2003a, p.101).

A primeira sede da Casa de Cinema de Porto Alegre (nome escolhido pelo publicitário Roberyo Philomena), localizada na rua Lajeado 776, foi ocupada em 24 de outubro de 1987. A escolha do nome, conforme Giba Assis Brasil, teria atendido a uma noção de obviedade necessária a deixar bem marcado o objetivo do intento. Assim, como o termo “casa” indicasse

a atividade desenvolvida pelos mais variados tipos de comércio, quem o visse ali saberia o que se fazia naquela espécie de cooperativa: cinema (Carrilo, 2006, p. 94).

As formações dos sócios fundadores da Casa de Cinema (muitos deles já identificados anteriormente nessa tese) ocorreram predominantemente na área de jornalismo e comunicação: Giba Assis Brasil, Luciana Tomasi e Carlos Gerbase eram jornalistas, Sérgio Amon, José Pedro Goulart e Roberto Henkin também vieram da área de comunicação. Sendo que Henkin, que trocara o curso de Engenharia Civil pelo de Jornalismo, nem chegara a exercer a profissão, pois, com o amigo da época de colégio, Sérgio Amon, começou a filmar em super-8, e mergulhou na atividade como fotógrafo de filmes artísticos e publicitário. Jorge Furtado, sem concluir nenhum dos cursos, transitou pela Medicina, Psicologia e Artes Plásticas e também passou pelo Jornalismo. Ana Luísa Azevedo veio das artes plásticas, Angel Palomero da Arte dramática, Mônica Schmiedt era arquiteta, e Werner Schünemann deixara inacabado o curso de História. O convívio universitário garantiria algumas parcerias. Luciana Tomasi passou a se relacionar com Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Nelson Nadotti no período da universidade (Grazziotin, 2006, p. 22; Carrilo, 2006, p.94).

Giba Assis Brasil se posicionou de modo a incentivar a participação dos indecisos sobre a criação da Casa de Cinema. Para ele, se o projeto durasse apenas dois anos seria a coisa mais importante que tinha realizado (Carrilo, 2006, p.94). Existia uma compreensão entre os sócios da Casa de Cinema sobre o que tornaria possível a manutenção do empreendimento. Por se tratar de uma atividade de realização necessariamente coletiva como o cinema, o interesse individual precisava ser ponderado.

Isso era um diferencial relevante em relação aos tempos em que muitos desses cineastas ingressaram na atividade. Passava-se a pensar numa ordenação pelo arranjo coletivo. Em depoimentos de Luciana Tomasi e Carlos Gerbase, colhidos por Lislei Carrilo, a administração dos egos como fundamento para a manutenção da atividade coletiva aparece como algo consciente e benéfico para o grupo, que por contrapartida não solaparia as pretensões artísticas próprias a cada um dos sócios (Carrilo, 2006, p.128-129). Conforme Gilberto Velho, projetos individuais e projetos sociais são compatíveis quando há interesses compartilhados:

A possibilidade da formação de grupos de indivíduos com um *projeto social* que englobe, sintetize ou incorpore os diferentes projetos individuais, depende de uma percepção e vivência de *interesses comuns* que podem ser

os mais variados, como já foi mencionado – classe social, grupo étnico, grupo de *status*, família, religião, vizinhança, ocupação, partido político etc. A estabilidade e a continuidade desses projetos supra-individuais dependerão de sua capacidade de estabelecer uma definição da realidade convincente, coerente e gratificante – em outras palavras, de sua eficácia simbólica e política propriamente dita. Pode-se dizer que em uma sociedade complexa moderna coexistem *n* projetos em diferentes graus de desenvolvimento e complexidade, alguns praticamente imperceptíveis, outros explicitados e anunciados. Na medida em que um *projeto social* represente algum grupo de interesse, terá uma dimensão política, embora não se esgote a esse nível pois a sua viabilidade política propriamente dependerá de sua eficácia em mapear e dar um sentido às emoções e sentimentos individuais. Aí tem de ser somatório e síntese (Velho, 1999b, p.33).

Todos os depoimentos dos fundadores da Casa de Cinema assinalam a expectativa de estabelecimento dessa unidade de projeto. Operação que se garantiria com o necessário endereço que se cobrava para o cinema gaúcho, conforme recordou Carlos Gerbase em depoimento concedido para a dissertação de mestrado de Francine Grazziotin. Uma divisão de sede que reunisse várias produtoras juridicamente independentes entre si, mas que trabalhavam com afinidades de interesses, ou que muitas vezes possuíam nada além que o contrato social.

Desde o Festival de Gramado de 1986, conforme José Pedro Goulart, a noção de condomínio já se desenhara. Colocada em prática, o que acontecia era a formalização do que já ocorria em cada filme realizado pelos componentes do grupo, pois, rememorava Sérgio Amon, neles “um dirigia, outro cuidava da produção, outro da fotografia, outro montava, outro trabalhava no roteiro”. Um método de produção eminentemente artesanal, mas que para Mônica Schmiedt garantiria o fortalecimento e a eficiência do grupo (Grazziotin, 2006, p.20-21; Grazziotin, 2006, p.24-25). Algo que, na prática, não se realizaria plenamente, o que se prova pela necessidade de transformação na estrutura da Casa de Cinema proposta por alguns de seus sócios no início dos anos 90.

José Pedro Goulart durante o ano de 1988 vinha trabalhando sobre o roteiro de *O jardim do diabo* com o auxílio de Giba Assis Brasil e do jornalista Eduardo Bueno, o Peninha. No final daquele ano o cineasta acusava a falta de interesse da Casa de Cinema em viabilizar esse projeto de longa-metragem. De fato as incertezas persistiam. Como havia a lei que obrigava a veiculação nos cinemas de curtas-metragens nacionais, os sócios da Casa de Cinema, que até então não possuía um filme produzido apenas com seu nome, haviam resolvido instituir o “Projeto Foda-se”, uma linha de trabalho que seguia o seguinte sentido:

se houver dinheiro para realizar, o filme ele será feito, se não houver... “foda-se!”, ele será feito assim mesmo. O concurso interno realizado para atender a ideia proposta resultou na apresentação de onze roteiros e na seleção do curta *Ilha da Flores*, de Jorge Furtado, que se transformaria numa espécie de filme “icônico” da Casa de Cinema.

No âmbito das relações com o Estado, a Casa de Cinema rapidamente tratou de ocupar os espaços disponibilizados. Quando foi promovido em 1989 um concurso de curtas pela APTC e o Governo do RS, a Casa de Cinema conseguiu aprovar dois roteiros dentre os cinco selecionados: *Memória* e *O corpo de Flávia* (Carrilo, 2006, p.102).

Mas apesar dessas mobilizações, as indefinições internas ainda eram flagrantes, pois uma proposta de Furtado para que a Casa de Cinema fosse transformada numa produtora foi contestada por Werner Schünemann, que não acreditava na viabilidade com a quantidade de sócios envolvidos. A proposição de Giba Assis Brasil para que um estatuto definisse as atividades da Casa de Cinema embora apresentado em dezembro de 1988, somente tomaria corpo no início de 1991 (Carrilo, 2006, p.99-100).

O regimento da associação foi definido em 29 de janeiro de 1991, pouco mais de três anos de ter sido criada de fato, o que ocorrera em 22 de dezembro de 1987. Pensado desde 1988, fato é que havia muita indefinição sobre a estrutura da Casa de Cinema. Giba Assis Brasil, numa das reuniões que preparavam o teor do estatuto em janeiro de 1991, propusera que a propriedade da Casa de Cinema recaísse sobre os indivíduos, ainda que se mantivesse um conselho que representasse as produtoras que se reuniam dentro Casa de Cinema.

Não demoraria muito para que a essa regulamentação regimental se seguisse uma reformulação radical. Em junho de 1991 parte dos sócios se reuniu e decidiu pela extinção da Casa de Cinema, o que se efetivou em fevereiro do ano seguinte (Carrilo, 2006, p.110-111). Essa dissolução do formato original da Casa de Cinema acarretou a concentração das obrigações financeiras pendentes nas mãos de Ana Luiza Azevedo e Luciana Tomasi, que se encarregaram dos rearranjos iniciais da nova sociedade, que mais tarde incluiria os remanescentes Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Jorge Furtado, além da produtora Nora Goulart. Alguns meses depois dessa reestruturação, os efeitos ainda se faziam sentir, como demonstra a carta que a pesquisadora Lislei Carrilo apresentou em sua dissertação de mestrado num dos trechos em que recuperou a trajetória factual da Casa de Cinema. Endereçada por Ana Azevedo e Luciana Tomasi aos antigos associados da Casa de Cinema, a

carta informava sobre as dificuldades em administrar a situação financeira e patrimonial da Casa de Cinema, e projetava as atividades futuras:

Amigos,

Conforme ficou acertado no termo de dissolução da Casa de Cinema, coube a nós Ana e Luli administrar o patrimônio e as dívidas da Casa. Não está fácil. As prestações do ICM atrasado são bastante pesadas, e a venda de negativo/Kodak alternou bons e maus momentos. Apesar disso, devemos zerar nossas obrigações, que hoje são duas prestações do ICM e alguns compromissos menores. Nossa intenção é terminar com o “passivo” da Casa até o início do segundo semestre.

Sendo assim, e considerando que o aluguel da Rua Lajeado está acima dos valores do mercado, decidimos mudar de endereço. Vamos, provavelmente, para uma outra casa, mantendo os mesmos telefones. A ideia é diminuir o aluguel e ter uma localização melhor. A Invideo continuará dividindo o espaço e a estrutura com a Casa de Cinema.

Essa mudança física acabou provocando uma reavaliação das nossas atividades artísticas e comerciais. A conclusão à qual chegamos é a seguinte: a Casa de Cinema é um espelho das pessoas que nela trabalham, e que nela acreditam enquanto empresa de distribuição e de realização cinematográfica. Decidimos, então, formalizar algo que, na prática, já estava acontecendo, encerrado juridicamente a antiga Casa de Cinema (Ana Luiza Azevedo M.E.) que já cumpriu sua função transitória e criar uma nova Casa de Cinema (que terá como sócias fundadoras Ana Luiza Azevedo e Luciana Tomasi, recebendo logo a seguir mais quatro sócios: Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Jorge Furtado e Nora Goulart).

Nossa intenção é fazer cinema, vídeo, televisão e o que mais pintar, sempre respeitando nosso acordo de não utilizar a marca “Casa de Cinema” no mercado publicitário. Esperamos, basicamente, fazer coisas divertidas e rentáveis. Logo que estivermos instalados em nosso novo endereço, convidaremos os membros eternos da gloriosa Casa de Cinema I para conhecer as novas instalações. Queremos também fazer co-produções com todos vocês.

Beijos para todos

Luli

Ana

Porto Alegre, 8 de abril de 1992 (Carrilo, 2006, p.88).

Com a crise provocada pelo Plano Collor, alguns dos cooperativados procuraram outras atividades:

Amon e Christian foram fazer publicidade em São Paulo, Angel foi fazer teatro no Rio, Henkin foi morar em Paris, Zé Pedro abriu uma produtora de

publicidade em Porto Alegre mesmo, Monica e Werner abriram outra, Heron era Replicante em tempo integral (Assis Brasil, 2003).

Carlos Gerbase, em seu depoimento à Francine Grazziotin, resumiu as necessidades que pautavam os sócios da Casa de Cinema no início daqueles anos 90, e os rumos tomados por aqueles que não quiseram manter participação no grupo:

As pessoas estavam chegando aos 30 anos, trinta e poucos anos de idade e queriam ter uma perspectiva profissional mais sólida, estavam se casando, ou estavam casados mas estavam tendo filhos, então algumas dessas pessoas resolveram que a Casa de Cinema do jeito que era não dava essa segurança. Elas acabaram saindo da Casa de Cinema e montando suas próprias produtoras. Essa foi a diáspora da Casa de Cinema. O Zé Pedro saiu para montar a Zeppelin que hoje é a maior produtora de publicidade de Porto Alegre, e a Casa de Cinema tinha nos seus estatutos não escritos⁵⁸ essa regra que é: não fazemos publicidade (porque nós não vamos concorrer como nossos ex-sócios com o nome da Casa de Cinema). O Zé Pedro fez uma produtora para entrar nesse mercado, assim como o Werner e a Mônica também. Saíram para montar a sua produtora chamada 30 Segundos. O Amon viajou para São Paulo, porque ele tinha virado um super diretor e fotógrafo de publicidade, foi fazer a Zero 512 que é uma empresa que ele já tinha mas se mudou pra São Paulo, e o Roberto Henkin foi para França (Grazziotin, 2006, p.33-34).

José Pedro Goulart não trocou completamente o cinema pela publicidade, o que também não ocorreu com Mônica Schmiedt, que montou a sua M. Schmiedt Produções, que se encarregou de trabalhos seus e de outros diretores, como o longa *Anahy de las Misiones*, de Sérgio Silva. Ainda assim, José Pedro Goulart afirmou que alguns dos sócios não aceitaram bem a dissolução da primeira versão da Casa de Cinema, enquanto outros perceberam que tinham que seguir projetos seus, o que permitiria inclusive a continuidade daqueles que ficariam na reconstituída Casa de Cinema. O próprio José Pedro Goulart redirecionou sua vida profissional, constituindo com outros sócios a Zeppelin (Grazziotin, 2006, p.34). Outros trataram de fincar posição no comando da nova organização da Casa de Cinema de Porto Alegre.

Toda essa dispersão pode ser interpretada no sentido de ser uma das várias armadilhas possíveis para quem transita por um mundo específico. A ideia de unidade pode muitas vezes

⁵⁸ Escrito mais de três anos depois da reunião das produtoras na Casa de Cinema, o estatuto da entidade trazia a referência ao caráter não publicitário da associação. Gerbase deve ter se referido ao momento em que a unidade do grupo não estava formalizada.

sofrer com a extrema pressão advinda da variedade de interesses, domínios necessários e das demandas por transformação:

A interdependência dos mundos e a fluidez de suas fronteiras faz com que um código de emoções, um *ethos* e um estilo de vida fortemente ancorados em um domínio exclusivo possam se constituir em terríveis armadilhas. Nesse sentido poder-se-ia até dizer que os projetos mais *eficazes* seriam aqueles que apresentassem um mínimo de plasticidade simbólica, uma certa capacidade de apoiar em domínios diferentes, um razoável potencial de metamorfose (Velho, 1999b, p.33).

Desmontada em sua versão original, depois de longas conversas, uma nova organização da Casa de Cinema de Porto Alegre foi estabelecida. Agora transformada em empresa produtora, foi oficializada em março de 1992, com cinco remanescentes da cooperativa original, mais a agregação de Nora Goulart. A sede foi transferida para a rua Miguel Tostes. Primeiro no número 317, depois no número 860.

Nesse momento o interesse maior era concentrar a atividade em produção. A Casa de Cinema já estava inclusive envolvida com a realização de programas para a Rede Globo de Televisão, sendo que a empresa Imaginário Cinema e Televisão foi constituída para administrar esses trabalhos. Ficava evidente que o modelo cooperativado e descentralizado não fazia mais sentido face às novas perspectivas, que incluíam ainda a necessidade de fortalecimento da marca Casa de Cinema num momento em que as demandas pela retomada do financiamento da produção de filmes exigiam um esforço concentrado e organizado. Tomadas de posição acionadas diretamente através da tentativa de efetivação dos projetos da Casa de Cinema, ou através da incursão política no âmbito da APTC, onde os interesses podiam ganhar maior legitimidade ao serem apresentadas como pleitos não apenas da Casa de Cinema, mas das categorias de produtores e técnicos de cinema.

Desde que fora engendrada a primeira configuração da Casa de Cinema os seus sócios tratavam de sobreviver através de outras atividades. Em 1988 Sérgio Amon fundou uma empresa de locação de equipamentos e prestação de serviços. Naquele mesmo ano a própria Casa de Cinema buscou uma atividade rentável com a comercialização em Porto Alegre de negativos fílmicos da marca Kodak. Luciana Tomasi assumiu inicialmente a responsabilidade pela representação da parceria Casa-Kodak. Meses depois a atividade foi assumida por Ana Luisa Azevedo através de uma microempresa (Carrilo, 2006, p.98-99).

Ao longo dos anos, a Casa de Cinema de Porto Alegre passaria ainda a promover seminários e cursos, ampliando seu conjunto de atividades. Em 1996, associada com a Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre e o SESC, realizou um seminário intitulado “O cinema do começo ao fim”, coroado com a presença do cineasta italiano Ettore Scola. Noutra ponta, o envolvimento com o espaço de exibição e de formação de um público para o cinema ganharia um contorno mais institucionalizado do que aquele que permeava as exibições cineclubísticas dos anos 70 ou as exibições em circuito alternativo dos anos 80. Em 2001 a Casa de Cultura formalizaria uma parceria com o Centro Cultural do Banco Santander em Porto Alegre. Ficou a partir de então responsável pela programação da sala de cinema, além de utilizar o espaço para cursos e debates (Carrilo, 2006, p.115-121).

Mas se nem só de produzir filmes vivia a Casa de Cinema de Porto Alegre, nem tudo que fosse ligado ao ato de filmar era aceito. Não associar a marca da Casa de Cinema com a publicidade era uma definição estatutária. Vimos na carta de Ana Luisa Azevedo e Luciana Tomasi que mesmo quando a Casa de Cinema passou por uma profunda reestruturação, perdendo seu caráter cooperativado que reunia diversas produtoras num mesmo espaço físico, a empresa que a substituiria também acabaria por vetar a veiculação da marca Casa de Cinema com a produção de publicidade.

Uma avaliação efetiva da atuação dos sócios da Casa de Cinema deixa claro que, se a Casa de Cinema era uma marca não associável ao cinema publicitário, alguns dos sócios da entidade não deixavam de praticar esse tipo de atividade. Já em outubro de 1988, um dos sócios, Roberto Henkin propunha que a Casa de Cinema aceitasse trabalhos de publicidade. No mês seguinte Jorge Furtado passaria a ser diretor exclusivo em publicidade nos quadros da Casa de Cinema, função que transferiria em 1992 para a empresa Zepellin, que tinha como um dos sócios José Pedro Goulart, um dos fundadores da própria Casa de Cinema. Werner Schünemann e Mônica Schmiedt, no auge da crise provocada pelo Plano Collor, no segundo semestre de 1990, anunciaram que montariam uma produtora de publicidade, pois a crise do mercado não permitiria que se desprezasse essa possibilidade de trabalho (Carrilo, 2006, p.99-100, 108, 111-112 e Grazziotin, 2006, p.26 e 33-34).

Uma observação mais atenta sobre o trabalho publicitário de Jorge Furtado indica que, entre 1986 e 1990, dirigiu comerciais de televisão para as principais produtoras estabelecidas em Porto Alegre: Sete de Produção, 0512 Cinema e Televisão e Zeppelin. Seu reconhecimento na atividade foi evidenciado por alguns dos mais prestigiados prêmios concedidos na área. Venceu por duas vezes venceu o Prêmio Colunistas (1986-87), e por três

anos seguidos o Profissionais do Ano (1986-88), premiação que lhe rendeu ainda em 1988 o título de “Diretor da Década – Região Sul”, por ter acumulado a maioria das premiações nas edições anteriores. Como tempo, abandonaria esse tipo de trabalho, substituindo os ganhos possíveis com a publicidade pelos oriundos com os trabalhos para a televisão (Reis, 2005, p.117).

Não obstante, essa experiência publicitária seria valiosa para a ligação de Jorge Furtado com a propaganda política. Entre roteiro e direção, realizou os programas eleitorais do Partido dos Trabalhadores (PT) em três campanhas para a Prefeitura de Porto Alegre (1992, 1996 e 2000), e em dois pleitos estaduais (1994 e 1998), tendo não eleito o candidato apenas na eleição de 1994. É certo que esse envolvimento não era individual, pois se espraiava para outros sócios da Casa de Cinema. Nora Goulart produziu os programas do PT de 1992 a 1996. Ana Luiza Azevedo fez a coordenação dessas produções entre 1992 e 2002. E Giba Assis Brasil montou todos os programas da Frente Popular entre 1992 e 2002.

Mas foi especificamente o envolvimento político de Jorge Furtado que se transformou no mote de uma das maiores polêmicas envolvendo um cineasta após a chamada Retomada do cinema brasileiro. Isso porque na edição da Revista Veja de 12 de janeiro de 2005, o jornalista Diogo Mainardi, em uma de suas inúmeras colunas onde criticava o governo Lula e o Partido dos Trabalhadores, atacou fortemente o comportamento do cineasta.

O mote da discussão eram os 700 mil reais recebidos por Furtado para a realização de um dos comerciais de uma série patrocinada pelo Banco do Brasil. O tema do comercial era a fraternidade, e mostrava a construção de uma quadra de futebol na periferia de Porto Alegre. A acusação de Mainardi se voltava para a diferença entre o valor recebido e o custo da produção:

A quadra custou 120 000. Foi financiada pelo próprio Furtado, com o dinheiro pago pelo Banco do Brasil. Furtado elegeu a si mesmo como exemplo de fraternidade, portanto. E usou o dinheiro do Banco do Brasil com a desenvoltura de um deputado maranhense, que constrói quadras de futebol no seu curral eleitoral, com a verba do Fundef. Não todo o dinheiro, claro: se a quadra custou 120 000, e outros 130 000 foram gastos em impostos, sobraram 350 000 para Furtado. É assim que funciona a contabilidade petista.

A sequência da crítica chama atenção para o fato de Jorge Furtado se recusar a fazer publicidade em sua empresa, exceto para o PT, para quem dirigiu várias campanhas para o

governo de Porto Alegre e do RS. E informa que, uma vez eleito no Rio Grande do Sul, o governo do PT teria contemplado o filme *Um homem que copiava* com mais de um milhão de reais. Além do mais, haveria o paradoxo de se recusar a fazer publicidade ao mesmo tempo em que encheria seus filmes com *merchandising*. Diogo Mainardi resvalou ainda para a crítica em tom pessoal, comparando Jorge Furtado ao jornalista Amaral Neto, conhecido na década de 1970 por fazer programas de televisão com viés ufanista e pró-regime militar. No encerramento da coluna, a agressão era explícita:

A esquerda, durante a ditadura militar, deu a Amaral Neto o apelido de “Amoral Neto”. Furtado tem uma vantagem: se alguém quiser aplicar-lhe um apelido depreciativo, nem precisa estropiar seu sobrenome (RVJ, 12/1/2005, p. 109).

O caso acabaria em processo judicial e indenização.

Para finalizar esse tópico, é necessária uma referência a uma característica da casa de Cinema que pode ajudar na compreensão de seu papel central na consolidação da atividade cinematográfica: a definição de um grupo de trabalho. Isso é perceptível porque a endogenia dos filmes da Casa de Cinema de Porto Alegre é bem conhecida. Poucos diretores não sócios da empresa tiveram seus filmes por ela produzidos. E esses nomes estiveram antes presentes nas fichas técnicas dos filmes da própria Casa de Cinema: Roberto Henkin, Diego Gogoy, Dainara Toffoli, Fiapo Barth, Milton do Prado, Amabile Rocha e Tomás Creus (Mello, 2003).

Ao completar 20 anos, em 2007, a própria Casa de Cinema disponibilizou em seu sítio na internet uma relação dos nomes mais frequentes nas fichas técnicas das 76 produções até então realizadas, o que nos permite confirmar a tendência endogênica do empreendimento:

[Relação dos nomes mais referenciados]

nas equipes:
3763 nomes com repetição
1422 nomes sem repetição

nos elencos:
1103 nomes com repetição
656 nomes sem repetição

Os nomes mais repetidos nas equipes (com exceção dos sócios da Casa) são os nossos colaboradores mais frequentes até hoje:

Alex Sernambi /43
Fiapo Barth /34
Rosângela Cortinhas /32
Léo Henkin /29
Cynthia Caprara /28
Juliano Lopes /28
Roberto Henkin /24
Amaral Júnior /23
Marne Pereira /23
Rafael Rodrigues /23
Alfredo Barros /21
Jefferson Silva /20
Bel Merel /18
Milton do Prado /18
Cristiano Scherer /16
Márcio Schoenardie /16
Gerson Alonso Machado /15
Marco Baioto /15
Nilo Lima Silva /15

Os nomes mais repetidos nos elencos dos filmes da Casa até dezembro de 2007 são os seguintes:

Carlos Cunha Filho /17
Lisa Becker /17
Sérgio Lulkin /15
Marco Antônio Sorio /13
Werner Schünemann /13
Nélson Diniz /11
Júlio Andrade /10
Antônio Carlos Falcão /9
Júlia Barth /9
Artur Pinto /9
Zé Adão Barbosa /9
Zé Vitor Castiel /9
Marta Biavaschi /8
Pedro Santos /8
Angel Palomero /7
Leverdógil de Freitas /7
Zeca Kiechaloski /7
Irene Brietzke /6
Janaína Kremer Motta /6
Márcia do Canto /6
Marcos Breda /6
Mirna Spritzer /6
Oscar Simch /6 (Casa, 2007).

As redes estabelecidas pelo grupo da Casa de Cinema de Porto Alegre podem ser inclusive entendidas como mais amplas do que aquelas que se estabelecem com a identificação de seus associados ou daqueles que trabalharam em seus filmes. Ao iniciar suas atividades, o acervo distribuído pela Casa de Cinema acabou inclusive por incorporar em certas épocas a produção de cineastas não associados, como Sérgio Silva e Otto Guerra.

Mesmo Sérgio Silva, que aparentemente poderia ser reconhecido como um cineasta que conseguiu manter um posicionamento não integrado diretamente à Casa de Cinema, não se permitia fazer televisão e que nunca havia sido contratado para um filme de encomenda (Xavier, 2006, p.131 e 133), chegou a se valer das relações estabelecidas com aquele grupo para garantir a manutenção de um equilíbrio nas relações entre o cineasta “autor” e o coletivo, a equipe que o assistia. Tomada de posição necessária para o próprio sucesso das finalidades da autoria.

Sérgio Silva entendia como ideal trabalhar sempre com a mesma equipe. Um de seus critérios era que o convidado tivesse “um trabalho camarada”. Fiapo Barth, convidado para a direção de arte de *Noite de São João*, era uma espécie de móveis e utensílios dos filmes da Casa de Cinema. O trabalho deu certo, no entendimento de Sérgio Silva, porque apesar desse desconhecimento inicial o temperamento de ambos confluiu (Xavier, 2006, p.132). Por outro lado, havia aqueles que se mantinham de um filme a outro. Gisele Hilt que foi sua produtora nos longas *Anahy de las Misiones* e *Noite de São João*, trazia uma experiência adquirida na produção de trabalhos de Jorge Furtado. Já o tipo de relação com a direção de fotografia de *Anahy*, a cargo de Adrian Cooper, não satisfez tanto o cineasta, que via em Cooper um melhor diretor de arte, até mesmo por sua formação. Dava-se melhor com Rodolfo Sanchez, que fotografou *Noite de São João*. No geral, a manutenção de uma mesma equipe lhe parecia facilitar a marcação de uma linguagem, processo que seria comum entre outros diretores, inclusive os gaúchos:

Eu acho bom trabalhar com a mesma equipe, porque tu vai te habituando até em termos de linguagem, pois a gente faz a mesma coisa, o [Carlos] Gerbase, o Jorge [Furtado], a mesma coisa, mas a maneira de ver é distinta, e tu te acostumando com a mesma equipe, fica mais fácil da coisa fluir com a mesma linguagem (Xavier, 2006, p.127).

Trocas na equipe, por contingência do trabalho ou por falta de sintonia nas relações, podem ter efeitos “catastróficos”. Como aqueles identificados por Sérgio Silva em relação ao

longa-metragem *Noite de São João*, que passou por várias ausências da equipe por razões diversas. Por outro lado, nesses momentos de dificuldade a confiança nas relações pode se fortalecer. Quando durante as filmagens de *Anahy de las Misiones* a equipe de maquinaria teve de ser demitida, Mônica Schmiedt, produtora do filme (formada nos quadros iniciais da Casa de Cinema), contratou outros técnicos em São Paulo em menos de um dia. Noutras vezes o que marca não é uma certeza em relação ao parceiro do projeto em execução, mas a concessão de uma atitude gentil por parte de quem não está inserido nesse projeto. No início das filmagens de *Noite de São João*, Sérgio Silva perdeu a assistência de Gustavo Fernandez para uma novela da Rede Globo. Fernandez já havia trabalhado com ele em *Anahy de las Misiones*. Nesse momento de emergência, Silva recorreu a Ana Luiza Azevedo. Sócia da Casa de Cinema, esposa de Giba Assis Brasil, estava saindo de férias com o marido, mas aceitou auxiliar Sérgio Silva por uma semana e meia, durante as filmagens da sequência da festa que movimentava o enredo do filme (Xavier, 2006, p.129-130).

Bom, isso já avança a observação para o final dos anos 90. Antes disso, mesmo considerada a atuação, a crescente capacidade de inserção, constituição de redes e a visibilidade da Casa de Cinema de Porto Alegre, de um modo geral os cineastas rio-grandenses procuravam sobreviver num espaço de poucas oportunidades. Uma luta pela sobrevivência gerenciada politicamente através da APTC, uma entidade representativa que procurou manter o cinema na agenda dos governos, da iniciativa privada e dos espectadores.

Capítulo 4

Institucionalização: perfil, organização, posicionamentos e busca de legitimidade

Quando os agentes que atuavam na área de cinema no Rio Grande do Sul resolveram constituir uma associação em meados dos anos 80, passaram a trilhar um caminho que vinha sendo percorrido por entidades congêneres existentes pelo país.

Na década de 1960, o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC), que havia sido criado cerca de 20 anos antes, e que reunia empresas produtoras, laboratórios de imagens e estúdios de som, passou a ser ocupado pelos cineastas ligados ao movimento Cinema Novo. Tunico Amancio, em seu livro sobre a Embrafilme, afirmou que na década de 1970 a maioria dos associados seria produtora das chamadas pornochanchadas, as comédias e dramas eróticos que grassavam no período. Isso teria afastado os mais engajados politicamente, que mantinham tanto uma preocupação com o atrelamento da produção ao Estado, como não deixavam de manter posição em relação às políticas da empresa estatal quanto às normas para o financiamento, o andamento dos projetos e a definição de critérios para a distribuição dos recursos. Esses produtores e cineastas mais envolvidos politicamente se agregariam em torno da Associação Brasileira de Produtores de Cinema (ABPC). Nota-se, contudo, que a própria nominata dos fundadores da entidade, citada por Tunico Amancio, indica que esses produtores mantinham forte tradição com o cinema comercial feito no eixo Rio-São Paulo (Luís Severiano Ribeiro, Oswaldo Massaini, Luís Carlos Barreto, Roberto Farias, Herbert Richers, Jece Valadão). Algo que talvez indique disputas entre consagrados e ingressantes, mais do que uma dicotomia entre engajados e alienados.

A partir de 1975, começaram a serem criadas associações especificamente formadas por cineastas. A Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI), sediada no Rio de Janeiro, rapidamente se articulou e conseguiu participar dos avanços quanto ao reconhecimento profissional dos envolvidos com as artes, as garantias de direitos autorais e financeiros, a reserva de mercado para filmes nacionais, e a exibição compulsória de filmes de curta-metragem. Em São Paulo, a Associação Paulista de Cineastas (APACI), fundada no mesmo ano, se antagonizaria com a ABRACI, ao reclamar contra os privilégios dos cariocas em sua proximidade com o centro de poder, e ao exigir a descentralização dos recursos da Embrafilme. Nessa linha, seriam criadas associações em Minas Gerais e na Bahia. Os

documentaristas, por sua vez, criariam a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), que viria a “congregar a novas gerações alijadas das entidades profissionais e voltadas para um cinema mais comprometido com a experimentação e a formação técnica” (Amancio, 2000, p. 63-69). No Rio Grande do Sul, o braço da ABD seria a APTC.

Fundada em 1985, a Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul e Brasileira de Documentaristas, conhecida como APTC-ABD/RS, APTC/RS ou ABD/RS, e que aqui será sucintamente denominada APTC, surgiu como uma representação dos envolvidos com a atividade cinematográfica existente no Rio Grande do Sul. A intenção era reunir os técnicos cinematográficos do Rio Grande do Sul. Nesse processo, objeto do capítulo que segue, acabaria evidenciada a primazia dos cineastas na hierarquização e no direcionamento da entidade. A principal referência para a observação da trajetória da APTC são as publicações oficiais da entidade, especialmente as suas atas e boletins. Informantes privilegiados das designações, contrariedades e projetos da associação.

Certamente não é tarefa fácil identificar o quanto o resultado de uma determinada ação corresponde ao que foi pautado originalmente pelo projeto, inserido entre diversas formas de pressões e limitado pelo seu campo de possibilidades históricas e culturais. Os discursos, e são muitos os relatos sobre a APTC, devem ser apreendidos como indicativos do que foi projetado.

Por outro lado, o projeto tem como condição de existência a possibilidade de ser comunicado, de ser tornado público (Velho, 1999b, p.26-27). Nesse sentido, Giba Assis Brasil, nos dez anos da APTC, em 1995, reafirmava a ideia de representação coletiva que envolveu a entidade. Serviria ela como interlocutora com outras entidades e esferas da vida pública, mas também como mediadora dos limites entre os interesses individuais e uma pauta coletiva aos técnicos e cineastas que visasse como resultado a produção de filmes:

Sem dúvida, acima de tudo, [a APTC] serve para representar o cinema feito aqui nesse estado. REPRESENTAR = FALAR EM NOME DE. Falar uma linguagem comum, falar em nome de todos e não apenas de interesses particulares, inventar-se como interlocutor coletivo e portanto mais forte e talvez mais confiável: dar uma aparência civilizada à nossa natureza selvagem. Representar. Mas onde?

Em todos os lugares onde o cinema gaúcho for chamado, e principalmente onde ele não for chamado: nas secretarias de cultura, nos órgãos de cinema, nos festivais, nas escolas e universidades, nos parlamentos, nos lobbies dos parlamentos, em conversas com o prefeito, o governador, o ministro, o empresário e o deputado. Mais importante: em conversas com cada um de

nós, pra definir os limites entre o coletivo e o individual. Isso tudo a APTC tem feito. Que mais?

Conseguir resultados, é claro. Representar pra conseguir alguma coisa. Infra-estrutura, equipamento, formação, contatos, mercado, divulgação, dinheiro. Dinheiro, claro. Dinheiro. E todos os seus codinomes: recursos, verba, patrocínio, financiamento (ah, ah!), montante, investimento, incentivo, concurso, sorteio. (Mas por que concurso? Pra que todos tenham chances iguais. Mas por que não sorteio? Porque todos não são iguais.) Enfim, dinheiro e outras coisas que o dinheiro não compra mas facilita (APTC-BT-43, 1995).

Intenções essas que Giba Assis Brasil reconhecia nem sempre serem de efetiva realização, mas que, sem a existência da associação, talvez sequer pudessem ser sonhadas:

Resultados. Isso, nem sempre a APTC consegue. E por que não consegue?

Porque não conseguimos marcar uma reunião, ou a reunião certa, ou porque fizemos reuniões demais. Porque a situação está difícil, a coisa está preta, os tempos são duros. Porque nem sempre se consegue. Faltou esforço, faltou vontade, faltou competência, faltou gente, faltou interlocução, faltou um clic! Faltou dizer que, sem a APTC, faltaria ainda mais. Faria falta (APTC-BT-43, 1995).

José Pedro Goulart, por sua vez, recordava-se dos preâmbulos da criação da associação, que, em sua visão, resultou num projeto não cumprido de todo em sua vontade de agregar e manter a unidade dos envolvidos com o cinema:

Eu me lembro das reuniões de fundação da APTC. Eram no museu de comunicação, foram várias, umas com chuva outras com lua, umas tensas outras engraçadas. Eu me lembro do Giba, do Textor, do Jorge, do Henrique, do Lubisco, do Tony, do Gerbase, da Mônica, da Luli, da Ana, do Werner, do Jaime, do Godinho, do Amon, do David e do Henkin. Eu me lembro de algumas pessoas que eu nem queria lembrar, outras que eu queria reencontrar, eu me lembro do Jesus e sempre me belisco quando me lembro da Terezinha Morango. Que eu me lembre a gente queria fazer uma entidade que nos unisse e, em consequência, nos fizesse mais fortes. A união total nunca aconteceu. Houve dissidências, inconformidade e má vontade. Mas, como se sabe, grupos humanos e não humanos quando se juntam lutam entre si, batem cabeça tentando provar quem tem mais força (APTC-BT-43, 1995).

Em seu exercício de revisão sobre o tempo de existência da APTC, alguns nomes eram destacados por José Pedro Goulart em louvor à atividade que desenvolveram, em especial o nome de Giba Assis Brasil e sua atitude gregária:

Os benefícios que a APTC proporcionou para os seus associados foram inúmeros e isso só foi possível graças a alguns abnegados: o Henrique de Freitas Lima, o Gerbase, a Ana Azevedo, o Jaime Lerner, a Luciana Tomasi, a Mônica Schmiedt e tantos outros que, junto comigo, deixo de citar, mas que também tiveram sua participação efetiva nesse negócio complicado que é agradar gregos, troianos e o Werner Schünemann. Mas teve um que eu não esqueci, apenas deixei para o final para aumentar o destaque que ele merece. Trata-se do Giba Assis Brasil. Se não fosse por ele a APTC não teria existido, ou pelo menos não continuaria existindo. Se não fosse por ele metade das pessoas que fazem ou fizeram cinema, aqui no Rio Grande do Sul, não teriam feito (APTC-BT-43, 1995).

Contudo, antes desse destaque pessoal, em sua primeira direção, e em sua própria gênese, a APTC foi liderada por Henrique de Freitas Lima. Cineasta que pouco antes havia dirigido o super-8 *Tempo sem glória*, premiado em Gramado assim como foram anteriormente os filmes de Nadotti, Assis Brasil, Gerbase e Schünemann.

Conforme depoimento escrito por Freitas Lima, ao exhibir seu longa no auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP), tomou conhecimento de que a Associação Paulista de Cineastas (APACI) havia fechado um acordo com a Embrafilme para a realização de dez filmes naquele Estado. Segundo o cineasta, aquilo havia chamado a sua atenção sobre as possibilidades de organização. No dia 8 de maio de 1985, em pleno Festival de Gramado, aproveitando o ensejo lançado pelo recém criado Ministério da Cultura na discussão sobre os rumos da Embrafilme, foi criada a APTC. Primeiro representante da entidade, logo depois Henrique de Freitas Lima embarcou para Brasília a fim de participar de uma reunião com o Ministro José Aparecido de Oliveira e outros representantes do setor cultural. O relato do cineasta aponta o ingresso num espaço ocupado por agentes consagrados:

Só havia feras. No amplo gabinete de Aparecido, em que, por costume do dono, circulavam todo fim de tarde nomes como Oscar Niemayer, Mário Cravo, Luis Carlos Barreto, estava o cinema brasileiro em peso, incluindo o próprio Barreto. Dispostos em uma mesa oval, todos foram dando sua opinião a pedido do Ministro. Creio que fui feliz no meu pequeno discurso. Aparecido, entusiasmado, disse que ali estava o espírito da Nova República! Sorrisos condescendentes se seguiram, mas o fato é que nosso cinema do Sul começava, oficialmente, a partir daquele momento, a fazer parte da

comunidade cinematográfica, ainda que na condição de primos pobres ou, se quisermos, adolescentes (Lima, 1997, p.123).

Aparentemente bem sucedida a princípio, a inserção inicial da APTC no contexto nacional parece ter sofrido um duplo movimento. Henrique de Freitas Lima recebeu apoio de Carlos Augusto Calil, que havia assumido a Embrafilme, e de Gustavo Dahl, novo dirigente do Concine, e passou à condição de conselheiro desse último órgão. Já de seus pares de atuação no Rio e em São Paulo, Freitas Lima afirmou ter recebido forte oposição mesmo antes de sua posse no conselho. Sua estratégia consistiu em solicitar um prazo para conquistar a confiança dos colegas. E, conforme relatou, trabalhar com interesse e compromisso. Na outra ponta, havia a necessidade de gerenciar pelos interesses dos cineastas rio-grandenses:

Não ganhava quase nada pela função, mas ela permitia o fundamental: estar no Rio uma vez por mês e, com a pasta cheia dos projetos dos gaúchos, poder armar as coisas que precisávamos para continuar produzindo. A primeira coisa foi um convênio que nos permitiu trazer uma [câmera] Arri II C completa para Porto Alegre. Logo, um novo acordo para produzir alguns curtas. [...] Os cineastas gaúchos passaram também a participar dos editais normais da Embrafilme e os curtas que nos fizemos foram reconhecidos nacional e internacionalmente começaram a sair do forno. No fim de 1985, Carlos Augusto Calil, já Diretor Geral definitivo da Embra, resolveu que era preciso fazer mais: a empresa queria participar da produção de longa metragens [*sic*] no Rio Grande do Sul (Lima, 1997, p.124).

Enquanto essas articulações iam ampliando os horizontes para a produção de filmes no RS, a APTC fortalecia a sua institucionalização em seu território base. Conforme seu estatuto, aprovado em Assembleia Geral Extraordinária em 1º de junho de 1987, constituiriam os objetivos da APTC a agregação dos técnicos cinematográficos com atividade exercida no Estado do Rio Grande do Sul; a representação e a defesa dos interesses dos seus associados face aos organismos públicos e privados ligados de algum modo com a atividade cinematográfica; o zelo pelo cumprimento da ética profissional; a promoção do aperfeiçoamento profissional; de intercâmbios e convênios; e a assistência em áreas demandadas pelos sócios (APTC, 1987a). Essa projeção pode ser vista como uma tentativa de dar um sentido ou atribuir uma coerência a existência dos cineastas que, caracterizados pela sua inserção numa sociedade de tipo complexo, apareciam fragmentados nos diferentes contextos em que atuavam. A eficácia e a potencialidade do intento enquanto projeto social

dependia da capacidade da entidade operar com um instrumental simbólico capaz de agrutinar de interesses a partir da linguagem estabelecida (Velho, 1999b, p.31 e 34).

4.1 APTC: estruturação, domínio dos cineastas e gestão política

Vimos que os filmes produzidos em bitola amadora de 8mm eram resultado de um esforço coletivo, onde muitas vezes cada um dos envolvidos nos projetos executava múltiplas funções. Com a transição para os suportes profissionais ocorria uma especialização das atividades. O entimento da obra de arte como manifestação coletiva apareceu como pressuposto dos estudiosos que a consideram a partir da interação com a sua base social, em especial para o sociólogo Howard S. Becker.

A obra de arte, para Howard S. Becker, deve ser compreendida como resultado de muitas atividades: a concepção da ideia sobre o trabalho que será realizado, a confecção do material utilizado, a definição de uma linguagem para a sua expressão, o treinamento do pessoal que auxiliará na execução do trabalho, o treinamento das plateias e a “elaboração da mistura necessária desses ingredientes para uma obra ou representação particulares” (Becker, 1977a, p.206). Acionam-se, então, elaboradas redes de cooperação e uma necessária divisão do trabalho. Não se trata de uma divisão natural do trabalho, pois ela é definida. Mas uma vez estabelecidas as posições e as atividades de cada um, tentativas de modificar tal ordem encontram resistência:

Os participantes do mundo da arte encaram algumas das atividades necessárias à produção daquela forma de arte como “artística”, exigindo o dom e a sensibilidade especial de um artista. As atividades restantes parecem para eles uma questão de habilidade, argúcia para negócios ou alguma outra capacidade menos rara, menos característica da arte, menos necessária para o sucesso do trabalho, e merecedora de menor respeito. Eles definem as pessoas que desempenham essas atividades especiais como artistas e todos os outros (tomando de empréstimo um termo militar), como pessoal de apoio (Becker, 1977a, p.207-208).

A atribuição do estatuto de artista a um indivíduo pode variar da exigência de um longo aprendizado e do impedimento do exercício àqueles que não o realizaram, até o simples reconhecimento por parte do público consumidor do trabalho artístico. Outro aspecto

discutível é o mínimo de contribuição de um sujeito sobre a obra para que o estatuto de um artista seja reconhecido. Discute-se se o planejamento do trabalho já é considerado manifestação artística ou se essa definição somente se aplica ao trabalho executado. Mas, de fato, em cada mundo artístico, é por consenso que os atos que inscrevem o sujeito na categoria de artista ficam definidos.

Os artistas trabalham em meio a uma rede de pessoas, que pode ser definida como o “elo cooperativo” que liga os diversos aspectos da produção artística. Contudo, quando os membros dessa rede são profissionais especializados, não necessariamente compartilham a mesma ideia do artista. Essas divergências podem variar conforme interesses de carreira, financeiros e estéticos. Muitas vezes a dicotomia de interesses pode se extrapolar para o conflito aberto entre o artista e o seu pessoal de apoio. (Becker, 1977a, p.208-210).

Determinados profissionais de formação técnica podem não aceitar “afrouxamentos” em seus cânones de trabalho, pois isso poderia ser visto pelos colegas de ofício não como uma opção estética, por exemplo, mas como desleixo do operador da técnica. Becker exemplificou isso com um tipo de situação possível de ocorrer durante a feitura de um filme:

A produção de um filme envolve múltiplas dificuldades desse tipo: atores que só serão fotografados em poses que os favoreçam, escritores que não querem que uma palavra seja mudada, operadores de câmeras que não usam processos com os quais não estão familiarizados (Becker, 1977a, p.211).

No sentido de identificação e aglutinação do coletivo de envolvidos com a produção de filmes, e levando em conta um processo de hierarquização que resultava na primazia dos cineastas, que garantiriam o controle da pauta da agenda da entidade, a operação da APTC evidentemente tinha seus movimentos iniciais na formação de seu quadro social a partir da definição de quem poderia se associar. Na prática isso se dava pela comprovação do preenchimento dos pré-requisitos exigidos aos ingressantes, o que resultaria em duas categorias de sócios: os efetivos e os aspirantes. Eram considerados sócios efetivos aqueles que solicitassem ingresso na APTC comprovando a condição de Técnico Cinematográfico reconhecido pelo Ministério do Trabalho. Já os sócios aspirantes seriam aqueles que tivessem obtido o registro provisório junto ao mesmo ministério.

O quarto capítulo do estatuto tratava da eliminação do quadro social, que ocorreria com os omissos às assembleias. Além disso, seriam excluídos “por má conduta, espírito de

discórdia ou falta cometida contra o patrimônio moral ou material da Associação, [os associados que] venham a ser considerados elementos nocivos à entidade”. Uma reforma estatutária realizada em 1999 incluiria no grupo dos passíveis de exclusão os inadimplentes com as contribuições sociais e aqueles que desrespeitassem as decisões das assembleias. Essas exclusões seriam prerrogativas da diretoria da APTC e poderiam ser questionadas junto à Assembleia Geral da entidade, que deveria se ater à legislação e ao estatuto.

A representatividade do coletivo dos associados junto à entidade poderia se manifestar com a convocação de Assembleia Geral Extraordinária fundamentada por escrito e assinada por pelo menos vinte e cinco por cento dos sócios efetivos quites com suas obrigações, que deveriam comparecer ao encontro em maioria simples. No âmbito da diretoria, os cargos seriam preenchidos por dois anos, sendo que cada diretoria somente poderia ser reconduzida uma única vez. Para que a renovação fosse constante, mesmo que uma diretoria fosse reeleita, a chapa concorrente somente poderia contar com metade dos membros que a compunham originalmente (APTC, 1987a; APTC, 1999).

Essa mesma Assembleia Geral Extraordinária dos sócios da APTC que aprovou seus estatutos em 1º de junho de 1987, também regulamentou a forma de ingresso dos candidatos ao quadro social da entidade. A diferença em relação ao Estatuto encontrava-se na especificação da possibilidade de ingresso de sócios que não possuíssem registro profissional no Estado do Rio Grande do Sul. Para que isso ocorresse, o candidato deveria listar documentos que comprovassem sua formação em cursos, a participação em filmes realizados no Estado, ou o trabalho em empresas produtoras devidamente registradas.

Uma especificidade denota a mudança de inflexão em relação ao apogeu do cinema amador realizado no Rio Grande do Sul, que tinha a sua forte visibilidade nos festivais. Invertendo a ênfase para os trabalhos profissionais, seriam acolhidos os candidatos que demonstrassem por documentação, material publicitário ou noticioso, a participação em filmes que tivessem exibição pública não restrita aos festivais. Na reforma dessas normas, realizada em agosto de 2000, ficava especificado que no caso da tentativa de registro de funções técnicas, somente seria levadas em consideração a pontuação por trabalhos realizados em bitolas e sistemas cinematográficos profissionais.

Os critérios para a pontuação dos candidatos ficavam definidos de modo que obteriam o registro definitivo aqueles que atingissem 100 pontos e o registro provisório os que obtivessem entre 5 e 95 pontos. O *ranking* de pontuação se atrelava às funções

cinematográficas previstas em lei e valorizavam em nível a participação em filmes de longa-metragem, média-metragem, curta-metragem, filmes institucionais, clipes musicais, filmes publicitários, estágios, cursos específicos e vínculo empregatício. Essa pontuação era graduada conforme segue:

- a) participação em um longa-metragem, em qualquer das funções previstas em lei - 100 pontos;
- b) participação em um média-metragem, em qualquer das funções previstas em lei - 50 pontos;
- c) participação em um curta-metragem, em qualquer das funções previstas em lei - 35 pontos;
- d) participação em um institucional (com duração mínima de 10 minutos) em qualquer das funções previstas em lei - 10 pontos;
- e) participação em um clipe musical, em qualquer das funções previstas em lei - 10 pontos;
- f) participação em um filme publicitário, em qualquer das funções previstas em lei - 5 pontos;
- g) estágio em um longa-metragem - 20 pontos;
- h) conclusão de curso superior de cinema - 40 pontos;
- i) aprovação em uma cadeira de curso superior relativa a cinema - 5 pontos;
- j) conclusão de curso de cinema de nível não universitário reconhecido pela APTC-ABD/RS - 5 pontos;
- l) vínculo empregatício, como Técnico Cinematográfico, em produtora (s) registrada (s) no estado, por um período total superior a um ano - 50 pontos.

Esses critérios de aceite também seriam adotados em 1989 pelo SATED/RS, ano a partir do qual a atividade sindical dos técnicos cinematográficos do Rio Grande do Sul ficaria centralizada naquela entidade (APTC, 1987b; APTC, 2000).

De fato, a Lei Federal No. 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispôs sobre a regulamentação das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões, e o Decreto Federal No. 82.385, de 5 de outubro de 1978, que regulamentava aquela lei, serviam de guia para o registro profissional. Essa legislação tornava necessária a comprovação por meio de diplomas, certificados ou a emissão de atestados por parte de “profissionais de reconhecidos méritos” indicados pelos sindicatos representativos das categorias profissionais a fim de que fosse concedido o registro profissional de artistas e técnicos (LF 6.533, 1978; DF 82.385, 1978).

Quando essa lei passou a vigorar, os envolvidos com o teatro porto alegreense já contavam com as suas associações. Numa época de repressão política, as rivalidades pessoais (atribuídas por alguns dos envolvidos ao amadorismo vigente) cediam espaço para a

organização e a representação dos interesses das categorias em processo de profissionalização, tanto por mudanças nas formas de relacionamento, como pelas determinações da nova legislação. O Estado brasileiro, via Serviço Nacional do Teatro (SNT), passou a acenar ainda com recursos para os grupos teatrais organizados. Visando a obtenção desses recursos, os produtores teatrais trataram de criar a APETERGS (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais), o que foi seguido pelos trabalhadores da área com a constituição da APATEDEGS (Associação Profissional de Artistas e Técnicos de espetáculos de Diversão). Lançadas nas disputas pelos mesmos recursos, essas associações também mantinham uma relação de caráter sindical, dividindo as representações de patrões e empregados (Kilpp, 1987, p.182-185). Suzana Kilpp apontou a efetiva confusão causada na atividade dessas entidades, que mesclavam agentes com posições e posicionamentos não definidos rigorosamente:

São dois aspectos bem distintos da questão que foram englobados na mesma proposta: a afirmação e participação de Porto Alegre na programação financeira do SNT, e a divisão dos teatros em duas categorias – sendo que a maior parte deles era ao mesmo tempo, de fato, produtor e trabalhador. A proposta é ainda mais confusa quando se vê que o produtor era na verdade um trabalhador, na maioria das vezes, e não um empresário, um capitalista (Kilpp, 1987, p.185-186).

Fato é que os poucos grupos se mantinham e menos ainda eram aqueles que conseguiam manter uma atividade exclusivamente dedicada ao teatro. Disputavam os também escassos recursos e pareciam, pelo menos nos primeiros tempos, não levar muita fé em suas organizações, ainda insipientes. A situação paradoxalmente ainda ficaria pior com a regulamentação da profissão no final da década. Obrigados a recolher impostos e obrigações trabalhistas, tinham dificuldades de manter suas estruturas. Nem se sustentavam com empresas e não pretendiam retornar ao patamar do amadorismo. Uma das soluções encontradas foi o estabelecimento de livre-associações com objetivos pontuais traçados pelos próprios teatros, sob o amparo jurídico da APATEDEGS. Dividida entre a representação dos trabalhadores e o auxílio às atividades desses, a entidade cumprindo o papel de empresa; muitas vezes se reproduzia as pretensões hierárquicas da relação patronal, noutras parecia defender mais os interesses estatais do que os de seus associados (Kilpp, 1987, p.186-191 e 198-199).

Veremos que é possível traçar um paralelo dos envolvidos com o cinema e relação aos agentes ligados às entidades teatrais, que procuravam ocupar espaços institucionais dentro do Estado. Uma relação que em ambos os casos implicava em denúncias de abandono e favorecimento (Kilpp, 1987, p.200-201 e 206). Um dos ocupantes desses espaços ligados ao teatro foi Antônio Holfeldt, que transitava entre a crítica de cinema e de teatro, além de incursionar pela realização de filmes. Entre 1979 e 1980 Holfeldt ocupou a coordenação de projetos da Comissão Estadual de Arte Cênica (CEAC), órgão que legitimava as verbas distribuídas aos teatros, que por seu turno questionavam as decisões acerca dos critérios de destinação desses montantes (Kilpp, 1987, p.202-203).

No âmbito específico da APTC, ressalta-se seu papel no registro dos cineastas, grupo que pontuaria a entidade, ainda que não fosse a categoria predominante numericamente. Essa observação se confirma quando analisamos uma listagem dos sócios da APTC vigente no ano de 2008.

Naquele ano de 2008, a APTC atingira o registro de 247 sócios desde a sua fundação. Um total de 139 associados permanecia em dia com a instituição. Uma centena desses 247 sócios era registrada como cineasta, sendo que 72 nomes estavam com a sua inscrição ativa.

O fracionamento desses números permite algumas observações. Como não tive acesso às datas de filiação de cada sócio, procurei relacionar a antiguidade do sócio com o seu número de registro na entidade. Sei que Ana Luiza Azevedo se associou em abril de 1986 e recebeu o número “061”. Seu nome aparece bem ao final do primeiro quartel de associados [P(25)]. Os sócios registrados no terceiro quartel da lista [P(75)] iniciaram a sua atividade a partir da década de 1990.

Fato é que, em 2008, dos 62 sócios mais antigos (35 deles cineastas), apenas 19 continuavam nas fileiras da APTC. Quase todos eles (16 nomes) eram cineastas. Quando consideramos a metade mais antiga dos sócios [P(50)], são relacionados 124 nomes (55 cineastas), sendo que, em 2008, apenas 37 nomes continuavam ativos na associação. A maior parte deles, 29 indivíduos, registrados como cineastas. Percebe-se assim, que a reprodução dos sócios nos quadros da APTC foi mais forte entre os cineastas (APTC, 2008).

Além dos registros dos associados, a primazia dos cineastas também pode ser apontada a partir da composição das chapas concorrentes aos cargos diretivos da APTC. Em sua maioria aparecem os nomes de cineastas à época da eleição, ou nomes muito próximos a

cineastas. Exceto na primeira e na última eleição realizadas no período considerado, todas as chapas tiveram em sua composição nomes que em sua maioria eram diretores de filmes.

Tabela I – Presença de cineastas nas diretorias da APTC

Ano	Composição	Cineastas
1985	12	5
1986	12	8
1987	12	7
1989	12	7
1991	12	6
1993	12	8
1995	12	8
1997	12	7
1999	15	8
2001	15	7

Fonte: APTC.

Mesmo que as eleições se dessem com a inscrição de chapa única, alguns registros informam que o pleito poderia ser bem agitado. Depois de eleitas, as diretorias da APTC costumavam, ao menos no plano retórico “partir para o ataque”. Foi o que aconteceu após a eleição de meados de 1993, quando, sob o comando de Jaime Lerner, a APTC prometia atuar como o “carrossel holandês”. Numa metáfora ao esquema de jogo lançado pela seleção da Holanda na Copa do Mundo de Futebol de 1974, a ideia era que toda a equipe diretiva da entidade defendesse e ataque ao mesmo tempo, “confundindo assim o adversário” (APTC-BT-30, 1993). Mas quais seriam esses adversários? Possivelmente, uma resposta poderia ser encontrada nos empecilhos ao pleno reconhecimento e inserção dos cineastas nas esferas definidoras do fomento aos setores culturais.

Quando passamos para a observação da atuação pública da entidade, percebemos que boa parte das tomadas de posição efetuadas estão ligadas à defesa do reconhecimento da APTC como representação legítima junto às instâncias de atuação diversas. Por outro lado também é possível perceber os gestos que derivam de posições ou do reordenamento das posições dos integrantes dentro da instituição, movimentos resultantes de influências do campo ou que por si mesmo permitem a definição de posições junto ao próprio campo.

Até meados de 1989, a APTC era uma entidade pré-sindical registrada no Ministério do Trabalho. Seus sócios foram então convocados para uma Assembleia Geral Extraordinária

que discutiu e aprovou a transformação da APTC em entidade associativa de caráter não sindical, inscrita no Cartório de Registro Especiais, além de ser participante do Conselho Nacional da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD).

O registro da APTC como entidade pré-sindical ocorrera em razão de não haver uma entidade sindical atuando no setor artístico no Rio Grande do Sul. Em maio de 1987, os associados da APTC, seguindo os passos da criação de sindicatos de trabalhadores das categorias profissionais cinematográficas no Rio de Janeiro e em São Paulo, aprovaram a solicitação da investidura da APTC com entidade sindical junto ao Ministério do Trabalho. Conforme um relato de 1989, a APTC continuou operando mais como uma associação do que um sindicato no sentido estrito de representação trabalhista.

Em 1º de junho de 1987, a seção sindical da APTC foi separada formalmente da entidade de classe. A ideia era esperar por uma resposta definitiva do Ministério do Trabalho sobre o reconhecimento do sindicato mantendo as duas existências paralelas. Tanto o braço sindical como o associativo teriam a mesma diretoria, o mesmo quadro associativo, manteriam os mesmos critérios de ingresso, sede e datas de reunião. A intenção era, inclusive, manter o mesmo nome: APTC/RS.

Quando finalmente o Ministério do Trabalho emitiu o seu parecer, a proposição da APTC acabou indeferida. Na mesma época em que o braço sindical da APTC foi criado em assembleia, havia sido criado o Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversões do Rio Grande do Sul (SATED/RS). A decisão sobre a situação da APTC foi semelhante àquela tomada pelo Ministério para os sindicatos constituídos no Rio e em São Paulo. Nas três cidades deveriam ser reconhecidos como representação sindical os SATEDs locais.

Depois de outubro de 1988, promulgada a nova Constituição Federal, não havia mais a necessidade de registro prévio junto ao Ministério do Trabalho. Permaneceu o princípio da unicidade sindical. Nesse contexto, levando em conta as “ótimas relações” da APTC com a diretoria eleita do SATED em 1987, teve prevalência entre os associados a proposição de extinção das pretensões sindicais da APTC. Menos voltada para questões relacionadas com a área trabalhista, a entidade se voltaria para os pleitos ligados ao reconhecimento e à legitimação sócio-política dos associados. Essa situação parece não ter acarretado em maiores dissabores, pois as reuniões da APTC continuariam ocorrendo na própria sede do SATED, no centro de Porto Alegre (APTC-BT-18 e 19, 1989).

Uma das preocupações reinantes na APTC sempre foi manter os sócios em dia com as informações sobre festivais, mostras e concursos de filmes, além de manter mapeadas as possibilidades de acesso aos equipamentos e ao financiamento de origem pública ou privada. Por outro lado, inserir a entidade em eventos e nos espaços onde a sua representatividade era demandada também foi atividade rotineira da APTC.

Em seu espaço quase que natural, o Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, a APTC inseriu-se permanentemente nos debates. Ao retomar os aspectos do evento de 1989, o Boletim Oficial da APTC projetava o fortalecimento da representatividade da associação para o ano seguinte, desde que a sua atuação fosse coesa. Para a direção da APTC, à época capitaneada por José Pedro Goulart, o Festival de Gramado levaria em conta as posições dos profissionais da área de cinema uma vez que elas fossem “claras, coerentes e representativas da classe cinematográfica como um todo” (APTC-BT-18,1989).

Essa disposição da APTC para a representação dos associados por vezes podia gerar atritos. Em agosto de 1989, o Boletim n.18 da APTC registrava o recebimento de correspondência emitida pelo presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica do Rio Grande do Sul (SIC), representante dos exibidores, Elias Kali Pocos, que solicitava a retificação de uma “alfinetada” dada pela APTC no informativo anterior.

Aconteceu que a APTC relatara que o SIC, ausente há muito das reuniões do Instituto Estadual do Cinema (IECINE), órgão do Governo do Rio Grande do Sul, havia reclamado ao Conselho de Desenvolvimento Cultural do Rio Grande do Sul (CODEC) sobre as normas definidas para um concurso. Ainda que a reclamação de Kalil Pocos afirmasse que a correspondência ao CODEC não era um protesto, e que o SIC não se ausentara das reuniões do IECINE, o título do tópico do informativo da APTC que tratava do assunto era enfático: “Não erramos”. Parece que a ideia era deixar claro quem se fazia presente e honrava seus compromissos junto aos representados e quem não merecia a mesma consideração. Nesse sentido, a APTC procurava fincar as raízes de sua legitimidade frente aos seus associados (APTC-BT-19, 1989).

Sócios que nem sempre parecem ter respondido plenamente aos chamados da entidade para a participação direta. Ainda que certas assembleias tivessem atraído cerca de 40 associados, há registros de reclamações pela diminuição do quórum para cerca da metade desse número em outras reuniões. Os números de votantes nas eleições para as diretorias da APTC realizadas entre 1985 e 1999 também demonstram uma mobilização não tão

contundente por parte dos sócios. Atraindo em torno de 30 eleitores entre 1985 e 1989, as eleições realizadas na década seguinte perderam cerca de um terço de seus votantes. Um esvaziamento numérico que não deve ser interpretado necessariamente como perda de legitimidade e representatividade social da entidade. O que parece é que as decisões sobre os rumos da APTC sofreram forte influência de um grupo restrito, que se manteve filiado e em atuação na maior parte do tempo, grupo esse cujo ponto de ligação era a Casa de Cinema, considerada diretamente em seus sócios, mas também nos seus colaboradores costumeiros ou ocasionais.

Do ponto de vista das reivindicações da APTC, havia uma preocupação evidente em se garantir o maior número possível de empregos a cada filme realizado. Para tanto era acionada a participação dos representantes da APTC relacionados nas comissões que definiam os critérios de financiamento. Havia efetivamente um descontentamento das entidades da área de cinema com o funcionamento da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), criada em dezembro de 1987 com o objetivo de apoio aos filmes de caráter cultural.

Sem receber verba alguma durante o primeiro ano de exercício, e apenas conseguindo realizar a sua manutenção até o final 1989, a FCB não honrava sequer os contratos de financiamento recebidos da extinta Diretoria de Assuntos Culturais da Embrafilme. Isso até o mês de novembro, quando foram anunciados recursos extraordinários para o órgão aplicar em produção a partir de critérios definidos por uma comissão informal constituída pela própria FCB em parceria com as ABDs, uma das quais era a seção rio-grandense formada pela APTC. Dentre uma priorização que hierarquizava os filmes com contrato assinado pela Embrafilme, filmes sem contrato assinados, mas aprovados e finalizados, e os filmes sem contrato assinado, mas aprovados e em processo de finalização, o Rio Grande do Sul conseguia encaixar seis filmes de um total de 56 que receberiam os recursos⁵⁹ (APTC-BT-19, 1989).

No final dos anos 80, o posicionamento da APTC equivalia à manutenção da própria atividade cinematográfica no Rio Grande do Sul. Tanto é que em novembro de 1989, uma reunião em caráter de urgência era convocada para se discutir o posicionamento da APTC frente à comissão encarregada de definir os critérios para o concurso estadual de curtas-metragens. A APTC tentava definir seus pleitos na constituição do júri do concurso e na forma como a própria comissão atuaria a partir de então. Essa urgência era tamanha para a

⁵⁹ A distribuição dos recursos por estados era a seguinte: SP (24 filmes), RJ (10), RS (6), PR (6), DF (3), PE (2), BA (2), GO (1), CE (1) e PA (1).

direção da APTC que nenhum outro assunto pôde ser incluído na pauta da reunião convocada (APTC-BT-19, 1989).

4.2 Plano Collor

A crise sofrida pelo cinema brasileiro no final dos anos de 1980 foi generalizada, atingindo o grosso de sua produção, centrada no eixo Rio-São Paulo, e com maior força as exíguas produções regionais. A crise inflacionária do período diminuiu o poder aquisitivo da população, e prejudicou a média das bilheterias em comparação à década anterior e mesmo ao início da própria. A isso é possível adicionar a estagnação da qualidade dos filmes produzidos, enquadrados no modelo que a Embrafilme adotava aos seus financiamentos e que pouco incentivava mudanças nos paradigmas. Ao fim do período, apenas produções pontuais e os tradicionais filmes dos meses de férias escolares do quarteto de cômicos Os Trapalhões traziam algum movimento de bilheteria aos filmes nacionais. Produções que somente nos festivais e em algumas revistas especializadas apareciam com destaque.

A “pá de cal”, num dizer do cineasta Arnaldo Jabor, sobre esse sistema em franca decadência foi depositada em 16 de março de 1990, quando um dia após a posse do governo Fernando Collor de Mello foi anunciado o fim de quase todos os instrumentos de apoio estatal aos meios artísticos-culturais, incluindo a extinção do Conselho Nacional do Cinema (Concine), da Fundação do Cinema Brasileiro, da Embrafilme (produtora e distribuidora) e a revogação da Lei Sarney (fonte de captação de recursos junto à iniciativa privada, tendo por retorno a esta benefícios fiscais).

O resultado foi a “implosão” do cinema brasileiro. Entre 1990 e 1994, pouco mais de dez filmes de longa-metragem foram lançados no país, sendo que a maioria mal ultrapassou as exhibições realizadas nos festivais. Espaços que sofreram uma crise sem precedentes mesmo se comparada ao auge da censura sob a ditadura militar, a ponto do Festival de Gramado abrir espaço ao cinema ibero-americano, única forma de continuar existindo sem a presença das produções brasileiras. Essas se restringiam aos curtas e médias-metragens, que por sua vez tinham seu espaço de veiculação restringido aos próprios festivais e a eventuais transmissões pelas redes estatais de televisão.

Publicado em julho de 1990, o Boletim número 21 da APTC apenas mencionava a crise tangencialmente, questionando se haveria uma safra de filmes gaúchos para 1991,

reclamando a liberação de recursos retidos (a FCB estava em processo de inventário), e convocando um encontro informal das ABDs para o próximo Festival de Gramado, para que fossem discutidas alternativas para “o cinema cultural brasileiro pós Golpe de 16 de março”. No informativo seguinte, emitido em setembro, cerca de seis meses após a adoção do Plano Collor, a sequência de posicionamentos da APTC depois dos “primeiros dias de choque” foi registrada em detalhes (APTC-BT-21 e 22, 1990).

Já para o dia 26 de março, foi convocada uma reunião para que os associados da APTC informassem e debatessem as medidas adotadas pelo Governo Federal. A preocupação corrente se relacionava com a ausência de alternativas para a manutenção das atividades desenvolvidas pelos órgãos extintos. O Ministério da Cultura ficara reduzido aos *status* de secretaria de governo, e, além da extinção dos mecanismos fiscais de fomento, todas as atividades de gerência e fiscalização das áreas culturais foram restritas à atuação de dois institutos, o já existente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Instituto de Arte e Cultura (IBAC), que necessitava de regulamentação.

Da discussão dos efeitos do Plano Collor resultou um documento que serviria de base às principais entidades culturais do Rio Grande do Sul (Sindicato dos Artistas – SATED, Associação dos Produtores Teatrais – APETERGS, Cooperativa dos Músicos – COOMPOR, Associação Chico Lisboa dos artistas plásticos, além da própria APTC). No dia 29 de março esses órgãos se reuniram e prepararam uma carta conjunta que trilharia um caminho até ser apresentado em Brasília ao Secretário de Cultura, o cineasta Ipojuca Pontes. Poucos dias depois, em Florianópolis, a APTC participou de um Encontro de Cineastas do Sul, que resultou em documento semelhante ao gerado no Rio Grande do Sul.

Nesse âmbito de atuação estadual, a APTC reforçou o seu posicionamento ao participar, junto com as entidades citadas, da criação do Fórum em Defesa da Cultura do Rio Grande do Sul (FDC/RS). A iniciativa era da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, e tinha por objetivo reunir “pessoas e entidades ligadas à cultura no estado, para pensar alternativas e fazer frente ao Plano Collor”.

Reuniões gerais e por comissão foram realizadas, contatos com movimentos congêneres do Rio de Janeiro e de São Paulo foram mantidos, deputados federais gaúchos foram procurados para que interviessem nas votações das medidas provisórias para a área cultural enviadas pelo governo ao Congresso nacional, e a proposta das secretarias estaduais de cultura sobre a criação de um fundo de desenvolvimento cultural foi rechaçada. O Fórum

se posicionava contrariamente às formas de gerenciamento estatal da cultura em detrimento da liberdade de ação dos produtores independentes.

Para a APTC, o objetivo do FDC/RS foi alcançado, ainda que sua atuação tenha se concentrado no mês de abril de 1990. A população fora informada dos efeitos do Plano Collor através de um manifesto que também pleiteava a participação da sociedade civil nos órgãos culturais. Esse documento foi entregue ao Secretário Adjunto da Cultura da Presidência da República, o também cineasta Miguel Borges, que teria conversado com os manifestantes e dado respostas consideradas genéricas: “nada foi extinto”, “as novas entidades vão assumir os compromissos das antigas”, “o governo está preocupado com a produção cultural”. Pouco para quem clamava por definições, mas o contato que então se mostrava possível, na medida em que o FDC/RS não conseguia angariar nem mesmo os recursos necessários naquele primeiro momento para que fosse enviado um representante que discutisse diretamente em Brasília as reivindicações dos artistas e produtores. Muito menos ainda conseguia o FDC unificar ideias e confeccionar uma proposta de substituição para a extinta Lei Sarney de incentivo à cultura.

Em âmbito nacional, a APTC recebeu uma convocação para apresentar-se em fins de julho de 1990 na capital federal. Representante do cinema gaúcho, a APTC participava da apresentação ao governo federal de um anteprojeto de lei que seria enviado ao Congresso Nacional com a revisão da legislação cinematográfica brasileira conforme os parâmetros estabelecidos pelo governo. Essa apresentação ocorreria perante uma comissão conjunta do Ministério da Economia com a Secretaria de Cultura, formada ainda por representantes do Itamaraty, do Ministério da Indústria e Comércio e do Comércio Exterior. Henrique de Freitas Lima, em nome da APTC, apresentou uma crítica dos órgãos cinematográficos extintos (Concine, Embrafilme, FCB) e expôs as proposições dos realizadores gaúchos:

revisão das chamadas ‘receitas institucionais’ do cinema brasileiro, a criação efetiva de mecanismos que obriguem as emissoras de TV a co-produzirem filmes, implementação do Fundo Nacional para o desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, instrumento de crédito para a produção, distribuição e exibição, revisão da política cambial e alfandegária que subsidia o cinema estrangeiro, além de uma série de colocações sobre o curta-metragem, reserva de mercado e o novo IBAC que ainda [até aquele momento] não saiu do papel (APTC-BT-22, 1990).

Durante a fase mais aguda da crise gerada pelo Plano Collor, o alvo preferido dos envolvidos no setor cultural, em âmbito nacional e também rio-grandense, excetuando-se o próprio Presidente Fernando Collor, foi o Secretário da Cultura, Ipojuca Pontes. Cineasta, Ipojuca Pontes era tratado desde a divulgação do Plano Collor como uma espécie de traidor da classe artística. A APTC, a partir do momento em que começou a considerar o tema em seus boletins, fazia comentários acerca da contrariedade à figura do ocupante do novo órgão máximo da administração cultural do governo federal.

No momento imediato após o anúncio do Plano Collor, a APTC afirmava que em meio à crise, o secretário passeava com o seu cachorrinho. Mais adiante, ao se referir a uma comissão composta pelo órgão gerido por Ipojuca Pontes, o secretário é apresentado como alguém “que dispensa apresentações”. Onze meses do Plano Collor, um dos boletins da APTC tinha em um de seus tópicos o título “Ipojuca existe e mora em Brasília”. Tratava-se da notícia sobre uma correspondência expedida pela Secretaria de Cultura da Presidência da República informando sobre um festival de cinema na Espanha. O ofício fora datado às vésperas do final do prazo de inscrições, e o carimbo dos Correios demonstrava que a correspondência fora remetida dias após o encerramento. Ofício que, na percepção da APTC, confirmava a existência do órgão federal e “a marca de seu titular” (APTC-BT-21 e 22, 1990; APTC-BT-23, 1991).

Pois foi justamente para essa espécie de *persona non grata*, sempre referida como Sr. Ipojuca, num formalismo que procurava mantê-lo afastado de intimidade como seus colegas de ofício, que durante o Festival de Gramado de 1990, os representantes da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), seções RJ, SP, CE, MA e RS (constituída pela APTC) apresentaram uma carta aberta que tratava de propostas para uma política para os filmes culturais que entrasse na agenda de ações do Governo Federal. A carta salientava que o chamado cinema cultural, que envolvia curtas e médias-metragens em 16 e 35mm, era uma atividade fundamental para a garantia de diversidade e renovação da atividade cinematográfica brasileira, diferente da produção comercial, e por isso, necessitada de fomento específico do setor público. Definido esse posicionamento, o documento da ABD solicitava uma série de procedimentos por parte do Governo Federal:

- a) que seja reativado o funcionamento da Lei do Curta metragem, principal responsável pelo salto de qualidade da produção cultural nos últimos anos;

- b) que o Centro Técnico Audiovisual se mantenha como valioso patrimônio instalado e com baixo custo operacional para prestação de serviços exclusivamente aos filmes culturais, além de continuar propiciando parâmetro técnico e desenvolvimento tecnológico, conforme convênio assinado com o Governo do Canadá;
- c) que o recém criado IBAC cumpra os objetivos e compromissos que herdou da extinta FCB, de apoiar a produção de filmes culturais, bem como sua difusão;
- d) que uma parte dos recursos gerados pela atividade cinematográfica seja reinvestido na produção de filmes culturais;
- e) que, em virtude da complexidade de seu processo, o cinema disponha de uma estrutura autônoma no IBAC;
- f) que os realizadores de filmes culturais, através da ABD, estejam representados na composição do CNPC Conselho Nacional de Política Cultural (APTC-BT-22, 1990).

A atuação da APTC pela reinstituição dos mecanismos de fomento à produção de filmes também se voltava para pleitos bem específicos, como a solicitação de manutenção dos concursos de curtas-metragens e o desafogamento financeiro dos cineastas que levavam seus filmes adiante sem a garantia de recebimento dos recursos prometidos. O modo de operação política da APTC era variável. Nos contatos com os governos estadual e federal a entidade apostava no seu trabalho político e, quando sentia necessidade, conclamava a categoria. Se novos pleitos pareciam colocar em risco o andamento das negociações com os órgãos públicos, como no momento em que alguns associados reivindicavam a intermediação da entidade na suplementação de verbas, a APTC submetia a decisão à Assembleia Geral. Porém, quando o diálogo com o poder público parecia se esgotar, a APTC não se furtava em acionar o poder judiciário, como ocorreu no final de 1990, quando a Secretaria de Cultura da Presidência da República parecia inoperante ou insensível aos clamores dos artistas (APTC-BT-22, 1990; APTC-BT-23, 1991).

4.3 Produção gaúcha pós-Plano Collor

No dia 8 de março de 1991, faltando poucos dias para que o Plano Collor completasse um ano, o Secretario de Cultura da Presidência da República, Ipojuca Pontes, deixou o governo. No mesmo dia, foi assinado pelo governo um “Pacote Audiovisual”, que continha uma série de portarias e revogações de resoluções anteriores que assimilavam a “implosão do Cinema Brasileiro” mas não definiam parâmetros para a sua reconstrução imediata. O que

havia era a promessa de um projeto de lei a ser enviado ao Congresso Nacional definindo novos parâmetros para a indústria audiovisual. Ainda assim, nesse auge da crise do cinema brasileiro pós-Plano Collor, alguns cineastas rio-grandenses, como aconteceu em outros Estados, conseguiram furar o embargo financeiro à produção.

Em meados de 1991, três filmes estavam concluídos sob a direção de Gilberto Perin, Jorge Furtado e Tadao Miaqui. Havia também, em fase de montagem, um filme de Carlos Schulen. Exceto Miaqui, todos os diretores eram filiados à APTC. Noutra ponta, já se denotava um esboço de concentração da atividade, ou dos desígnios da atividade, em torno da Casa de Cinema de Porto Alegre. A empresa entrava em uma fase de reorganização; daí por diante, perdia a forma de cooperativa, e se definia pelo viés comercial.

A fita de Jorge Furtado, *Esta não é sua vida*, de 1991, além de ser um desses filmes que se tornavam exceção à imobilidade do campo, confirmava em sua equipe nomes recorrentes nas nominatas das produções da Casa de Cinema: Nora Goulart na produção, Ana Luíza Azevedo também na produção e na assistência de direção, Alex Sernambi na fotografia, Fiapo Barth na direção de arte, Giba Assis Brasil na montagem, e até mesmo o cineasta Carlos Gerbase era referido na fotografia de cena. Esses nomes e outros técnicos da fita apareciam registrados na APTC (APTC-BT-24 e 25, 1991).

Ainda por essa época, se em âmbito nacional a situação continuava tomada pelo impasse e a incerteza quanto aos mecanismos de fomento cultural, no âmbito rio-grandense a APTC conseguia obter resultados em favor de seus pleitos. Um concurso de projetos para cinco filmes em curta metragem fora conveniado com o Governo do RS. O dinheiro havia sido depositado na conta da APTC. Nesse momento em que a presença do poder público era demandada quase que de forma desesperada, o Estado, não organizado de modo a administrar diretamente a execução do projeto, repassava à APTC a responsabilidade (APTC-BT-25, 1991).

Também na esfera pública municipal a APTC conseguia obter mecanismos de financiamento aos seus associados, além de garantir a própria participação desses nas decisões relativas à distribuição dos recursos levantados. Em outubro de 1991, uma chamada para inscrições num concurso para filmes em 16mm era lançada. Com verba aplicada pelo Funcultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, o edital se assemelhava àquele do concurso estadual, tendo os sócios da APTC discutido e montado a versão definitiva do edital.

Na composição do júri desse concurso, que deveria ter pelo menos dois terços de seus integrantes residentes fora do Rio Grande do Sul, a APTC indicava um dos nomes. Um segundo nome era chancelado pela Secretaria Municipal de Cultura, e o terceiro componente do júri era escolhido de comum acordo entre ambas as entidades. Além disso, num campo onde poucos nomes mantinha uma produção continuada, um aspecto do edital era definido pela APTC como “novidade”: a necessidade de um dos três filmes a serem escolhidos possuir a assinatura de um diretor estreante.

Ficava garantido aos já iniciados o acesso a maior parte dos recursos disponibilizados. Modelo que seria utilizado em outros momentos, como em 1995, quando um concurso para o financiamento em curtas-metragens em 35mm promovido pelo governo do Rio Grande do Sul também determinada que “pelo menos um” desses filmes seria de diretor estreante. No júri desse certame, composto por cinco membros, o cineasta Sérgio Silva, representante da APTC, Mônica Schmiedt, nomeada pelo SATED, e integrante da APTC, Mário Luís dos Santos, indicado pelo Sindicato dos Exibidores, Vera Zaverucha, do IECINE, que recebia forte influência da APTC, e Luiz Cesar Cozzatti, crítico de cinema indicado pela Cinemateca Paulo Amorim, ligada ao governo do estado (APTC-BT-26, 1991; APTC-BT-46, 1995).

No ano seguinte boa parte dos filmes realizados no Rio Grande do Sul surgiria a partir desse convênio firmado entre a APTC e a Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. O contrato permitiu a realização dos trabalhos dos já veteranos Otto Guerra e Mariangela Grando, e da estreante Liliana Sulzbach. Além desses trabalhos, filmariam, em meio às tormentas que assolavam a produção de filmes no Brasil, Sérgio Silva e Fernando Mantelli (APTC-BT-27, 1992).

Já a filmografia de 1993, que a APTC denominaria como uma “super-safra gaúcha” de produção de filmes, era formada nove filmes, cinco em formato profissional de 35mm e quatro em bitola amadora de 16mm. Filmaram Beto Rodrigues, Max Haetinger, Beto Souza, Otto Guerra, Renato Falcão, Fernando Mantelle, Sérgio Silva. À exceção de Renato Falcão, todos filiados à APTC. Porém, mesmo no filme de Falcão, os créditos indicam a participação de associados em funções técnicas. No mais, a APTC contribuiu diretamente com cinco produções através da cessão de equipamentos, alimentou com negativos dois filmes e teve um filme produzido com recursos originários de um convênio seu com a Prefeitura de Porto Alegre.

Esse “boom” do cinema gaúcho era considerado totalmente “atípico e surpreendente” pela própria direção da APTC, que esperava apenas quatro filmes prontos até a edição do Festival de Gramado de 1993. O que acontecera de modo diferente naquele ano, materializado numa produção em expansão apesar de não contar com concurso algum, e muito menos com o apoio em massa dos órgãos do poder público, da legislação ou de uma economia em momento favorável, encontraria explicação apenas no “único combustível destas produções”: “a vontade de fazer”. Para a voz oficial da associação dos profissionais do cinema, a identificação dessa espécie de motivação intrínseca, seria manifestação de seriedade dos profissionais envolvidos e justificaria o apoio esperado pelos realizadores. Essa vontade de fazer viria não apenas

dos diretores como de todas as equipes, os elencos, e fornecedores de equipamento. Isso só reforça a tese de que deve haver apoio para o cinema. Só assim poderá se potencializar ao máximo todo esse talento, competência e profissionalismo de quem muitas vezes é obrigado a encarar seu meio de vida como um hobby (APTC-BT-32, 1993).

O reconhecimento de uma espécie autonomia do campo por parte dos poderes públicos admitia a pertinência e a profissionalização da atividade, facultava aos seus componentes e instituições a constituição de critérios próprios de distribuição dos recursos alocados, mas não impedia que a relação entre APTC e governo fosse por vezes atribulada. Especialmente no período de crise e indefinições vivenciado no início dos anos 90.

O concurso de filmes com recursos do governo do Estado, que iniciara com um depósito inicial de vinte por cento dos recursos destinados à produção de três curtas-metragens na conta bancária da APTC, encontrava-se emperrado nos meses finais de 1991. Os valores que completavam o montante prometido ainda não haviam sido entregues aos cineastas.

Em seu boletim de 10 de outubro de 1991, a APTC informava aos seus associados que prosseguia o impasse com o governo de Alceu Collares (PDT). O convênio para o financiamento do concurso havia sido firmado durante a administração estadual anterior, exercida nos meses finais de 1990 por Synval Guazzelli (PMDB). No Festival de Gramado realizado há poucos meses, a Secretaria Estadual de Cultura havia prometido a liberação de pelo menos metade dos valores devidos. Mas naquele mês de outubro o numerário

permanecia retido na Secretaria na Fazenda, sem que se permitisse alimentar a esperança por parte da diretoria da APTC de que a outra metade fosse entregue.

Essa descrença não significava que se abandonasse a pressão. A APTC exigia a verba original com as correções das perdas inflacionárias, pois somente dessa forma seria possível cumprir o convênio “e reestabelecer a justiça”. A promessa era de que, se o dinheiro não fosse liberado, seria convocada uma assembleia geral extraordinária da APTC, para que os sócios decidissem o destino da primeira parcela depositada na conta bancária da entidade. Essa particularização que então ocorria na administração dos recursos públicos também podia ser identificada em relação ao concurso promovido pela Prefeitura de Porto Alegre, pois, naquele mesmo informe, a APTC alertava aos seus sócios inadimplentes sobre a proibição de suas participações naquele certame conveniado (APTC-BT-26, 1991).

No primeiro trimestre de 1992 a situação continuava praticamente inalterada. Além das cobranças da APTC sobre o dinheiro que faltava para a realização dos cinco curtas prometidos pelo Estado do Rio Grande do Sul, a entidade se voltava contra a legitimidade da política de cultura daquele governo estadual. Questionava-se a constitucionalidade do Conselho Estadual de Cultura (CEC) nomeado por Alceu Collares, que apesar de provisório, estaria “decidindo o futuro da política cultural” do Rio Grande. A APTC chegava a chamar esse conselho de “fora da lei”, pois fora nomeado diretamente pelo governador sem que tivesse prerrogativa para tanto. Ainda que existisse a promessa de eleição para dois terços de seus membros, a APTC se juntava a pressão exercida por outras entidades de classe e por parte do poder legislativo. A pretensão era manter atenção sobre os eventos e participar do processo que poderia resultar no estabelecimento de regras para a área de cultura do Estado (APTC-BT-27, 1992).

No início do segundo semestre de 1992 era finalmente lançado pelo Estado do Rio Grande do Sul em parceria com a APTC um edital para a realização do prometido concurso de projetos de filmes gaúchos em bitola profissional 35mm, agora reduzido para dois filmes. O documento associava os membros da APTC à obtenção de uma verba garantida. Um dos artigos definia que a equipe básica de cada um dos projetos inscritos deveriam ser preenchidas por pelo menos três associados da APTC que estivessem em dia com suas contribuições (APTC-BT-29, 1992). O modelo do júri que escolheria os filmes que fariam jus aos recursos disponibilizados reproduzia a estrutura do concurso da Prefeitura de Porto Alegre. Um nome era indicado pela APTC, outro pelo poder público, e um terceiro era selecionado de comum acordo entre ambos. Ainda que não fossem especificados no edital como seriam

materializados esses critérios, os filmes deveriam ser selecionados conforme sua qualidade e viabilidade. Uma vez realizado, o filme deveria conter em seus letreiros de apresentação um cartão que referendava a inserção da entidade de representação dos cineastas: “Filme realizado a partir do convênio de produção APTC/RS Governo do Estado do RS/SEDAC/IECINE” (APTC-BT-29, 1992).

Quando no início de 1993 foi anunciada a eleição para a definição de dois terços do Conselho Estadual de Cultura, a APTC apresentou a documentação solicitada aos que pleiteavam um assento no colegiado. Aos seus associados a APTC informou que o representante no Conselho seria escolhido em assembleia geral. No mesmo informe, a diretoria da APTC enfatizava a força política que a associação dispunha para legitimar o seu ingresso. Além disso, sem discutir a legalidade ou não da decisão sumária, comunicava que os pagamentos recebidos pelo conselheiro eventualmente eleito deveriam ser convertidos para a própria APTC “sem choro nem vela” (APTC-BT-29, 1992).

A votação somente ocorreria no segundo semestre de 93. E esse processo eleitoral foi bastante criticado pela diretoria da APTC, que viu nele uma “sucessão de equívocos”, especialmente no que concernia à divisão de segmentos do conselho, ao cadastramento de empresas em patamar de igualdade às entidades de classe e à manutenção dos mandatos de quatro anos, que naquele momento significaria o extrapolamento da gestão empossada no governo estadual. Apesar disso, a APTC, como única entidade cadastrada, indicou e elegeu seus dois representantes no segmento “Artes Plásticas e Cinema e Vídeo”: Sérgio Silva, como conselheiro titular, e Liliana Sulzbach como suplente. Um terceiro nome eleito para o segmento, José Francisco Alves, vinculado ao setor de artes plásticas, teve o apoio da APTC (APTC-BT-32, 1993).

Após a posse dos conselheiros, em 21 de dezembro de 1993, a APTC tentou pautar a agenda inicial do CEC com algumas tarefas que considerava urgentes. Desejava-se alterar o regimento interno do conselho, considerado incompatível com as atividades da Secretaria Estadual da Cultura. E, especialmente, era do interesse da APTC alterar os critérios de formação e duração dos mandatos dos conselheiros. Eram retomadas as críticas à prerrogativa atribuída ao governo do Estado, que podia indicar conselheiros para mandatos de quatro anos, mesmo que o mandato do governador estivesse no fim. E era considerado um “absurdo” que, mesmo em número reduzidos, empresas participassem da eleição dos conselheiros. O receio era que fosse aberto precedente que permitisse futuramente o voto de “cada sala de cinema, cada videolocadora, cada livraria, cada produtora, cada grupo musical” em detrimento das

“entidades realmente representativas dos segmentos culturais”. Essa discussão sobre quem tinha o direito de representação acabava confirmando a tendência de centralização das definições conforme os posicionamentos dos grupos mais influentes dentro da APTC (APTC-BT-36, 1994).

A indiferenciação a respeito do entendimento dos limites entre a entidade privada e o patrimônio público se manifestaria em algumas ocasiões, como na utilização das instalações do Instituto Estadual do Cinema (IECINE) como uma espécie de prolongamento físico da APTC. O boletim de junho de 1993 emitido pela APTC dava conta de que havia uma negociação com IECINE para a criação de novos critérios de utilização dos equipamentos cinematográficos depositados naquele instituto, tanto aqueles pertencentes ou cedidos ao órgão público, como os pertencentes à associação profissional. Essa co-gestão patrimonial deixava a APTC fincada dentro dos órgãos públicos. No segundo semestre de 93 foi criado um conselho integrado por membros da APTC com a função de auxiliar o técnico do IECINE responsável na manutenção dos equipamentos. Além dessa orientação a um funcionário público, também haveria, por parte do IECINE, “um pequeno pedido de verbas todos os meses” para o governo do Estado a fim de que fossem arrumadas as peças do maquinário que estivessem estragadas. A contrapartida a esse reforço de conservação seria o aumento das exigências aos usuários. Novas regras seriam criadas por esse conselho e deveriam ser “rigorosamente observadas” (APTC-BT-30, 31 e 32, 1993).

Reunido o Conselho do IECINE em 31 de agosto de 1993, tomou uma série de decisões a partir das propostas da APTC. A primeira delas dizia respeito justamente a quem poderia ter acesso aos equipamentos alocados no instituto. No prazo de um mês o cadastro de usuários então vigente seria cancelado. Dentre as alegações para essa decisão estavam a permanência na lista de acesso de empresas que já haviam fechado, contratos sociais que foram alterados, e “técnicos que já não são ‘gaúchos’ há um bom tempo”. Não ficavam explicados quando um técnico poderia ser considerado gaúcho e muito menos quando ele perderia essa condição. Talvez esse marco fosse delimitado pela afiliação à APTC. Talvez.

Fato é que, além de também propor uma taxa simbólica para a utilização dos equipamentos e de mecanismos para o cumprimento das novas resoluções, a APTC esbarrava no fato de ser uma entidade privada que forçava uma gestão própria sobre o patrimônio público. Para a cobrança de uma taxa de utilização até poderia ser utilizada a brecha legal que permitia que ela fosse realizada por uma “associação de amigos do IECINE”. E isso a APTC deixava claro que pretendia criar a partir de quórum arrematado dentro de sua própria

assembleia de sócios. Tudo isso se justificaria, conforme o discurso da APTC, para que fosse forçada uma conscientização sobre a utilização adequada do equipamento público, definido em letras maiúsculas pelo informe oficial da entidade como NOSSO. Mas quando a discussão se direcionava para os equipamentos da própria APTC depositados para utilização a partir da estrutura do IECINE, a entidade privada discutia a possibilidade de limitação de acesso. Para a APTC, essa discussão era até “mais complexa”. Deveria a entidade adotar as mesmas regras que eram propostas para o uso dos equipamentos próprios do IECINE, ou o maquinário da APTC deveria ser acessível apenas aos seus sócios, apesar de depositado em espaço público, ou então locado? Por fim, os sócios se definiram por manter uma mesma regulamentação sobre o acesso ao maquinário sob a guarda do IECINE, fosse ele de origem pública ou privada. As vantagens para os sócios da APTC seriam de ordem pecuniária, com desconto na taxa de manutenção dos equipamentos da APTC guardados no IECINE, e prioridade na utilização dessas máquinas quando houvesse solicitação para uso em mesma data. (APTC-BT-33 e 34, 1993).

Ainda assim, uma das definições sobre as novas regras do IECINE fortalecia a primazia da APTC sobre o instituto público. O credenciamento de usuários dos equipamentos disponíveis no IECINE somente seria concedido àqueles técnicos que comprovassem o seu registro profissional. Esse parâmetro seria seguido em outras ocasiões, como em 1995, quando para a inscrição em um concurso de curtas-metragens financiados pelo governo do Rio Grande do Sul, foi exigido que pelo menos três profissionais que compusessem a nominata da fita tivessem registro firmado pelo Ministério do Trabalho. Registro esse concedido pelo SATED a partir de solicitação na APTC (APTC-BT-34, 1993; APTC-BT-47, 1996).

No âmbito da administração municipal de Porto Alegre, a APTC também constituiria o seu capital. Em 1993 foi criado o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística (Fumproarte). Com recursos destinados à produção artístico-cultural de Porto Alegre, a administração desse numerário ficaria a cargo de uma comissão formada por nove membros, sendo um terço deles indicados pela Secretaria Municipal de Cultura e o restante composto por representantes das entidades culturais da cidade, dentre elas a APTC (APTC-BT-33, 1993).

Em seu primeiro edital, o Fumproarte determinava que apenas poderiam participar da licitação produtores culturais (pessoas físicas ou jurídicas) que estivessem estabelecidas em Porto Alegre há pelo menos dois anos, o que evitava a participação de quem resolvesse se

radicar na cidade na última hora. Os projetos seriam selecionados por uma comissão formada por três nomes indicados pela Prefeitura e por outros seis definidos pelas entidades culturais cadastradas. Giba Assis Brasil foi o primeiro cineasta a manifestar interesse em compor essa comissão. Sua eleição ocorreu em 16 de maio de 1994, quando a APTC também conseguiu aprovar a sua proposta de eleição de um membro por área cultural para a Comissão de Seleção e Avaliação do Fumproarte (APTC-BT-36 e 38, 1994). Definidos os nomes, com o andamento do processo, a representação da entidade nas comissões dos editais poderia ser chamada a prestar esclarecimentos aos filiados sobre o funcionamento do fundo, como ocorreu com Fatimarlei Lunardelli e Sérgio Silva em 1997 (APTC-BT-53, 1997).

No curso da participação da APTC nas definições do Fumproarte, já em relação ao segundo edital publicado, foi lançado uma espécie de alerta num dos boletins da entidade representativa dos técnicos e cineastas. Uma comunicação sobre a maior parte dos projetos apresentados ser da área de cinema e vídeo vinha acompanhada da informação (de bastidores) de que uma grande parte deles seria desclassificada por não atender à risca as normas do certame. Esse tipo de preocupação com a criação de regras e o reforço da atenção aos cineastas para o cumprimento dos prazos e das qualificações exigidas seria uma constante em relação aos editais públicos. Eficiência que garantiria o acesso aos recursos, o que por sua vez determinaria o credenciamento da atividade cinematográfica para pautar a continuidade e mesmo o aumento dos recursos disponibilizados (APTC-BT-41, 1994).

Outra possibilidade de levantamento de recursos aproveitada pela APTC foi a participação nas discussões que definiriam as dotações do Orçamento Participativo do Município de Porto Alegre (OP). No ano de 1994, a divisão dos recursos do OP deixava de considerar apenas as divisões geográficas da cidade e passava a incluir discussões em plenárias temáticas. Um desses polos de debates incluía a educação, o lazer, o esporte e a cultura. Buscando garantir a sua representatividade, a APTC apresentou seu então presidente, Jaime Lerner, para um dos postos de coordenação do setor de Cultura abertos aos membros da comunidade. O entendimento era que a cultura deveria garantir o espaço de debate com o poder público, expor a sua opinião sobre acertos e desacertos, apresentar as suas propostas de ação, e garantir um nível de reconhecimento de importância equivalente às demais áreas. Esse posicionamento também ocorria nos espaços aberto às entidades interessadas em dialogar com as esferas governamentais. Assim, no final de 1995, a APTC convocava seus filiados para uma reunião que definiria os seus delegados para a Conferência Municipal de Cultura (APTC-BT-38, 1994; APTC-BT-46, 1995).

Não apenas o financiamento direto pelo Município de Porto Alegre favoreceu os cineastas gaúchos. Após onze meses de discussão entre a Prefeitura, a APTC, o Sindicato dos Exibidores e a Câmara Municipal, no segundo semestre de 1996 era apresentado o projeto Curta nas Telas, que garantia um rodízio de exibição de filmes de curta-metragem nos cinemas. Ainda que não apenas filmes do estado fossem passíveis de escolha, a APTC garantia presença na comissão que os selecionava (APTC-BT-48, 1996).

4.4 Retomada da produção e inserção nos debates nacionais

Desde o lançamento do Pacote Audiovisual do Governo Fernando Collor, em março de 1991, discutia-se a criação de uma nova legislação para o cinema brasileiro. O cineasta Giba Assis Brasil participava das discussões nacionais representando os estados fora do eixo Rio-São Paulo. A reunião realizada em Arcozelo (RJ), em julho de 1991, resultou num projeto alternativo àquele produzido pelo governo. O então Secretário da Cultura da Presidência da República, Sérgio Paulo Rouanet, afirmava que não seria enviado nenhum dos textos ao Congresso Nacional enquanto não existisse consenso entre a classe cinematográfica. Algo que parecia difícil aos olhos da APTC e acabava por alongar a agonia do setor produtivo (APTC-BT-26, 1991).

Durante o ano de 1992, uma lei de incentivo à cultura, a chamada Lei Rouanet, e a Lei do Audiovisual, eram tratadas pela APTC. A Lei do Audiovisual acabou recebendo vários vetos antes que o próprio Presidente da República fosse afastado do cargo num rumoroso processo de *impeachment*. Empossado o novo governo liderado por Itamar Franco, o reinstituído Ministério da Cultura, dirigido pelo filólogo Antônio Houaiss, tratou de apresentar uma nova proposta de legislação para a área de produção audiovisual. Em abril de 1993, foi criada pelo ministério uma Comissão Especial de Cinema (CECI), que deveria definir os critérios e as regras que seriam aplicadas na distribuição dos recursos em perspectiva de serem disponibilizados aos produtores audiovisuais. As ABD, da qual a APTC era seção regional no RS, estava representada nessa comissão nas figuras do cineasta André Sturn (titular) e do gaúcho Giba Assis Brasil (suplente)⁶⁰. No mês seguinte de 1993 o governo

⁶⁰ A ABD nacional não existia formalmente até 22 de maio de 1993. Atuava de fato há mais de 10 anos. Quando instituída formalmente, em assembleia realizada em São Paulo, três nomes rio-grandenses apareciam em sua nominata. Giba Assis Brasil era o primeiro vice-presidente, Jorge Furtado um dos conselheiros, juntamente com Nelson Nadotti, então radicado no Rio de Janeiro e representando aquele Estado. Nos meses seguintes a entidade

enviou um pedido de crédito não orçamentário suficiente para que fossem produzidos ou co-produzidos 40 longas e 80 curtas e média-metragens.

A partir dessa disposição política, os dois anos seguintes marcariam a chamada Retomada do Cinema Brasileiro⁶¹. Um prêmio denominado “Resgate” foi instituído pelo governo federal, e os cineastas trataram de se articular em torno dessas renovadas possibilidades de financiamento à produção de filmes.

Certo é que esse processo não ocorreu sem contratempos e empecilhos. De meados de 1993 até o início de 1994, houve reclamação por parte da comunidade cinematográfica em virtude do atraso no cronograma do concurso. Os cineastas apoiavam a recém criada CECI (o gaúcho Esdras Rubim assumiu coordenação no final de 1993) e a forma para a seleção dos projetos, que consideravam democrática. Mas duas substituições do Ministro da Cultura num período de pouco mais de três meses (Antônio Houaiss por Jerônimo Moscardo, e este por Luiz Roberto do Nascimento e Silva), as decorrentes trocas na Secretaria do Desenvolvimento Audiovisual, além de pendências no edital, travavam o processo.

No Rio Grande do Sul, a APTC propunha o pagamento de cachê aos membros da CECI e a transparência na aplicação dos recursos. Já o projeto de Lei do Audiovisual finalmente encaminhado ao Congresso era considerado “um desastre” pela APTC devido às alterações que beneficiavam as grandes distribuidoras estrangeiras, que ao contrário de terem de pagar impostos sobre seus lucros, poderiam produzir filmes no Brasil contratando diretores locais (APTC-BT-27, 1992; APTC-BT-30 a 35, 1993; APTC-BT-36, 1994).

No final de 1994, no momento em que os governos federal, de Fernando Collor de Mello/Itamar Franco, e estadual, de Alceu Collares, chegavam ao seu final, a APTC demonstrava insatisfação com essas administrações:

Sobre os anos Collor, não há muito o que lembrar. Apenas a intenção de aculturar ainda mais um povo ignorante sob o disfarce de um projeto neoliberal onde a cultura, como tudo o mais, deveria obedecer as leis do mercado ou deixar de existir. O Cinema Brasileiro foi o mais atingido por duas razões: 1. é a expressão cultural mais cara, 2. era então a arte mais desvinculada do seu público. Isso quer dizer que Collor conseguiu

se tornaria um importante fórum de discussão para as pretensões dos cineastas em tempo de reorganização da produção. A assembleia nacional que a entidade promoveu em agosto daquele ano marcou o feito inédito de conseguir reunir cineastas representantes de doze estados (APTC-BT-31, 1993).

⁶¹ A idéia de uma “retomada” não é pacífica entre os envolvidos no campo cinematográfico brasileiro. Balanços preliminares sobre o período podem ser encontrados nos trabalhos de Lúcia Nagib e Luiz Zanin Oricchio (Nagib, 2002; Oricchio, 2003).

facilmente matar o Cinema Brasileiro porque ele já estava há horas agonizante. Itamar, atendendo a um apelo dos cineastas e de alguns de seus ministros criou o concurso intitulado "Resgate do Cinema Brasileiro". Este concurso que distribuiu verbas para curtas, médias e longas de todo o país tinha como objetivo dar um impulso, uma injeção de vida aos moribundos (APTC-BT-41, 1994).

Já a administração dos assuntos culturais pelo governo estadual era considerada “trágica” pela APTC:

A relação era surrealista, kafkiana para ser mais exato. Nunca deixaram de nos receber, jamais antagonizaram nossos projetos, ideais, propostas. Simplesmente nada acontecia, embora parecia que ia acontecer. As poucas verbas eram gastas em eventos de brilho, para aparecer, sem substância nenhuma, sem efeito algum. A política cultural do Governo que sai foi a política da inoperância, da incompetência, a política do desmonte. Isto num momento em que a cultura virava Secretaria de Estado e que o Cinema Gaúcho firmava se como o polo de produção mais importante fora do eixo Rio SP.

Nos despedimos do Governo Collares com muita indignação e com o nível também (APTC-BT-41, 1994).

Havia ainda uma forte preocupação com o posicionamento do cinema gaúcho frente à capacidade de influência dos cineastas do “centro do país”. O prêmio “Resgate do Cinema Brasileiro”, lançado finalmente em 24 de setembro de 1993, havia passado por uma primeira fase, coordenada uma comissão (a já referida CECI) formada por representantes da comunidade cultural e das entidades da categoria cinematográfica “com gente dos vários cantos do país”. Ao que parece, ao menos aos olhos dos cineastas gaúchos, essa seleção ampliada dos julgadores “enfureceu alguns cineastas que não se importavam que houvesse concurso, contanto que eles fossem os contemplados”. Mas quem seriam esses cineastas e quais seriam as ameaças aos gaúchos?⁶²

Conforme a APTC uma segunda conformação da comissão do concurso evidenciava esse direcionamento. A fim de diminuir a burocracia, o grupo havia sido reduzido, e a nova nominata, “toda ela carioca”, seria suscetível “a qualquer tipo de pressão” originada pelos cineastas que haviam mergulhado o cinema brasileiro em um estado de agonia, e que ainda

⁶² O prêmio beneficiaria 13 curtas, oito médias e dezessete longas-metragens. Quatro diretores estreantes seriam contemplados, e o restante dos recursos ficariam garantidos para os cineastas veteranos, num formato de distribuição semelhante ao que ocorreria em editais lançados em âmbito regional no Rio Grande do Sul (APTC-BT-34, 1993).

continuariam “vivos” e acreditando que nada deveria mudar em relação ao cinema brasileiro. No combate a essa ameaça, a APTC conclamava o apoio aos novos mecanismos em discussão na esfera do governo federal, e alertava os seus associados para que mantivessem “o olho aberto para que a velha casta de cineastas” não tivesse uma influência maior que a merecida (APTC-BT-41, 1994).

Para tanto, o foco de ação nacional se centrava na ABD. Durante o Festival de Brasília de 1995, foi redigido um documento enviado ao Ministério da Cultura, chefiado por Francisco Weffort, que pleiteava a instituição de um sistema permanente de produção de filmes culturais (curtas e médias, documentários e longas de diretores estreantes), produções que não se enquadravam no esquema que estava se estabelecendo, que priorizava os incentivos fiscais para a produção de longas-metragens. Além disso, também tratava sobre a necessidade de retorno da exibição obrigatória dos curtas-metragens nos cinemas, o que na perspectiva da ABD reestabeleceria o vigor da produção, que atingira nível de expressão internacional. Perpectiva essa que beneficiaria diretamente o Rio Grande do Sul, responsável por boa parte da produção nacional de curtas e responsável por alguns dos principais prêmios internacionais na área de curta-metragem obtidos por filmes brasileiros. No encontro nacional promovido no ano seguinte, em São Paulo, os associados da ABD foram mais longe e, em nova carta ao Ministro da Cultura, propuseram a autonomia institucional da área cinematográfica, através da criação de um Instituto Nacional de Cinema, que deveria “promover a produção e difusão de filmes de curta e média-metragem, a representação internacional e a centralização da informação⁶³” (APTC-BT-46, 1995; APTC-BT-48, 1996).

Criticadas muitas das políticas governamentais, a APTC e seus diretores não deixavam de se apropriar dos espaços institucionais disponíveis, além de se articularem com detentores de mandatos políticos.

Quando respondia pela presidência da APTC, em maio de 1995, Jaime Lerner ocupou a tribuna popular da Câmara de Vereadores de Porto Alegre. Junto com uma descrição sobre a situação do cinema que então se produzia no Rio Grande do Sul, exortou a importância de aprovar o projeto de lei do vereador Lauro Hagemann (PPS) que garantia a exibição

⁶³ A preocupação com a informação é marca recorrente desse período de “Retomada”. O mapeamento nacional de concursos e recursos para financiamento de produções, além das possibilidades de exibição de filmes em festivais e mostras não era novidade nos boletins da APTC. Mas essa preocupação se intensificou a partir de meados dos anos 90, e especialmente com a agilização permitida a partir da criação do sítio da entidade na internet.

obrigatória de curtas-metragens nos cinemas da cidade. Esse projeto era semelhante a outro, apresentado em âmbito estadual pelo então deputado Marcos Rolim (PT).

Meses depois, em 20 de setembro, data de comemoração máxima do tradicionalismo gaúcho, era realizado um ato público que marcava o início das negociações da APTC, do Sindicato dos Exibidores e do poder público a fim de reestabelecer a exibição dos curtas em Porto Alegre. O evento, marcado para a sala de cinema do Shopping Rua da Praia, no centro da cidade, era promovido pelos gabinetes dos vereadores João Motta (PT) e Lauro Hagemann (PPS). E acompanhado da exibição de filmes assinados por renomados sócios da APTC e da Casa de Cinema. Jorge Furtado comparecia com dois emblemáticos curtas rio-grandenes realizados nos anos 80, *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986) e *Ilha das Flores* (1989). Carlos Gerbase trazia para mostra o recente *Deus ex-machina*. Esse filme havia sido apontado como um divisor de águas para o curta-metragem de ficção gaúcho, que retomaria o “enredo”, após *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, filme esse que teria pautado as produções posteriores para diversas formas de diálogo com o cinema documental (APTC-BT-44 e 45, 1995; Souza, 2003).

O segundo semestre de 1995 marcaria ainda uma enfática modificação na perspectiva de produção de filmes de longa-metragem no Rio Grande do Sul. O sucesso da exibição do filme *O Quatrilho* (1995) já no Festival de Cinema de Gramado veio acompanhado de um novo concurso de filmes em curta-metragem patrocinado pelo governo estadual e de outro edital do Fumproarte. O anúncio do concurso estadual havia sido feito pelo governador Antônio Britto (PMDB) e atendia às pretensões da APTC de ver consagrada a institucionalização do apoio à atividade de produção cinematográfica através do formato de concurso. Garantido esse apoio, a direção da APTC logo a seguir mudava de ênfase e alertava abertamente aos seus associados sobre a necessidade de se exigir do governo do Estado formas de incentivo à produção cinematográfica que não mais se restringissem apenas ao âmbito dos filmes de curta-metragem (APTC-BT-45, 1995; APTC-BT-47, 1996).

Calejada pela relação com o Conselho Estadual de Cultura, a APTC se posicionou contra a criação de um órgão semelhante em nível municipal durante a Conferência de Cultura promovida pela Prefeitura de Porto Alegre em 1995, mas quando de sua efetivação, em 1998, não deixou de indicar Werner Schünemann e Giba Assis Brasil como seus representantes. As maiores divergências, contudo, continuavam a acontecer em âmbito estadual, como em 1996, quando o Governo do RS enviou à Assembleia Legislativa um projeto de lei que estabelecia incentivos ao setor cultural.

Enviado pelo governador Antônio Britto (PMDB), o projeto ganhou um substitutivo por iniciativa do deputado Marcos Rolim (PT) após ser discutido pela “comunidade cultural” e por representantes do governo. Em agosto, o governo, conforme a APTC, causou “surpresa geral” ao apresentar novo substitutivo que fez aprovar. Preocupada em fazer valer suas opiniões na regulamentação da nova Lei de Incentivo à Cultura (LIC-RS), a APTC fazia no mês de setembro mais uma convocação aos seus associados para que participassem das discussões que seriam levadas por seu representante ao Conselho Estadual de Cultura.

Dois meses depois, um novo boletim da APTC desincentivava seus associados a buscarem recursos através da LIC-RS, uma lei que, afirmava o texto, “ainda não é para nós” cineastas. Isso porque a regulamentação não teria considerado as propostas das entidades culturais, além de desrespeitar o princípio do texto que havia sido sancionado pelo próprio governo ao restringir as possibilidades de aplicação dos recursos disponibilizados. Conforme o que se estabelecera, a Secretaria da Cultura somente liberaria verbas para reforma e construção de equipamentos culturais (teatros, cinemas, casas de cultura), preservação e divulgação do patrimônio cultural, manutenção de patrimônio ameaçado de ruína e eventos de valorização cultural do Estado e do Mercosul. A produção cultural ficava alijada dessa regulamentação da LIC-RS, e as entidades culturais procuravam sustar a sua validade pelas vias judiciais (APTC-BT-48 e 49, 1996; APTC-BT-54, 1997; APTC-BT-57, 1998).

No primeiro semestre de 1997, a APTC estava vinculada a um grupo de trabalho que discutia a criação de um Polo de Cinema pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, cujo anúncio era prometido para antes da edição do Festival de Gramado daquele ano. De fato, apenas um protocolo de intenções foi firmado durante aquele festival, com as assinaturas do governo do Estado, da APTC, da Prefeitura de Gramado, da UFRGS, da PUCRS, do SESC e do SENAC. Esse protocolo incluía diversas pautas a serem desenvolvidas, que incluíam a continuidade dos prêmios para a produção de curtas e, novidade, a criação de um edital que permitisse a realização de quatro longas. Filmes que teriam o apoio do BRDE, que retomaria um papel que já tiveram entre fins dos anos 60 e início dos 70, agora permitindo o financiamento direto de parte desses filmes, com “garantias viáveis, juros subsidiados e prazo razoável” de ressarcimento para valores que seriam completados com a possibilidade de captação de recursos pela lei do ICMS.

Além da questão financeira o grupo de trabalho discutia as questões estruturais demandadas pelos produtores de filmes. Reivindicações que incluíam a construção, pelo Estado, de um estúdio profissional para filmagens, equipado para realização e pós-produção.

Criação de uma cinemateca preparada para levantamento, preservação e recuperação do acervo de filmes existente no Estado. E suporte para a formação e o aperfeiçoamento dos profissionais da área, com a criação de um Centro Técnico com cursos de curta duração em parceria com o SENAC para a capacitação no uso de novas tecnologias, e a construção, em parceria com a UFRGS e a PUCRS, de uma escola superior de meios audiovisuais (APTC-BT-52 e 54, 1997).

Contudo, a relação com o governo de Antônio Britto, que iniciara com a perspectiva de mudanças após os anos de Alceu Collares e o anúncio de maiores aportes e a criação de um Pólo de Cinema, entraria em impasse em abril de 1998. A sequência dos concursos de curtas-metragens se encontrava ameaçada desde o final do ano anterior. As idas e vindas na publicação de um edital válido e os desacertos entre a APTC e a Secretaria de Cultura eram problemas que pareciam intransponíveis. Um dos principais pontos dizia respeito a definição do como seriam definidos os “diretores estreantes”, que seriam beneficiados diretamente com duas das cotas disponíveis (APTC-BT-56, 1998).

Quando finalmente o governo anunciou uma série de ações para a área de cinema, elas não foram divulgadas como políticas exclusivas para essa modalidade artística. Em 21 de julho de 1998, o poder público gaúcho lançou o que denominou Programa de Apoio a Criação Cultural do Governo do Estado. Dentre as 14 premiações anunciadas, duas “interessavam particularmente aos cineastas”, a quarta edição do concurso de curtas, e uma tão aguardada premiação para projetos de filmes em longa-metragem.

Mais uma vez a APTC marcava presença, procurando estabelecer os critérios de dotação dos recursos públicos. O 1º Concurso de Longas, ao ser anunciado, ainda possuía detalhes em negociação entre a APTC e a Secretaria da Cultura. Certo era que cada um dos três filmes escolhidos receberia uma parcela de recursos diretos dos cofres estaduais, e o restante seria captado via lei estadual que permitisse a renúncia fiscal. Por seu escopo, o edital beneficiaria aqueles projetos solidamente estabelecidos. Seriam analisados e selecionados filmes “a partir de roteiro em tratamento adiantado, orçamento completo, *currículo do diretor e da empresa produtora*, cronograma e plano de produção” [grifo meu]. Diferentemente do que acontecera do início até meados dos anos 80, agora não mais se propunha benefício aos iniciantes, aos ingressantes no campo, mas sim a premiação aos consagrados. E para garantir o controle desses critérios, a comissão de seleção seria formada por 5 profissionais do cinema brasileiro “indicados pela SEDAC e APTC”. Uma forma de gestão autodefinida como “transparente e democrática” e comemorada pela APTC como uma vitória da entidade, do

cinema gaúcho, que a seu critério mereceria reconhecimento e recompensa por seu talento sem as intervenções de mercado. Crítica não reproduzida quando o projeto se efetivou com a parceria da empresa Rio Grande Energia (RGE), que se tornou inclusive a responsável pela indicação de um dos cinco membros da comissão de seleção, que tinha ainda uma segunda representação do “mercado”, indicada pela distribuidora multinacional Columbia Pictures. Até mesmo as críticas à atuação da Secretaria de Cultura se esvaíram, e sobraram elogios ao secretário Nelson Boeira e ao diretor executivo Fernando Schüller.

Como resultado do andamento do concurso, vitória para um veterano iniciante no Super-8 e sócio da influente Casa de Cinema, Carlos Gerbase, e seu filme *Tolerância*. Outro veterano que iniciara nos filmes em Super-8mm, desentendera-se há pouco com a APTC e vinha do recente lançamento de *Lua de outubro*, Henrique de Freitas Lima também foi selecionado com o projeto de *Concerto campestre*. Por fim, o roteiro de *Netto perde sua alma* baseado no romance histórico de Tabajara Ruas, e a ser dirigido pelo autor em parceria com Beto Souza foi igualmente contemplado (APTC-BT-57, 1998; APTC-BT-58, 1999).

Criada de forma oficial em 21 de dezembro de 1998, menos de um mês antes do final do governo Antônio Britto, a Fundação Cinema RS (Fundacine) era apresentada como a entidade que deveria gerir as ações centradas no Pólo Cinematográfico do Estado no que dizia respeito às áreas de produção, exibição, qualificação profissional e parque técnico. Além da APTC (indicante do presidente), eram instituidores da Fundacine o Sindicato dos Exibidores, o SESC, a TVE, a Federasul (Federação das Associações Comerciais), a empresa RGE – que indicava o vice-presidente, Ricardo Eduarte, relações públicas da empresa –, e o Governo do Estado, permanente convidado do Conselho de Curadores. Mais adiante seriam incorporados ao conselho a PUCRS e a Prefeitura de Porto Alegre. Na cerimônia de criação da Fundacine, Werner Schünemann, presidente da APTC, que passava a acumular o mesmo cargo na nova fundação⁶⁴, destacava que a fundação era um primeiro passo para o que os técnicos e cineastas pretendiam para o cinema gaúcho. Logo após a sua criação, contudo, as teses defendidas a respeito da valorização de um cinema independente pareciam se distanciar, pois foi estabelecido um convênio, via SEDAC, com a Columbia Pictures, o que era um disparate em relação às críticas anteriores da própria APTC e reforçava a possibilidade de intervenções do mercado sobre o sistema de produção de filmes no Estado (APTC-BT-58 e 59, 1999).

⁶⁴ Beto Rodrigues, filiado à APTC, foi contratado pela Fundacine para trabalhar como Gerente-Executivo (APTC-BT-59, 1999)

Ao término do governo Antônio Britto, ainda que alguns aspectos fossem criticados, como o não cumprimento à risca do número de concursos de curtas prometidos, o fato de 3 filmes terem sido realizados (foram 4 os originalmente anunciados) foi considerado um fato positivo pela APTC. Mas com o rei estava morto e havia um novo rei posto, a APTC antes mesmo da posse de Luiz Pilla Vares como Secretário da Cultura do novo governo de Olívio Dutra (PT) já se reunira com sua equipe a fim de posicionar os seus interesses. Entre eles a manutenção do projeto da Fundacine e o aperfeiçoamento da Lei de Incentivo à Cultura. Também era proposta a transferência dos equipamentos do IECINE para a Fundacine e a subordinação dos cinemas da Casa de Cultura Mario Quintana ao novo órgão. Essas transferências objetivamente eliminariam instâncias intermediárias na administração do dia a dia do meio cinematográfico. Lembremos que o IECINE recebia forte influência da APTC, que agora sequer precisaria controlar a associação de amigos daquele instituto para garantir os seus interesses⁶⁵. Werner Schünemann, presidente da APTC, ocupava o mesmo cargo na Fundacine.

Em agosto de 1999, o governo Olívio Dutra instituiria um Comitê Executivo de Políticas Públicas do Audiovisual (CEPPAV), formado por organismos de estado (Secretaria de Cultura, Secretaria Geral de Governo, TVE e IECINE), e também por entidades convidadas (Fundacine, APTC e sindicatos dos exibidores e da indústria). Na agenda desse comitê estavam a manutenção dos mecanismos de financiamento em vigor, a criação de novas possibilidades de fomento, e o estabelecimento de um infraestrutura adequada à atividade cinematográfica (estúdios, centro técnico e profissional, cinemateca, apoio à criação de salas de cinema pelo interior do RS) (APTC-BT-58 e 63, 1999).

Quanto à Fundacine, caberia a ela naquele período organizar em Porto Alegre o evento de maior visibilidade relacionado ao campo cinematográfico brasileiro. O 3º Congresso Brasileiro de Cinema se apresentava como uma espécie de balanço e projeção da atividade após o período da chamada Retomada. A ideia havia sido lançada durante o Festival de Cinema de Brasília de 1998, mas com a mudança de governo no Distrito Federal, que bancaria a realização, o projeto foi abandonado. Mas não de todo, pois a partir de uma lista de discussão mantida na internet, nomes e entidades foram se agregando em torno da ideia, que acabou materializada na abertura do Festival de Gramado de 1999, quando o então vice-

⁶⁵ Em 3 de agosto de 1999, uma nova diretoria da AAMIECINE era composta por dois integrantes da APTC (Jaime Lerner, vice-presidente, e Francisco Ribeiro, secretário), que também controlava o seu conselho fiscal (ocupado por Ana Luiza Azevedo e Flávia Seligman). Essa direção era empossada e manifestava a preocupação com o regulamento proposto em acordo a APTC sobre o uso de equipamentos, que não vinha sendo cumprido desde a aposentadoria de sua diretora, Regina Martins em julho do ano anterior (APTC-BT-58, 1999).

governador Miguel Rossetto (PT) anunciou o interesse do Estado do Rio Grande do Sul em custear os debates, que seriam organizados de fato pelo “povo do cinema”. Foi constituída a partir desse posicionamento uma comissão executiva formada pelas associações e sindicatos da área cinematográfica, que incluíam a Fundacine e a ABD-nacional (Associação Brasileira de Documentaristas), da qual a APTC era braço no Rio Grande do Sul (APTC-BT-62 e 63, 1999).

Para antecipar a participação rio-grandense nos debates, foi realizado em 10 de junho de 2000 um Fórum Gaúcho de Cinema, promovido através de uma parceria entre o Governo do RS, IECINE, Conselho Estadual de Cultura, Fundacine, APTC, Sindicato da Indústria Audiovisual, Prefeitura de Porto Alegre, Festival de Gramado, Sindicato das Empresas Exibidoras e o Curso de Especialização Cinematográfica da PUCRS. A agenda do encontro era formada por três pautas: Estado e cinema – gestão pública e política audiovisual; Estrutura de financiamento do cinema – produção, distribuição e exibição; e Relação cinema-televisão no Brasil.

Um dos textos apresentados para os debates do 3º Congresso Brasileiro de Cinema resultou da participação da APTC nesse Fórum Gaúcho de Cinema. Texto esse que fazia a defesa do financiamento público para a produção de filmes, justamente quando a política estabelecida a partir da chamada Retomada demonstrava sinais evidentes de desgaste.

A relação entre produção e financiamento público causava preocupação. Ainda que se entendesse que a produção deveria ter uma função social, isso não deveria incorrer em formas de ingerência na temática ou na forma dos filmes. O que se preconizava de parte dos realizadores gaúchos era a função social dos filmes realizados com dinheiro estatal manifestada “nos mecanismos de financiamento, no caráter democrático e transparente dos processos de escolha, na constante prestação de contas à sociedade dos recursos aplicados e fundamentalmente no seu retorno de interesse público”.

Ao partir da interpretação realizada pelo pesquisador Jean-Claude Bernardet, para o qual havia uma inversão da lógica na história do cinema brasileiro, que privilegiou o seu nascimento a partir da pretensa filmagem inicial em detrimento dos registros de exibição e contato com o público, a APTC criticava a permanência dessa lógica na relação vigente entre o investidor e a produção de filmes. Esse investidor – em última instância o Estado, que permitia o uso de mecanismos de incentivo fiscal por empresas – cancelava a captação de recursos para a produção, sem garantir condições para que os filmes resultantes fossem

exibidos e cumprissem sua função de contato com o seu público em potencial. Um processo que, na interpretação da APTC, não prejudicaria completamente os cineastas que conseguiam filmar, pois apesar de insatisfeitos com a pouca visibilidade de seus trabalhos, geravam-se postos de trabalho e o retorno de bilheteria não era uma exigência como aquela dos filmes que dependiam exclusivamente do retorno de mercado. Isso porque o financiamento era estatal.

Para a APTC essa lógica conformista quebrava “o acordo social que é a base do financiamento público”. Os filmes precisavam ser assistidos, e o Estado deveria ser, além de investidor, um gestor público que definisse leis que permitissem minimamente a existência de uma indústria audiovisual no Brasil. O que não se restringiria apenas a substituir a já defasada Lei do Audiovisual, de 1992, mas ampliar o foco de atuação do poder público, conforme se depreende das propostas da APTC:

A APTC entende que deve existir mais de um mecanismo de apoio à produção, inclusive mecanismos específicos que contemplem a produção de filmes de baixo orçamento, longas de estreantes, documentários, curtas e outros formatos que já indiquem, tanto pela forma como pelo conteúdo, um maior risco de mercado, mas que contribuem para o desenvolvimento artístico e para a diversidade da produção.

Apoiamos, é claro, mecanismos como a Cota de Tela e a Lei do Curta, mas lembramos a necessidade de órgãos públicos (e não necessariamente estatais) que viabilizem e fiscalizem o cumprimento dos mesmos.

A manutenção real de condições mínimas para a exibição nos cinemas dos filmes brasileiros, no entanto, não nos parece a condição suficiente para que se estruture uma indústria audiovisual auto-sustentada. Para tanto, deve haver mecanismos que interfiram, inclusive, na televisão (APTC, 2000b).

Essa intervenção na televisão serviria para separar o que historicamente no Brasil se apresentava atrelado, com empresas de comunicação operando concomitantemente com a difusão de conteúdos e a produção dos mesmos, o que diferenciava o país da maioria dos grandes centros internacionais. Nem mesmo a regionalização de parte da produção, conforme estava previsto pela Constituição Federal de 1988, fora regulamentada nos anos seguintes. Para a APTC mecanismos que garantissem essa separação entre produção e a veiculação televisiva, além da definição de percentuais regionais para a produção, seria a garantia de diversidade e renovação do produto audiovisual. O que somado à regulamentação da obrigatoriedade de exibição nos cinemas cumpria a função social do cinema financiado pelo poder público, fazendo com que se tornasse acessível à sociedade que o custeou (APTC, 2000b).

Quando nos debruçamos sobre as falas⁶⁶ que precederam a elaboração desse documento, percebemos que os debates realizados naquele dia 10 de junho de 2000 traziam proposições que defendiam interesses que não apenas aqueles trazidos oficialmente pela APTC, mas que deixava evidentes a dicotomia entre produção cultural e as necessidades de mercado. Ricardo Difini, por exemplo, que representava o Sindicato das Empresas Exibidoras de Cinema do RS, mostrava-se preocupado com a capacidade do Estado coordenar o processo de exibição dos filmes, e com a possibilidade dos exibidores arcarem com os custos de exibições não rentáveis. Além disso, demarcava os limites dos problemas específicos de seus representados, como o avanço dos grandes grupos exibidores, que ocupavam os espaços dos cinemas tradicionais, e o pleito por financiamento público para a expansão do número de salas.

Werner Schünemann, sócio e ex-presidente da APTC, e então presidente da Fundacine, não esperava uma atuação do poder público, reivindicava a criação de uma ONG nacional reponsável pelos assuntos do setor audiovisual ao invés de uma secretaria de governo, e, com certo paroxismo, se manifestava contra os *lobbys*. Talvez essa sua posição fosse especificamente contra os *lobbys* das grandes empresas, mas a petição por uma ONG e a própria atuação histórica da APTC em defesa dos interesses de seus filiados parecia desconsiderar aquilo que implicava uma necessária atividade lobística.

Giba Assis Brasil, ainda que vice-presidente da APTC, em dois momentos apontou os paradoxos da posição dos realizadores de filmes. Primeiro lembrou as contradições dos cineastas que se apresentavam como produtores independentes quando a sua atividade depende diretamente de questões comerciais. E depois especificou essa dupla face dos produtores culturais que também são empresários, produzindo para a indústria cultural ao mesmo tempo em que pedem subsídios “porque produzem produtos culturais” (Peters, 2000).

Em sua realização, entre 28 de junho e 1º de julho de 2000, o 3º Congresso Brasileiro de Cinema foi dividido em oito grupos de trabalho, três seminários e três reuniões plenárias. Ao seu final, seria publicado um documento contendo um diagnóstico sobre o cinema brasileiro acompanhado de 69 proposições relacionadas ao modo como os cineastas pensavam a organização da atividade cinematográfica no Brasil, a participação do Estado, ao fomento à produção, às modificações que seriam necessárias na legislação em vigor, às questões sobre a

⁶⁶ O relatório do Fórum Gaúcho de Cinema, elaborado por Débora Peters, deixa entender que apesar de aberto aos trabalhadores do setor, diretores, produtores, exibidores, distribuidores, artistas, estudantes, técnicos e entidades da área, apenas uma única fala de estudante foi registrada nos debates. Todas as demais intervenções foram feitas pelos painelistas e por representantes de entidades (Peters, 2010).

distribuição, exibição, publicidade, relação do cinema com a televisão, advento e uso de novas tecnologias, preservação do acervo fílmico, qualificação profissional, festivais, crítica e pesquisa cinematográfica. Para a APTC as propostas mais relevantes diziam respeito à criação de um órgão gestor para a atividade cinematográfica brasileira (o que acabaria ocorrendo com a criação da Agência Nacional de Cinema, a Ancine), à exclusividade do direcionamento dos recursos da Lei do Audiovisual para o financiamento das chamadas produções independentes, e a manutenção permanente do Congresso como representação e interlocução legítima do cinema brasileiro face ao governo e a sociedade (APTC-BT-65, 2000).

Um dos mais caros pleitos específicos da comunidade cinematográfica gaúcha foi atendido durante o 3º Congresso Brasileiro de Cinema. Após 15 anos de reivindicações, a APTC via atendida promessa de construção de um centro técnico com a infraestrutura para as etapas de produção de filmes e vídeos. Patrocinado pelo Governo do Estado em protocolo com a Fundacine, o projeto recebeu o nome de Cais de Cinema, pois seria implantado em dois armazéns desativados e no antigo frigorífico localizados no porto da capital rio-grandense (APTC-BT-65, 2000). Logo a seguir, após impasses e a diminuição dos recursos disponibilizados (a Assembleia Legislativa somente confirmou R\$950 mil dos R\$ 3 milhões propostos no orçamento estadual), o projeto teria seu destino transferido para as instalações do Vida Centro Humanístico, situado na zona norte de Porto Alegre. Uma antiga fábrica de cerâmicas que teve suas instalações encampadas pelo governo do estado, que ali instalou um centro de convivência comunitária. A ideia agora era construir o centro técnico no terreno localizado nos fundos da velha fábrica. Na prática, o prédio destinado ao laboratório que seria operado em parceria com a empresa Labocine chegou a ser finalizado. Mas acabou abandonado, quando o governo Olívio Dutra (PT) foi substituído em janeiro de 2003 pelo governo Germano Rigotto (PMDB) (APTC-BT-67 e 69, 2001)⁶⁷.

Mas antes disso, o quadro era de grande otimismo e fortalecimento de posições. O ano de 2000 foi considerado pela APTC como “o melhor ano do cinema gaúcho”. Sem contar os filmes em super-8mm, eram contabilizadas até o mês de março 31 produções. Produzidos com recursos do estado, do município, do governo federal, e mesmo de forma “independente”

⁶⁷ A definição do espaço para o aguardado centro técnico somente ocorreria em 2009, ao ser assinado entre a Fundacine e a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul o contrato que definiu o modelo de gestão do Centro Tecnológico de Produção Audiovisual do Rio Grande do Sul (CTPAV). Instalado no antigo seminário católico que passou a servir de campus da universidade no município de Viamão, na região metropolitana da capital gaúcha, o CTPAV se constituiu no substituto do projeto inicial capitaneado pelo governo estadual. A nova configuração do centro tecnológico se deu através de uma parceria entre a Faculdade de Comunicação Social da PUCRS (Famecos), o Parque Tecnológico da PUCRS (TecnoPUC), Fundacine, Secretaria Estadual da Cultura e Prefeitura de Viamão (PUCRS, 2009, p.1).

(considerado assim quando não recebeu direta ou indiretamente recursos públicos), os filmes estavam assim distribuídos, conforme origem do financiamento e beneficiado:

Tabela II - Levantamento dos filmes com lançamento previsto para o ano 2000 no RS e suas fontes de recursos

Diretores (Filmes)	Produtora	1	2	3	4	5	6	7	8
Arieta, André (A verdade às vezes mancha)									X
Assis Brasil, Sérgio (Manhã transfigurada)									X
Basso, Alexandre (The beginning)									X
Canani, Augusto (Intestino grosso)						X			
Ferrari, Rogério (Snake)	RS Multimídia								
Freitas Lima, Henrique de (Concerto campestre)	Pampeana		X	X	X		X		
Furtado, Jorge (O homem que copiava)	Casa de Cinema				X		X		
Furtado, Jorge e Assis Brasil, Giba (O povo e em nome do povo)	Casa de Cinema							X	
Gerbase, Carlos (Tolerância)	Casa de Cinema		X	X			X		
Gervitz, Roberto (Extremo sul)	M. Schmiedt				X		X		
Greggianin, Tuti (Sargento Garcia)		X	X						
Guerra, Otto (São Jorge)	Otto Desenhos		X			X		X	
John, Rodrigo (O limpador de chaminé)	Gusgus	X				X			
Lerner, Jaime (Harmonia)	Infoco					X			
Ligoeki, Stefani (Desencontros)									X
Nora, Vinícius (os viajantes)	Carrion	X							
Oliveira, André Gustavo e Zanella, Cristiano (Club)	Carrion	X							
Puiati, Tarcísio Lara (Disparos)						X			
Schünemann, Werner (Mar doce)	Vídeo Produções		X		X				
Sernambi, Alex (Isaura)						X			
Silva, Sérgio (Noite de São João)			X		X				
Souza, Beto e Ruas, Tabajara (Netto perde sua alma)			X	X	X		X		
Souza, Fabiano de (Dois filmes em uma noite)	Gusgus					X			
Spolidoro, Gustavo (Domingo)	Gusgus					X			
Spolidoro, Gustavo (Outros)	Gusgus							X	
Sulzbach, Liliana (A invenção da infância)	M. Schmiedt					X		X	
Sulzbach, Liliana e Pires, Angela (O branco)	Zeppelin	X	X						

Textor, Antônio Carlos (A cobra de fogo)	Textor									X
Tolpolar, Cássio (Vênus)	Drops									X
Vargas, Gilson (Quem?)	Plongée	X								
Werther, Bia (Suco de tomate)	Carrion	X								

Legenda: 1 - Concurso de Curtas RS; 2 - LIC-RS; 3 - Prêmio RGE-Gov.RS; 4 - Bannisul; 5 - Fumproarte; 6 - Lei do Audiovisual; 7 - Concursos MinC; 8 - Prod. Independente.

Fonte: APTC-BT-64 e 65: 2000.

Também festejado, o 2º Prêmio RGE/Governo RS para Filmes de Longa-Metragem catalisou nomes veteranos e ingressantes no campo na disputa por aquele que era considerado no momento o maior prêmio brasileiro para a produção de filmes. A lista das inscrições de projetos homologados foi divulgada em 6 de julho de 2001, e era composta, por ordem aproximada de antiguidade de atuação, pelos cineastas Antônio Carlos Textor, Sérgio Silva, David Quintans, Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Otto Guerra, Martha Biavaschi, Mônica Schmiedt (em parceria com Roberto Gervitz), Cícero Aragon, Paulo Nascimento, Rogério Brasil Ferrari, Gustavo Spolidoro, Fabiano de Souza, Gilson Vargas e Federico Bonani. O resultado do concurso, divulgado em 26 de setembro de 2001, premiou Jorge Furtado (Casa de Cinema de Porto Alegre), Mônica Schmiedt e Roberto Gervitz (M. Schmiedt Produções) e Paulo Nascimento (Accorde Cinema e TV) (APTC-BT-69 e 70, 2001).

O próprio Festival de Gramado do ano 2000 comemoraria a inscrição de 14 filmes gaúchos, de um total de 119 películas (116 delas homologadas). Dentre os efetivamente selecionados para a competição, Otto Guerra, Gustavo Spolidoro, Tuti Gregiannin e Liliana Sulzbach concorrerem nos certames nacionais, enquanto o veterano Antônio Carlos Textor, Tarcísio Lara Puiati, Fabiano de Souza, Augusto Canani, Gilberto da Cunha, Gilson Vargas e André Arieta somavam-se aos primeiros nas mostras onde concorriam filmes rio-grandenses. Cineastas que concorrerem a prêmios oferecidos pela Prefeitura de Gramado, Laboratório Cinema RS e Praver-APTC. Paralelo aos filmes em bitola semi ou profissional, a produção em super-8mm continuava sendo apresentada. Naquele ano de 2000, Gramado receberia 21 filmes naquele formato, sendo 18 deles produções gaúchas. No ano seguinte, *Netto perde sua alma*, de Tabajara Ruas e Beto Souza, era a primeira produção gaúcha de longa-metragem a competir na mostra oficial do Festival de Gramado após dezessete anos. Já o Fumproarte fechava a sua décima terceira edição em meados de 2000. Dentre os 239 projetos premiados no período, havia 18 filmes de curta-metragem, 3 médias, 2 vídeos e uma coleção de filmes gaúchos em VHS, o que perfazia cerca de 10% dos recursos alocados no fundo pela Secretaria

de Cultura de Porto Alegre e direcionados às atividades audiovisuais (APTC-BT-65, 2000; APTC-BT-69 e 70, 2001).

4.5 Contrariedades e conflitos

Em alguns episódios, apesar de toda a sua inserção a diretoria da APTC se ressentia por não conseguir fazer valer os seus interesses. Quando ocorreu a 2ª Conferência Municipal de Cultura, em novembro de 1997, a atividade foi taxada pela APTC como “muito pouco objetiva”. Irritava aos cineastas a discussões em torno de conceitos em voga, como a diferenciação de “globalização” e “governança global”, tão caros à época da administração da Frente Popular na Prefeitura de Porto Alegre. E especialmente irritava o tempo ocupado no que a APTC definia como “espécie de dissídio coletivo entre a Prefeitura e os oficineiros da descentralização”, pessoas que executavam atividades promovidas pela Secretaria de Cultura nos bairros da cidade. Assuntos que relegavam o que seria mais importante, aos olhos da APTC: o Conselho de Cultura, órgão ao qual a entidade pleitearia assento, e o Fumproarte, fonte de recursos para a atividade de cinema. Além disso, também se mostrava infrutífera a gestão da APTC sobre uma forma de apoio que lhe parecia fundamental para a conquista da autonomia dos envolvidos com a produção de filmes. Em 1999, após três anos de pleitos junto à Prefeitura de Porto Alegre, encontrava-se emperrado um projeto de concurso para o desenvolvimento de projetos. Seriam inicialmente recursos para o desenvolvimento de quatro projetos binacionais em parceria com a Argentina. Depois, com o desinteresse do lado argentino, a Prefeitura de Porto Alegre aceitaria bancar os recursos para três projetos, o que acabou não se concretizando. Apenas de várias tratativas, o governo remeteu a ideia para as discussões do Orçamento Participativo. Conforme a proposta original, as produções receberiam o numerário para que fosse permitida a “dedicação exclusiva” e o “tempo necessário” para que roteiristas e produtores se voltassem para seus roteiros, orçamentos, cronogramas e contatos. Segundo a tese dos cineastas, isso garantiria a qualificação dos projetos quando chegassem as etapas dos concursos de financiamento e da competição de mercado (APTC-BT-55, 1997; APTC-BT-58, 1999).

Se desencontros em torno da liberação de recursos eram recorrentes, a prestação de contas dos recursos públicos também poderia ser motivo de reclamação. Agentes envolvidos nas transformações no modo de financiamento à produção de filmes, que passava a incluir a

participação direta do setor privado, os cineastas transitavam entre o estranhamento e a necessidade de estarem atentos às exigências contáveis mais objetivas. Em 1999, as produções dos filmes *Três minutos*, de Ana Luiza Azevedo, e *O oitavo selo*, de Tomás Créus, vencedores do 6º Concurso Estadual de Curtas não conseguiram receber a segunda parcela dos seus financiamentos porque a Secretaria Estadual da Cultura exigiu a apresentação de notas fiscais dos pagamentos até então efetuados. Alegavam os realizadores que esse procedimento faria “incidir impostos sobre o valor recebido”, além de contrariar “totalmente o espírito da premiação”, o que acontecia pela primeira vez em treze anos de vigência desses concursos. Por outro lado, quando o Conselho Estadual de Cultura promoveu uma consulta pública aos produtores dos diversos setores culturais estabelecidos no RS acerca do funcionamento da Lei de Incentivo à Cultura, a APTC defendeu maior rigor na prestação de contas. Essa contrariedade somente encontraria apaziguamento com a proposta de modificação da via de financiamento, que deixaria de ser um edital de licitação, publicado pela CELIC-RS (Comissão de Licitações do Estado do Rio Grande do Sul) e passaria a ser caracterizado como um “concurso cultural” lançado pela Secretaria de Cultura. Essa manobra adaptava o ente público aos interesses pleiteados pela entidade privada APTC, “soterrando as discussões sobre a incidência de impostos em relação ao prêmio” (APTC-BT-58, 1999; APTC-BT-64, 2000).

Noutras ocasiões o posicionamento contra certas dotações de verbas públicas parecia não considerar se as próprias incursões dos cineastas na busca de recursos seriam alvo de questionamentos por sua relevância ou necessidade. Foi o caso em que a APTC se manifestou contra a doação de parte dos recursos destinados à descentralização da cultura para a compra da *Terreira da Tribo*, sede do grupo teatral *Ói nós aqui traveiz*. O projeto que favorecia o grupo fora apresentado pelo vereador Antônio Holfeldt (ex-petista então migrado para o PSDB, e ex-crítico de cinema) e foi aprovado pelo plenário da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, sem a anuência da bancada do PT que se retirou do plenário e permitiu a unanimidade de votos. Mesmo que legitimado pela instância legislativa, a APTC questionava a pertinência da doação.

Ressaltada a atuação “marcante e inovadora” do *Ói nós aqui traveiz*, relacionado “com uma tradição de radicalidade e independência” no teatro de Porto Alegre, para a APTC, com a doação de recursos públicos a uma entidade privada entregava-se um “presente de Natal dado com o dinheiro do contribuinte”, sem necessidade de ressarcimento ao erário, contrapartida ou concurso. Atitude que tornaria o *Ói nós aqui traveiz* uma espécie de “GM da

Cultura Gaúcha”, numa referência que lembrava o polêmico episódio de aporte financeiro do governo do Estado do Rio Grande do Sul para a instalação de uma fábrica da montadora de veículos estadunidense General Motors durante o governo Antônio Britto (PMDB) (APTC-BT-55, 1997).

Também mereceria repúdio da APTC uma dotação de verbas pelo governo do Estado para um show que reuniria os cantores Luciano Pavarotti e Roberto Carlos no Estádio Beira-Rio. Mesmo tendo recebido voto contrário de Rogério Ferrari, então representante da APTC no Conselho Estadual de Cultura, o evento fora aprovado pela maioria dos demais membros.

Diferentemente do episódio envolvendo o espaço da Terreira da Tribo, o qual criticava ser ter participação direta na definição dos recursos, a APTC agora era voto vencido e reclamava a falta de legitimidade do que fora aprovado. Afirmava para tanto que o projeto não havia sido habilitado em prazo regular e se apresentava formalmente incompleto e necessitante de diligências. E questionava a prioridade de um evento de alto potencial mercadológico e lucrativo em receber recursos públicos pela via da renúncia fiscal.

O desconforto da APTC era relacionado à condução das análises e aprovações dos projetos submetidos ao CEC. A APTC identificava que a maioria dos projetos que tramitavam tinha origem na própria Secretaria da Cultura em parceria com “grandes grupos privados”. Prestadores de serviços que absorveriam maciçamente recursos públicos através de projetos que “tramitam sem a necessária transparência quanto à efetiva participação do Governo Estadual e de empresas promotoras, que aparecem posteriormente, na fase de execução”. Essa forma de gerenciamento dos projetos era percebida como um desvirtuamento da legislação voltada ao incentivo cultural, que, na opinião da APTC, chancelada por seu então presidente, Werner Schünemann, teria seu maior objetivo e mérito no incentivo da produção cultural independente (APTC-BT-56, 1998).

Esses questionamentos sobre a pertinência na administração de recursos públicos não aparecia quando, no mesmo informe em que a doação ao grupo teatral era discutida, aparecia reportado o resultado do 8º edital do Fumproarte. Concurso que entre os 21 projetos aprovados, incluía verba para o filme em 16mm *Velinhas*, de Gustavo Spolidoro, e o lançamento da série Curtas Gaúchos em Vídeo, que reuniria 21 curtas em 5 fitas VHS (APTC-BT-55, 1997).

Conflitos envolvendo os filiados da APTC também existiam. Alguns poderiam ser por opinião pessoal. Norberto Lubisco, fotógrafo renomado e prematuramente falecido,

inconformado com certo artigo do estatuto da APTC, retirou-se da reunião de fundação da entidade e jamais protocolou o seu ingresso (APTC-BT-32, 1993). Noutras ocasiões o dissenso poderia se dar em nível institucional.

Em meados de 1997, quando um informe sobre os filmes em produção no Rio Grande do Sul era divulgado pela APTC, notava-se a ausência de informações sobre *Lua de Outubro*. O filme somente voltaria a ser referido quando a programação do Festival de Gramado de 1997 era anunciada com a sua inclusão na sessão de abertura do evento (APTC-BT-51 e 53, 1997). Nesse meio tempo, a divulgação de uma denúncia resultou num processo civil movido contra a APTC pelo cineasta Henrique de Freitas Lima, que havia sido um de seus fundadores e presidente nas duas primeiras gestões.

O atrito iniciara após a edição do boletim número 49 da APTC, datado de novembro de 1996, onde a diretoria da associação acusava o recebimento de um relatório enviado por “alguns técnicos” que trabalhavam na produção do filme *Lua de outubro*. As três páginas que detalhavam o que seriam uma série de irregularidades vinham acompanhadas de um pedido de pronunciamento por parte da APTC.

E a APTC se pronunciou. Primeiro, resumindo os detalhes da denúncia dos técnicos que trabalhavam no filme de Henrique de Freitas Lima:

Detalhes que, isoladamente, talvez não tenham tanta importância. Mas quando soma a roupa suja no quarto (por falta de crédito nas lavanderias), com a falta de comida para os cavalos de puro sangue (por falta de crédito nos armazéns), a constante troca de restaurante (por falta de pagamento), a impossibilidade de entrar nos quartos do hotel (por falta de pagamento), e os cheques sem fundo, na hora do pagamento, passa a ser muito grave (APTC-BT-49, 1996).

Depois, após recordar que o próprio cineasta fora “o maior pregador” da produção de longas-metragens como modo de fortalecimento da atividade cinematográfica no Rio Grande do Sul e criação de um mercado de trabalho, o boletim da entidade passou a atacar os produtores de *Lua de Outubro*. Henrique de Freitas Lima e Mariângela Grando eram acusados e repudiados por sua demora na finalização dos projetos nos quais se envolviam, apesar dos financiamentos recebidos:

Lua de Outubro ganhou um prêmio para desenvolvimento de projeto da Embrafilme em 1985 e até hoje ainda deve para, pelo menos, um dos roteiristas. Conseguiu assinar contrato de produção no último dia de existência da Embrafilme em 1990. Ganhou o prêmio Resgate do Cinema Brasileiro II em 1994. Conseguiu a inscrição na CVM e apoio de algumas prefeituras do interior. Mesmo assim o filme só foi filmado parcialmente.

Repudiamos esta forma de fazer cinema. Repudiamos esta falta de respeito com os técnicos que estão trabalhando em benefício do filme. Esta falta de respeito com as pessoas que estão investindo no filme. Esta falta de respeito com o dinheiro público. Já foi assim quando o Henrique e a Mariângela ganharam o concurso municipal de curta com o projeto de *Jogos*. Receberam o dinheiro da Prefeitura em 1991 e só entregaram a cópia em 1996. E está sendo assim com o concurso estadual. Em fevereiro e março de 1996 receberam R\$ 25.000,00 para produzir *A quadrilha* de Mariângela Grandó. Já se esgotou o prazo e nenhum relatório foi apresentado (APTC-BT-49, 1996).

O episódio envolvendo *Lua de outubro* parece ter reacendido desentendimentos que remontavam pelo menos ao início da década, como aquele que envolvia o curta *Jogos*. O filme teria contado com menos de 30% de seus recursos oriundos do poder público. Produzido com alegadas dificuldades por seus realizadores, foi concluído e exibido no Festival de Gramado. O atraso na entrega do filme, e as críticas decorrentes, conforme relato de Henrique de Freitas Lima, teriam marcado o penoso final de um tipo de relação fraterna entre os cineastas gaúchos:

Jogos serviu para demonstrar que iam longe os tempos de companheirismo e solidariedade entre a nossa geração de cinema do Sul. O episódio de atraso da entrega do filme fez com que aflorassem a mesquinha e rivalidade locais que passaram a dar o tom das nossas relações com muitas das pessoas que até então dividiam conosco a tarefa de consolidar o estado como terceiro centro de cinema do país. Foi um longo e doloroso processo conviver com isso, sofri demais, nostálgico daquele clima de nós que nos amávamos tanto dos primeiros anos (Lima, 1997, p.140).

Envolto em polêmica, *Lua de outubro*, que fora denominada “a primeira produção do Mercosul”, por envolver recursos do Brasil e da Argentina, ainda acabaria por extrapolar o Rio Grande do Sul em discussões. Isso porque o Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo (Sindicine) em seu boletim reproduzia trechos da nota com as denúncias divulgada pela APTC e do depoimento do diretor de produção do filme, Jaime del Cueto. Tudo isso para pedir que a APTC se definisse como uma entidade de trabalhadores, sindicalizada localmente ou integrada ao Sindicine.

A resposta da APTC remontou ao processo de formação da entidade, com a polêmica da impossibilidade de criação de um sindicato tendo em vista a existência do SATED e a defesa do seu papel junto aos técnicos e realizadores, pois, se a APTC fosse uma entidade patronal, não seria a ela que os técnicos de *Lua de outubro* que se sentiam prejudicados teriam buscado auxílio (APTC-BT-50, 1997).

Toda essa manifesta preocupação da APTC com a seriedade e a reputação da atividade cinematográfica rio-grandense e a exposição do episódio de denúncia não passou incólume aos produtores de *Lua de outubro*. Um processo civil foi movido contra a entidade, que produziu uma retratação conforme os autos da ação indenizatória. Em seu boletim de setembro de 1999, a APTC afirmava que, a então diretoria da associação

sem ouvir os produtores citados nem procurar averiguar a veracidade das acusações, publicou no boletim nº 49 um texto em que, a partir das referidas acusações, acrescentou uma série de outros agravos contra os cineastas Mariângela Grando e Henrique de Freitas Lima. O boletim repercutiu na imprensa e em publicações de entidades congêneres no país, causando danos morais injustificados aos cineastas citados (APTC-BT-62, 1999).

Rogério Brasil Ferrari, então presidente da APTC, assinava a retratação sobre a denúncia ocorrida durante a gestão de Ana Luiza Azevedo, na qual o próprio cineasta Henrique de Freitas Lima era suplente. Publicada a título de “Esclarecimento”, a nota se referia ao fato dos problemas ocorridos na primeira fase de filmagens de *Lua de outubro* – atraso no reembolso dos patrocinadores e dificuldades com a falta de chuva nos locais de filmagens – já estarem superados quando ocorreu a publicação da denúncia pela APTC. Além disso, reconhecendo que lhes causara danos morais, o texto destacava a trajetória longa e atuante de Henrique de Freitas Lima e Mariângela Grando no cinema feito no Rio Grande do Sul. Retratação que não impediria o afastamento do casal de cineastas dos quadros da APTC⁶⁸, e marcaria o fortalecimento, ao menos no período imediato, da presença de nomes ligados direta ou indiretamente à Casa de Cinema de Porto Alegre nos mandos da APTC (APTC-BT-62, 1999).

Noutro episódio, após a divulgação, em fevereiro de 1997, do resultado do resultado do concurso estadual de curtas-metragens, um dos filmes premiados, os filmes *Tango*, de

⁶⁸ Henrique de Freitas Lima não deixaria a militância nas entidades de representação. Nos anos seguintes exerceria o cargo de presidente da Associação dos Produtores Culturais.

Tadao Miaqui e Rossana Prado, e *São Jorge*, de José Maia, ficaram com as suas situações indefinidas “em função das transferências das produtoras”. Miaqui e Maia eram originalmente integrantes da equipe da produtora de desenhos de Otto Guerra. O relato de irregularidade de inscrição do filme José Maia ensejou uma discussão sobre o comportamento ético da diretoria então capitaneada por Werner Schünemann. Por 16 votos a dois, a regularidade do relato foi aprovada pelos sócios presentes em assembleia geral da APTC, além de ser negada a constituição de uma comissão específica para tratar de assuntos de natureza ética, que seguiriam resolvidos pela diretoria e, em instância final, pela própria assembleia (APTC-BT-51 e 54, 1997).

À parte essas aproximações e embates com o poder público, na administração dos assuntos do dia-a-dia, a direção da APTC sempre procurava valorizar suas ações. Quando em 1993 houve a compra de uma nova moviola para o acervo da associação, o fato de diversos filmes utilizarem o equipamento seria uma prova do acerto da decisão da diretoria comandada por Carlos Gerbase em “investir no aprimoramento do parque técnico” da APTC. Dois anos depois, era firmado um convênio voltado ao aperfeiçoamento em parceria com a empresa Quanta Iluminação, que se apresentava como expoente na oferta dos equipamentos que propiciavam a renovação tecnológica que o cinema brasileiro vivenciava com a chamada Retomada. A Quanta doava para utilização dos sócios da APTC uma série de equipamentos que ficariam depositados no IECINE. E se prometiam oficinas técnicas voltadas para a qualificação dos técnicos de cinema. Esse benefício oferecido aos sócios da APTC além de contar com o espaço público estadual do IECINE, também envolvia o município de Porto Alegre através do apoio da Secretaria de Cultura, que cedia o espaço da Usina do Gasômetro para a realização do curso (APTC-BT-30, 1993; APTC-BT-45, 1995).

Além de equipamentos a APTC fomentava a qualificação técnica de seus associados através da oferta de cursos. Entre 1995 e 1996, em parceria com a Coordenação de Cinema e Vídeos da SMC-PMPA, foram oferecidas oficinas ministradas por nomes vindos de outros estados, mas também diversos cursos com instrutores locais, alguns deles cineastas (Otto Guerra, Flávia Seligman, Tadao Miaqui) que aumentavam suas possibilidades de rendimento (APTC-BT-1996, 47).

Era maio de 1999 quando a diretoria da APTC, comandada por Werner Schünemann, finalizava a sua gestão e comemorava os 14 anos da entidade. Novas perspectivas para a produção de filmes eram motivo de alegria, mas também se ressaltava o aumento das exigências dessa função diretiva. As instâncias de representação e as atividades haviam se

multiplicado, o que exigia o aumento na composição do quadro administrativo. Dois anos depois, ao final da gestão de Rogério Brasil Ferrari, que mesclara nomes de veteranos como Giba Assis Brasil, Werner Schünemann e Luciana Tomasi com outros em ascensão, como Gustavo Spolidoro, Milton do Prado, André Arieta, Letícia Corrêa, Regina Martins e Francisco Ribeiro, a constatação era que fazer cinema no Rio Grande do Sul deixava de ser uma aventura e transformava numa opção profissional. Isso porque a produção de filmes era maior do que jamais fora em quaisquer bitolas, gêneros e metragens, nunca mecanismos de fomento à produção estiveram disponíveis em quantidade semelhante, e em nenhuma outra época parcerias com a televisão pareciam viáveis conforme se anunciavam (APTC-BT-59, 1999; APTC-BT-68, 2001).

Capítulo 5

Segunda metade da década de 90: fortalecimento e renovação do campo

Observamos que a partir de 1994, já sob o governo Itamar Franco, verificou-se uma lenta retomada da produção de filmes no Brasil. A cinematografia do país foi beneficiada pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro (editado em 1993 e 1994), gerado pelo rateio dos recursos remanescentes da extinta Embrafilme e, especialmente, pela Lei do Audiovisual (Lei 8.685, de 1993), que permitiu o financiamento através da captação de recursos junto às empresas públicas e privadas por meio da renúncia fiscal. Não sem a reclamação dos cineastas quanto à burocratização e a entrega da decisão sobre o financiamento dos filmes às diretorias de marketing destas empresas, pouco afeitas em geral aos roteiros não-comerciais. De igual modo ficou marcada a insatisfação frente aos entraves na distribuição e exibição dos filmes, atividades controladas pelas *majors* estrangeiras, e pela baixa participação das emissoras de televisão na exibição de filmes brasileiros.

Entre 1994 e 1995 a chamada “retomada do cinema brasileiro” chegou ao Rio Grande do Sul por via indireta. Com produção carioca do casal Lucy e Luís Carlos Barreto e direção de seu filho Fábio, *O Quatrilho* foi um filme baseado no romance homônimo do escritor José Clemente Pozzenatto, e retratava os conflitos pessoais e amorosos entre dois casais tendo por pano de fundo a imigração italiana na serra gaúcha. O apoio incontido da mídia rio-grandense e das comunidades interioranas onde o filme foi realizado foi potencializado com a indicação da produção ao prêmio Oscar na categoria de filme em língua não-inglesa. Na ocasião, o ufanismo em torno do filme foi tamanho que se chegou a organizar torcidas a fim de se acompanhar a premiação, tomada como uma final de campeonato de futebol.

Mesmo derrotado neste prêmio internacional, e ainda que sem tratar especificamente da figura mitificada do gaúcho, o sucesso do retorno às temáticas regionalistas abriu caminho para que o cinema de longa-metragem renascesse no Estado. Filmes já em produção nesse momento e novos projetos foram encampados num clima eminentemente entusiasta tanto pela mídia como pelos órgãos governamentais. No capítulo que se inicia, será objetivado esse contexto, cujos principais objetos de disputa eram as fontes de financiamento e o espaço midiático, e onde nomes remanescentes e novatos se articulariam em busca de posições dentro do campo.

5.1 Retomada da produção de longas e novo flerte com o gauchismo

O fortalecimento institucional do campo cinematográfico rio-grandense verificado ao longo da segunda parte da década de 1990 esteve associado a algumas produções emblemáticas. Três longas-metragens, *Lua de Outubro*, de Henrique de Freitas Lima (1997), *Anahy de Las Misiones*, de Sérgio Silva (1997) e *Netto perde sua alma* (2001), de Tabajata Ruas e Beto Souza capturariam a atenção da mídia, mobilizariam recursos e retomaram o otimismo sobre a possibilidade de longas-metragens serem realizados no Rio Grande do Sul. Ironicamente, esses filmes não tinham ligação direta com os realizadores do cinema urbano dos anos 80. Mesmo Sérgio Silva, veterano, atuante no cinema desde os anos 60, conquanto anteriormente vinculado a um cinema de temática urbana, já havia flertado com o rural no curta *Festa de casamento* (1990), ainda que suas escolhas nesse filme priorizassem o drama sobre o contexto histórico.

Henrique de Freitas Lima, por sua vez, embora também de veterana atuação em Porto Alegre, mantinha fortes laços culturais com a região da fronteira platina e o mundo campeiro. Filho de uma mulher com raízes no campo que lhe ensejaram temporadas estancieiras na infância, e de um homem que, além de promotor público na região fronteira, tornar-se-ia um dos criadores da Califórnia da Canção de Uruguaiana, um dos mais importantes núcleos da cultura nativista do Rio Grande do Sul, Henrique de Freitas Lima se transferira para a capital para estudar Direito na UFRGS. Suas memórias informam que no início da década de 80, “de ressaca da militância estudantil”, trancou o curso e passou mais de um ano em trânsito pelo exterior. Na volta, sem interesse em manter a carreira jurídica, chegou a flertar com o grupo que produzia o programa Quizumba da TVE, o mesmo em que Jorge Furtado iniciou sua trajetória.

Seu esquete roteirizado acabou não sendo gravado para o programa, que fora retirado do ar. Na sequência, Henrique de Freitas Lima passaria a se envolver intensamente com o meio cinematográfico. Interagiu com os “monstros sagrados” do cinema brasileiro num “estranho Congresso do Cinema Brasileiro” realizado em meados de 1982 em uma faculdade carioca, e partiu para a efetivação de suas ideias com a filmagem de *Tempo sem glória*, longa em super-8 rodado em 1983 e exibido no ano seguinte. Diferindo de seus contemporâneos por apresentar um enredo que tematizava um personagem de origem rural de modo crítico e

contextualizado com as questões de seu tempo, o filme não deixava de reproduzir os esquemas produtivo e de exibição vigentes:

Com um custo total de 5.000 dólares, a maior parte patrocinada pela Fundação Freitas Lima, isto é, meu pai, e um apoio decidido do Hugo Fleck, da Viação Ouro e Prata, *Tempo sem glória* nos custou um ano entre Porto Alegre e Santana do Livramento trabalhando com atores amadores que deram tudo de si para o projeto. O filme, que contava o rito de passagem do adolescente Juca entre a vida na campanha [região da fronteira do Estado] e a militância armada nos anos 70, teve uma excelente acolhida. Além do prêmio em Gramado, teve carreira em 17 cidades, incluindo, oram vejamos, Montevideo e São Paulo.

[...]

Tempo sem glória foi uma escola também na exibição: o Super 8 é positivo, portanto difícil de copiar. Logo havia “o filme” apenas [sem uma matriz negativa para reprodução]. Eu mesmo o projetei em 1984 o número absurdo de 146 vezes, vendo seus defeitos imensos, debatendo com o público, rodando o Rio Grande do Sul de ônibus com nosso cineminha mambembe. Mas o filme agradava e tinha um aspecto unanimemente aplaudido, que era retratar com autenticidade o caráter, a forma de falar e a simplicidade da vida no campo (Lima, 1997, p.119).

Nos anos seguintes, Henrique de Freitas Lima se envolveria com a administração da APTC, dirigiria filmes curtos, produzidos pela esposa e também cineasta Mariangela Grando, e manteria uma produtora de comerciais. Atividades que não se diferenciavam daquelas exercidas por seus colegas. E quando o cinema brasileiro voltou a manter condições de produção, o cineasta levou adiante um antigo projeto que remontava a temática rural, agora sob a égide de uma produção profissionalizada.

Pois nascido da vontade de “contar uma história ambientada no campo com a autenticidade que sempre tinha faltado nos filmes [...] das fases anteriores no cinema do Sul” (Lima, 1997: 120), *Lua de outubro* pode ser considerado o filme que simbolizou no Rio Grande do Sul a crise do cinema brasileiro vivenciada no início dos anos 90. Sua concepção original foi configurada entre 1984 e 1985, quando seu diretor escolheu os três contos do uruguaio Mario Arregui que comporiam o roteiro: “Lua de outubro”, “Três homens” e “Uma égua e três Cavalos”. Nos anos seguintes a produção esbarrou no envolvimento de seus responsáveis em outros projetos e no fatídico e já discutido Plano Collor. Em seu depoimento publicado sobre o projeto, Henrique de Freitas Lima lastimava o tratamento recebido após a saída de Carlos Augusto Calil, que o apoiava desde sua nomeação para membro do Concine, em 1985:

Se a Embrafilme era generosa para alguns, o que é certo, para nós foi madrasta. Passar da condição de roteiro financiado para o contrato de produção foi tarefa que nos custou quatro anos de trabalho duro [de fins de 1985 a princípios de março de 1990]. Tivemos de comprovar cada centavo que a Embrafilme não colocaria no filme, enfrentamos diversas diretorias, concursos internos, pareceres disparatados e, claro, o fato de ser a primeira obra de longa-metragem de alguém que vinha de um lugar longe demais das capitais (Lima, 1997, p.126).

No início de março de 1990 o contrato de produção de *Lua de outubro* estava assinado. Alguns dias depois, foi soterrado pelos escombros da Embrafilme destroçada pelo Plano Collor. Sob este sentimento de prejuízo, o projeto ficou engavetado até setembro de 1994, quando renasceu sob a insígnia de “Primeiro Filme do Mercosul”, através de financiamentos advindos com a “Retomada do Cinema Brasileiro” e de uma co-produção com a Argentina. Sua filmagem, ocorrida em duas etapas, devido a uma interrupção no fluxo de recursos, foi realizada em Santana do Livramento e arredores com equipe que incluía brasileiros, argentinos, uruguaios, chilenos e espanhóis. À pós-produção realizada em Buenos Aires, Santiago do Chile e Los Angeles, seguiu-se o lançamento no Festival de Gramado de 1997, quando encerrou a mostra que iniciara com a exibição de *Anahy de Las Misiones*, de Sérgio Silva.

O filme foi proposto como um produto direcionado, diferindo dos projetos anteriores que haviam pleiteado maior inserção e fracassado: “[...] temos os nossos criadores artísticos e temos aqui mesmo os receptores de toda a produção. O sucesso nacional é bem-vindo e reforça esta nossa convicção” (Assis Brasil apud Arregui, 1997, p. 7).

Diferentemente da expectativa que despertara, o filme não apresentou desempenho satisfatório nas bilheterias, mesmo no Rio Grande do Sul⁶⁹, tendo pouco mais de um décimo da bilheteria do filme de Sérgio Silva. Não obstante, foi “adotado” pelo governo do Estado⁷⁰ e pelas empresas. Depois de ser retirado de exibição no circuito comercial, esteve por pelo menos duas vezes programado pela cinemateca da Casa de Cultura Mario Quintana e foi apresentado de forma ambulante nas escolas da rede estadual de ensino em associação com o

⁶⁹ Quando da preparação ao lançamento do filme na Argentina, Henrique de Freitas Lima reclamava que a relação com os vizinhos do Prata era menos complicada do que com Rio de Janeiro e São Paulo (CP, 24/7/1999).

⁷⁰ A representação oficial do governo do Estado e da administração do então governado Antônio Britto esteve a cargo do seu Secretário da Agricultura, Cezar Schirmer, atuante como o prático de medicina que ao final da fita examina o corpo do capitão Pedro Arzábal, sem esquecer, ainda, dos agradecimentos a vários políticos do diretório estadual do PMDB, partido que governava o Estado na ocasião.

SESC/RS entre maio e outubro de 1998, período em que somou 30 mil ao número inicial de 40 mil espectadores que levava aos cinemas.

Efetivamente a forma como a história do filme é contada transcende em muito a qualidade técnica e de desenvolvimento de tudo o que fora produzido sobre o tema “gaúcho”, característica comum dos três filmes em questão. Na apresentação do filme, o escritor Luís Antônio de Assis Brasil empolgou-se ao reconhecer pela primeira vez o que considera um aprofundamento da temática pelo cinema:

LUA DE OUTUBRO se inclui naquilo que podemos fazer de melhor: uma temática regional sem regionalismos, tais como as que são praticadas por pessoas ingênuas que confundem o superficial com o conteúdo. A visão retrógrada do que seja regional faz com que o folclórico se resuma ao que tem de mais secundário: a fala, as roupas (ou fantasias), as “danças” (estilizadas na década de 50), etc., ora, isto é apenas uma abordagem leviana – há que procurar, antes de tudo, a psicologia de nosso povo, o que ele quer e deseja, seu modo de encarar a vida e a natureza, Deus e as instituições; enfim, o nosso modo de ser, e não o nosso modo de aparecer (Assis Brasil apud Arregui, 1997, p.9-10).

Ao evocar a psicologia do “nosso povo” e criticar apenas sua estilização, Luís Antônio Assis Brasil justificava toda a construção do caráter do gaúcho, perdendo todo um viés de análise do filme, que vai muito além da correta reconstituição de padrões de comportamento. Justamente o fato de não trazer nenhuma novidade em torno da temática gaúcha, ao nada questionar, colaborando para a fixação do mito em uma nova geração de espectadores, é que posiciona *Lua de outubro* politicamente aquém mesmo de um filme em super-8 como *Tempo sem glória*, do próprio Henrique de Freitas Lima.

Em seu enredo, *Lua de outubro* difere dos contos dos quais se originou ao abandonar as paragens uruguaias e contextualizar-se logo após o término da Revolução de 1923, que opôs defensores e opositores das políticas administrativas e da permanência do governo de Antônio Augusto Borges de Medeiros no Rio Grande do Sul. É nesse momento que o capitão Pedro Arzábal procura o estancieiro Don Marcial Lopez, cobrando-lhe um lote de terra, o qual fora prometido pelo Coronel Heliodoro Fonseca, amigo de Lopez. Niña Leonor, filha do estancieiro, retorna após sofrer uma aparente violência sexual por um cavaliço durante a invasão do colégio no qual era interna. Mesmo sem explicitação dos fatos, Niña Leonor passa a ser vítima de comentários: seria louca ou possuída pelo demônio. Estacionado na vila, Pedro Arzábal vê suas pretensões proteladas pelo estancieiro, encanta-se pela silente Niña Leonor,

que dá claros sinais de perturbação mental e repressão sexual, e volta, a contragosto, a envolver-se em questões belicosas que reproduzem no microcosmos os resquícios do conflito recente.

O detalhamento da narrativa evidencia o heroísmo do protagonista. Mesmo cansado de tantas lutas, não foge a um chamado daqueles que durante a revolução estavam sob a sua bandeira. O heroísmo é reforçado quando não admite uma violência que julga desnecessária e quando percebe uma ruptura nos laços de lealdade na disputa ao inimigo. Chegam a ser estilizados na trilha sonora do filme os acordes do Hino Rio-Grandense. Uma abordagem diferenciada em relação ao conto original, onde o silêncio e um mínimo de palavras denotam o caráter do protagonista, sem adoção de um tom grandiloquente.

Discutir o contexto da crise da economia pecuária rio-grandense após a I Guerra Mundial não foi tematizado pelo diretor. Inúmeras tomadas situam o ambiente pampeano, o trabalho e a vida campeira, mas o máximo que se depreende do conflito de 23 é o antagonismo de dois grupos. Mesmo o personagem do estancieiro é pouco desenvolvido. Possui parte de suas terras hipotecadas junto a um fazendeiro de origem europeia estabelecido na região. Um inglês que representa a modernidade que chega ao pampa, com seu gosto pela astronomia e a informação de que está introduzindo novas raças bovinas. Notas que não chegam a dar uma ideia precisa do período.

Apresentado ao público na mesma 25^a edição do Festival de Gramado que lançou *Lua de Outubro, Anahy de Las Misiones* (1997, direção de Sérgio Silva) chegou primeiro às telas de cinema do Rio Grande do Sul, tendo melhor sorte tanto na bilheteria, ao menos no Estado, e nos prêmios recebidos. Em dezembro daquele mesmo ano de 1997 recebeu no Festival de Brasília os prêmios de melhor filme (dividido com o experimental “Miramar” de Júlio Bressane), ator (Marcos Palmeira), atriz (a gaúcha Araci Esteves), atriz coadjuvante (Dira Paes), roteiro (Sérgio Silva e Gustavo Fernandes), direção de arte (Luiz Fernando Pereira), e os prêmios especiais da UNESCO e do júri popular. Ao longo do ano seguinte, recebeu prêmios, ainda, em Recife, Miami (EUA), Trieste (Itália) e Havana (Cuba).

Nascido em Porto Alegre no final de 1945, filho de um militar e professor, Silva não viveu no Bomfim ou nos arredores como a geração de Nadotti, Gerbase, Assis Brasil, Furtado & Cia. Morou a vida inteira na Vila Assunção, zonal sul da capital, cercado pelo mato e a proximidade com as águas do Guaíba. O cinema o encantara desde cedo, nas inúmeras sessões vivenciadas na sala do cine Gioconda, no bairro Tristeza. Anos mais tarde essa paixão

ganharia ímpeto nas conversas com o grupo que incluía o cineasta Alpheu Godinho e o fotógrafo Norberto Lubisco. E com a forte influência recebida do cinema europeu, das sessões com os filmes de Fellini, Bergman, Visconti e Truffaut.

Filmou em 1968 um pioneiro filme porto-alegrense em super-8mm com intenções artísticas chamado *Sem tradição, sem família, sem propriedade* (Seligman, 2003). Contudo a sua entrada no universo artístico ocorreu pela via do teatro. Desde a época em que era estudante do Colégio Estadual Júlio de Castilhos, Sérgio Silva envolveu-se com o teatro. Em 1966, fez um teste para uma a versão de Antígona que o diretor paulista Miguel Grant montaria em Porto Alegre. Aprovado, chegou a cursar arte dramática na UFRGS, abandonando os estudos após o fortalecimento da repressão da ditadura no final da década. Mesmo já envolvido com o cinema, a partir de meados dos anos 70, trabalhou como ator, cenógrafo e produtor de diversos espetáculos, numa união de frentes artísticas que antecipava o que seriam as relações estabelecidas entre os praticantes do super-8 na virada para a década seguinte (Freitas, 2006, p.15).

Mesmo que *Anahy* tenha tido boa aceitação junto à crítica e ao público dos festivais, não podemos dizer que tenha conseguido a definitiva aceitação e incorporação do cinema gaúcho ao mercado de cinema nacional. Sua bilheteria final de pouco mais de 300 mil espectadores deve-se quase exclusivamente às exhibições no Rio Grande do Sul e, especificamente, às escolas que encamparam o filme como recurso didático. O já decadente Cine Victória, no centro de Porto Alegre, tradicional cinema lançador dos filmes de Teixeira ao longo da década de 1970, viu sua média de público aumentar durante algumas semanas, quando as escolas praticamente lotavam os mil lugares de sua platéia. Em meados de 1998 o filme, assim como ocorrera com *Lua de outubro*, recebeu apoio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, que através da Secretaria da Educação, lançou um concurso de redação sobre o filme, premiando o aluno vencedor, o professor, o diretor da escola e o delegado de ensino da região com uma viagem para o exterior.

Também de modo parecido com o que aconteceu com a produção de *Lua de outubro*, *Anahy de Las Misiones* somente foi produzido com apoio estatal. Como o primeiro, foi premiado com recursos do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, promovido pelo Ministério da Cultura e beneficiado com a Lei no. 8.685/93, a Lei do Audiovisual, que permitiu-lhe a captação de recursos junto à iniciativa privada, além da Lei Estadual no. 10.846/96, a Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul. O Governo do Estado, as prefeituras dos

municípios de Uruguaiana, Caçapava do Sul e Cambará do Sul, além do Exército Brasileiro, prestaram apoio à produção, garantindo boa parte da infra-estrutura necessária às filmagens.

O enredo se passa durante a Revolução Farroupilha, que entre 1835 e 1845 antagonizou os demandantes (farroupilhas) e os legalistas a favor do império (caramurus) em um conflito em que o centralismo econômico e administrativo era combatido por parte da elite rio-grandense, que via seus interesses prejudicados, e que cooptava e mobilizava militarmente grandes levadas da população com seu discurso regionalista. Perpassando o conflito, Anahy de Las Misiones acompanha com seus filhos a trilha das tropas, despojando os cadáveres e o que sobrasse nos campos de batalhas. Nos longos e tormentosos caminhos, a matriarca concilia os ímpetos dos seus: o filho mais velho, invalidado para a guerra, a filha desejosa de um paradeiro, e os filhos mais jovens, ardentes pela guerra e pelo sexo. Aos poucos, Anahy vê seu poder de coesão decair. Os filhos se revoltam, anseiam por outra vida. Em meio às perdas e a dor, a matriarca segue em frente, consciente de não poder “entortar a natureza”.

Mesmo que o filme enfoque um ponto de vista diverso em relação a tradição de masculinidade do gaúcho, o filme não foge à regra da mitificação, sem esquecer o fato de passar ao largo das questões econômicas que influíram na guerra, bem como a sua ideologização a partir do interesse de classe de seus líderes.

Ainda é através dos arquétipos que o caráter da protagonista fica apresentado. A matrona, forte por vezes, pungente por outras, acrescenta tons líricos a uma narrativa eminentemente épica. Do roteiro fragmentado em episódios, aos elementos que compõem a fotografia (como as amplas paisagens da campanha e dos campos de cima da serra, a crueza do sol e da chuva, o descanso sob a vegetação) e a trilha sonora (se não evocando o hino rio-grandense, dando grandiloquência quando necessário à cena), o filme envolve o espectador pelo corte rápido. Mesmo tendo uma narrativa lenta, as seqüências se sucedem de forma abrupta, dando sempre a idéia de movimento que caracteriza o subgênero cinematográfico, o *road movie*, aqui sem estrada, mas abrindo e seguindo trilhas.

Anahy encarna o ideal da mulher gaúcha, ou melhor da “china” análoga ao gaúcho. Sabe o lugar do seu gênero e se conforma. Entretanto ele tem a experiência “de campo”, sabe correr atrás de seu sustento, não se importando com a falta de estrutura familiar (que dá-nos a entender que conheceu na época em que vivia nas missões) e com as possíveis intempéries. Suas crias vão ao longo do trajeto absorvendo os seus conhecimentos: é ela quem arbitra, castiga e reprime se necessário aos seus ou a si própria. Também explica o mundo ao redor,

ensinando ao filho sobre a natureza do macho ou recorrendo ao mito do boitatá ou do fantasma que anda ao vento. Sendo uma figura mítica evocando outras, Anahy pode ser tomada como um exercício de metalinguagem. Se em *O mentiroso* (1987), de Werner Schünemann, a tomada inicial sobre o barco que sai pelo Rio Guaíba pode ser considerada uma expectativa de conquista de outros territórios, *Anahy de Las Misiones* termina com uma evocação de limite. Equivocando-se do rumo, Anahy e o que restou de seu grupo vão ao encontro do cânion. Mais uma vez lembramo-nos das tentativas de inserção do cinema rio-grandense ao norte do rio Mampituba. Como o cânion, um obstáculo aparentemente intransponível.

Dos três longas realizados nesta fase, *Netto perde sua alma* (2001) de Beto Souza e Tabajara Ruas foi o mais aclamado pela crítica, afinal de contas representava o que há de mais tradicional, a reconstituição da vida de um dos mais destacados, ainda que não dos mais popularizados, heróis da Revolução Farroupilha e da Guerra do Paraguai, o General Antônio de Souza Netto.

O projeto do filme pôde sair do papel já em 1998, quando foi premiado com R\$ 1,1 milhão pelo concurso oficial de projetos cinematográficos financiados pela empresa Rio Grande Energia (RGE) e pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul. A quantia cobriu um terço do orçamento, que foi completado pela captação de recursos através das leis de incentivo fiscal. As rodagens deram-se em setembro de 1999, maio de 2000 e janeiro de 2001, em Porto Alegre, Uruguaiana, Gravataí, Triunfo e Camaquã, no Rio Grande do Sul, e em Piedra Sola e Rivera, no Uruguai. O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) colaborou sobremaneira às filmagens, fornecendo seiscentos de seus cavaleiros para as cenas de batalhas. E a consultoria histórica do filme esteve a cargo de um dos mais ativos incentivadores do tradicionalismo gaúcho, Antônio Augusto Fagundes, e de um historiador acadêmico, Tau Golin, que inclusive aparece por instantes na fita.

O escritor Tabajara Ruas, que assumiu a adaptação cinematográfica de sua própria obra literária ao lado de Beto Souza, não era inexperiente no celulóide, tendo sido assistente de direção. Além disso, o curta-metragem *O Dia em Que Dorival Encarou a Guarda* (1986, de Jorge Furtado e José Pedro Goulart) baseou-se em seus escritos.

Já no período de preparação, a questão do herói mítico não passou ao largo das previsões, sendo que os autores adotaram uma posição preventiva em relação às possíveis críticas:

‘É o maior herói gaúcho’, afirma [Beto] Souza. Questionados se o filme alimenta a visão mítica do gaúcho, Ruas responde que o longa-metragem é uma ficção histórica baseada em fatos e retrata as virtudes e também insucessos do general. ‘Olhamos o mito do ponto de vista moderno’, explica Ruas (CP, 19/9/1999).

Apresentado como uma história “baseada em fatos reais”, o roteiro proposto segue uma certa linearidade em sua narrativa, mesmo que tenha adotado o recurso do *flashback*.

Internado com ferimentos após a batalha do Tuiuti, no Hospital Militar de Corrientes, na Argentina, durante a Guerra do Paraguai, o General Antônio de Souza Netto (o “centauro do Novo Mundo”, conforme Garibaldi), recebe a visita de um antigo companheiro, o sargento Caldeira, ex-escravo. Netto reclama do tratamento indigno que os pacientes recebem do médico do hospital. Rememoram o que passaram durante a Guerra dos Farrapos: o alistamento do jovem Milonga no Corpo de Lanceiros Negros, comandados por Caldeira, a proclamação da República Rio-Grandense em 11 de setembro de 1836 e a revolta dos soldados negros após a revolução (quando a liberdade prometida não se efetivou), o exílio no Uruguai, quando Netto conheceu e casou com Maria Escayola e o engajamento na Guerra do Paraguai, quando Netto arregimentou um exército próprio entre seus agregados. Netto pede a Caldeira um último favor: que mate o cirurgião. Ambos fogem. Caldeira relembra que morreu em uma batalha, e que agora Netto também estava morto.

A despeito de ter sido “vice” da república, Netto não teve a popularidade de outros nomes da revolução. Trocar o Rio Grande pelo Uruguai, envolver-se em contrabando e não ter feito parte do grupo de Bento Gonçalves parece ter contribuído a um certo ostracismo. De todo modo, o herói evocado em Netto apresenta-se como herdeiro das narrativas de Blau Nunes. Suas virtudes são simbolizadas nos campos de batalhas (como no respeito que demonstra ao coronel imperial Gabriel Gomes Ribeiro, que se mata por “suas ideias” numa batalha em Triunfo), no respeito às mulheres (na forma cortês como trata a noiva, no respeito à estância habitada apenas por mulheres) e na derrota dos impostores (os falsos padres castelhanos). Não obstante, Netto reflete, como Blau, sobre este passado glorioso, transformado num problema ao seu presente. Estes contrastes trazem a modernidade do herói, conforme defenderia Luiz Antônio de Assis Brasil.

De todas as sequências, a de maior impacto ufanista é a da proclamação da República Rio-Grandense. Na abertura da fita é apresentada a reprodução de um quadro representando o

momento da declaração de independência da província sulina. Contudo, quando o fato é encenado no filme, remete-nos muito mais à clássica e conhecidíssima composição apresentada na seqüência em que Dom Pedro I declara a independência do Brasil no filme *Independência ou Morte!* (1972, dirigido por Carlos Coimbra), por sua vez uma cópia do quadro de Pedro Américo. À seqüência agregaram-se elementos arrebatadores: a bandeira e a cor. Símbolo da unidade, a bandeira do movimento farroupilha surge como o ápice de um ritual instaurador ou como a estrela de um *show* esperado. É o momento de êxtase coletivo. Ainda que tricolor, o vermelho se impõe sobre o verde e o amarelo também presentes na bandeira imperial, de modo a simbolizar a almejada liberdade.

Se o impacto desta seqüência tem cunho ufanista, outra, no princípio do filme, é muito mais emblemática como veículo da mensagem que equipara Netto a um homem de significação especial. Ao ser entregue no hospital, Netto é colocado sobre a mesa cirúrgica, onde é despido e atendido. De braços abertos e com um pano cobrindo-lhe “as partes”, vemos, num plano em que a imagem é captada a altura do teto, a reprodução da figura do Cristo Morto. De cabelos compridos, barba, loiro e de porte altivo, Werner Schunemann só colabora com a associação do herói-protagonista ao Cristo clássico das representações artísticas.

Aparece com destaque o quanto o ideal se impõe a conjuntura histórica ao longo do filme. O caráter do personagem e os anseios de liberdade são generalizados, mas a base econômica, o interesse dos produtores da região sulina em fazer valer seu poder e sua reivindicação de classe são menos explicitados.

É verdade que pela primeira vez o negro e o seu papel na Guerra dos Farrapos foram destacados por um filme de longa-metragem. A imprensa elogiou o intento, mas não verificou o quanto o estereótipo da subordinação dos africanos e de seus descendentes permaneceu. O filme inclusive mantém o velho paradigma de associar as formas de resistência escrava somente às fugas e aos atos violentos. Além do mais, não cabe ao heroicizado General Netto matar o cirurgião que cometia arbitrariedades, sequer num pretenso delírio, ainda que achasse a atitude decente. A degola é executada pelo ex-escravo Caldeira. Soldado devotado ao seu líder, Caldeira realiza a intermediação com os lanceiros negros quando se revoltam após o final da guerra. Abandona-os e culmina assassinando o ex-lanceiro Milonga, quando este tenta dar cabo do herói por se sentir enganado pelas ilusórias promessas de liberdade que recebera dos farrapos. Conforme veremos, “traidor” foi o que se ouviu no Festival de Brasília.

Com relação ainda à construção da simbologia do filme, fica evidente que “herói não morre na cama”. Ascende a uma dimensão superior no cumprimento de uma ação relevante, associada ao sacrifício e ao martírio (Maciel, 1998, p. 81). E resgatado do hospital pela morte num final digno dos filmes de Ingmar Bergman, o General Antônio de Souza Netto, vestido em seus galardões, eleva-se sobre a informação factual de seu estertor em Corrientes no ano de 1866, quando foi vitimado pelos ferimentos e pela malária.

Ao estrear no Festival de Gramado de 2001, *Netto perde sua alma* foi o primeiro filme, desde *Verdes anos* (1984) a concorrer na mostra competitiva, já que *Anahy de Las Misiones* e *Lua de outubro* foram apresentados em *avant première* em 1997. As reportagens dos jornais descreviam a produção como “uma batalha” (ZH, 8/8/2001), em virtude da desvalorização do real em janeiro de 1999 e da conseqüente redução do valor do dinheiro disponível para cobrir os custos de produção. Conforme Tabajara Ruas algumas seqüências tiveram de ser eliminadas. O filme teria aos olhos do realizador ficado “mais sombrio”, mas sem que se sacrificasse nada em termos de “estética” (ZH, 8/8/2001).

Na mesma edição do jornal *Zero Hora*, o tom grandiloquente do anúncio do que teria sido uma epopeia vivida pelos realizadores do filme era estampado na capa do Segundo Caderno sob o título “A guerra de uma produção”:

Além de lutar contra os humores do câmbio, a produção de *Netto perde sua alma* teve de garimpar informações e driblar as plantações de eucaliptos. Para desenhar os figurinos, Tânia Oliveira consultou pinturas e desenhos de Juan Manuel Blanes, artista uruguaio do século XIX. Para criar a bandeira da tropa de Netto, a diretora de arte Adriana Nascimento Borba se inspirou no estandarte de outra brigada, do tempo da Revolução de 35.

O diretor de fotografia Roberto Henkin penou para não enquadrar reses da raça Hereford, cercas e pés de eucalipto, que não existiam no Rio Grande do Sul na época de Netto, mas são comuns no pampa de hoje. A fotografia do filme reforçou os contrastes claro / escuro inspirados nas iluminuras de Rembrandt.

Celau Moreira, que já havia feito a trilha de para *Lua de outubro* junto com Sergio Rojas, enfatizou a dramaticidade das batalhas explorando as áreas graves, com sons criados por violoncelos, evitando o piano (‘que soaria como algo da cidade’) e incluindo algumas canções, como ‘Boi Barroso’ e ‘Hino da República Rio-Grandense’. Beбето Alves e Giba Giba fizeram figuração em *Netto perde sua alma*, tocando composições próprias, que entraram na trilha do filme (ZH, 8/8/2001).

Depois de ser aclamado pelo público na noite de exibição em Gramado, Tabajara Ruas discursou na noite de premiação em que o filme saiu com o prêmio do júri popular, os Kikitos de melhor montagem e música, além do Prêmio Prawer-APTC para melhor Profissional Gaúcho de Cinema (Christiano Scherer). O teor do discurso do escritor-diretor girou em torno da defesa da universalidade da história, rebatendo as críticas de “bairrismo” e “separatismo” atribuídas ao filme ao longo do festival, e evocando a tradicional teoria do Rio Grande do Sul brasileiro por opção: “O Rio Grande foi o único estado que lutou para tornar-se brasileiro” (CP, 13/8/2001), retórica defendida previamente pelo outro diretor, Beto Souza: “A figura de Netto, seu idealismo, seu sucesso e seu fracasso são temas universais” (ZH, 8/8/2001).

Ao entrar no circuito cinematográfico em 14/9/2001, *Netto perde sua alma* assentou-se como um filme amplamente consagrado pela crítica e pela crônica rio-grandense, conforme é possível observar:

Não há razão para se apavorar com as primeiras cenas, que mostram Netto no hospital, distraído entre lembrar seus feitos no passado e remoer ódio contra o cirurgião Fontainebleu. O ritmo é arrastado, o filme ainda não exibiu seu principal conflito – a compulsão de Netto por seus ideais, a vastidão do pampa contaminando as ambições políticas, cada vez mais largas. Com a batalha do Seival, e a proclamação da República do Piratini (sic), o filme realmente começa, e Netto assume sua devida dimensão épica. (Renato Mendonça) (ZH, 9/8/2001).

Netto perde sua alma, único longa gaúcho concorrendo no Festival de Gramado, não ganhou o Kikito de melhor filme mas venceu. É um espetáculo para os olhos. Tem uma música que não é apenas bonita, mas que contracena com os atores. O filme gera um certo ufanismo, sim, mas pombas: há quanto tempo não sentimos orgulho de algo nosso? Sentir-se pertencido a um lugar e a uma cultura reforça nosso caráter, preenche nossos vazios. *Netto perde sua alma* é um filme feito com amor. Esse é um critério muito abstrato para comover um júri e ganhar uma competição, mas é um critério a considerar quando abrimos um jornal e escolhemos um filme para assistir. Não saímos de casa e pagamos ingresso para analisar friamente o roteiro, a fotografia, a interpretação: queremos apenas que o filme nos ganhe. E ‘Netto’ nos ganha. (Martha Medeiros) (ZH, 15/8/2001).

Netto não chega a ser um personagem, é mais um arquétipo guerreiro, simplório até, impoluto, sempre fiel a suas convicções republicanas e anti-escravagistas. Ruas acaba pintando (e filmando) o guerreiro como uma criança, incapaz de refletir sobre o que deseja, refugiada em ideais. Por isso, talvez, o núcleo romântico seja tão frágil. Netto (e o filme) se descarta de Maria e seus dois filhos assim que pode, pulando de guerra em guerra, fugindo das paredes de sua casa para a amplidão do pampa.

Mas *Netto* está coberto de méritos. Além de expor a qualificação técnica do cinema gaúcho, descobrir a importância dos negros na Revolução Farroupilha e provar a viabilidade de um cinema épico, o fantasma do general Netto surge para anunciar uma novidade: o Rio Grande do Sul (o Brasil, que seja...) tem heróis. (Renato Mendonça) (ZH, 11/9/2001).

Mais que história de guerra, é um resgate da ‘alma gaúcha’. Um resgate da força, da determinação para realizar sonhos, de lutar pelo que se acredita, do orgulho que os gaúchos têm da sua história. Além disso, o filme deu uma nova cara às produções locais, confirmando que temos capacidade para competir com os filmes do eixo Rio-São Paulo e com os filmes dos demais países da América Latina. [...] O filme foi pré-candidato ao Oscar, junto com outros nove filmes brasileiros, superando outros quarenta. Perdeu o páreo para *Abril despedaçado*, de Walter Salles, diretor de *Central do Brasil*. ‘Isso tudo prova que o filme tem qualidade’, afirmou Tabajara.

Sobre os boatos de que a escolha de ‘Abril Despedaçado’ na indicação do Oscar teria sido ‘carta marcada’, Tabajara afirmou: *Abril despedaçado* é distribuído por uma *major*, a Miramax. Isso é possível, mas eu duvido. Não tenho motivos para desconfiar de ninguém. (Thiago Dihl Perin) (CP, 11/11/2001).

Mesmo quando encontraram observações quanto à narrativa, as citações não deixaram de exaltar o conjunto e o espírito de resgate em tom épico daquilo que seriam “nossas tradições”, além de “nossa” capacidade de realização técnica e de ampliação dos espaços, ainda que não se deixasse de notar nos comentários um certo sentimento de exclusão em relação ao eixo Rio-São Paulo. Nota-se inclusive a expectativa que o filme teria de exercer junto à História. A crítica sente que essa expectativa, ainda que lentamente, cumpre-se e o filme de fato inicia quando a aventura épica do personagem se consolida nas batalhas e na mostra da determinação política. Conforme os comentaristas, o filme reforça a identidade, preenche os “vazios”. Mostra a possibilidade de evocação do heroísmo regional. O ufanismo pode ser evocado então de forma justificada, pois, afinal, seriam poucos os motivos reais para isso no tempo imediato ao lançamento do filme.

A crítica “Uma epopéia íntima” de Luiz Antônio de Assis Brasil transcende as demais. Ainda que manifeste o “orgulho” pela representação das lutas farroupilhas e não reconheça indícios bairristas no filme, Assis Brasil acaba por enquadrar o General Netto e a obra de Tabajara Ruas numa moderna forma de construção mitológica, que apresenta um herói falível. Um indivíduo capaz de grandes atos, mas que ao entrar em conflito íntimo com sua consciência e com a inexorável finitude de sua existência humana, aproxima-se muito mais do homem comum a quem serve de modelo, facilitando a identificação coletiva:

Na epopeia clássica valiam as grandes ações e a imortalidade de uma personagem mitológica; hoje o conceito alargou-se e, em sentido figurado, podemos falar em epopeia para uma sequência de atos humanos que nem sempre reclamam a perenidade dos versos, mas que se destacam do trivial. [...] Netto surge filtrado pela sensibilidade de seus criadores: um homem de sangue e nervos, que já aparece nas cenas iniciais como um ser incompleto; doente de morte e jazendo num hospital brasileiro em Corrientes, procura desesperadamente uma razão para sua vida. Vemo-lo estraçalhado por dúvidas, e, na recuperação de seu passado – em que a sucessão dos fatos encontra nexos pela estruturação interna –, manifestam-se todos os seus valiosos feitos, mas também o assombro perante a brutalidade gratuita tantas vezes praticada. [...] Se no hospital prepondera o intimismo, no plano biográfico está presente o fulgor coletivo. Isso resulta numa pessoa fragmentada, um irmão do Visconde partido ao meio, de Italo Calvino. Por isso, a história pessoal de Netto transcorre num ritmo de fatalidade, e sua epopeia atinge os páramos da tragédia grega. Encarcerado num desígnio, tudo o que fizer será necessário, mas insuficiente. O episódio extraordinário da proclamação da República Rio-Grandense, uma das imagens mais felizes do nosso cinema em todos os tempos, emociona os gaúchos e impressionará os restantes nacionais. Não apenas Netto é conduzido à República, mas também nós, que nos tornamos partícipes do momento decisivo.

Erra, entretanto, quem depreende qualquer espécie de ufanismo bairrista no filme; Tabajara Ruas, como intelectual de nosso tempo, não cairia nessa vulgaridade. Assim, após a proclamação nos campos de Seival, segue-se uma sequência de bandeiras revolucionárias que aos poucos vão-se degradando até virarem frangalhos, a significarem a inexorável derrota [...] trazendo Heidegger a esse contexto, se temos de aceitar que somos seres-para-a-morte, Netto já a possuía dentro de si, desde sempre. O último ato é o arremate de uma existência que sempre esteve adiando esse encontro. Mesmo o amor é uma pausa no desgastante ofício de permanecer vivo (ZH, 29/9/2001).

Detentor do prêmio de melhor fotografia em Huelva na Espanha, ao ser apresentado no Festival de Brasília, realizado em novembro de 2001, o filme teve uma passagem controversa em relação ao Festival de Gramado. Não houve empolgação (ZH, 24/11/2001) e em certas passagens, como aquelas que retratavam o ingênuo romance de Netto com a sua futura mulher, a platéia riu debochadamente. Em outras, como a sequência em que o sargento Caldeira (um homem negro) mata o soldado Milonga (também negro), salvando a vida do General Netto, ouviu-se o termo “traidor” exclamado na sala de exibição. Não obstante, o filme saiu do festival com os prêmios Candango de melhor ator para Werner Schunemann e de direção de arte para Adriana Nascimento Borba.

É difícil mensurar a recepção do público. Conta-se apenas com os números da bilheteria. E nos cinemas, o lançamento nacional de *Netto perde sua alma* não trouxe bons

resultados além da divisa estadual. Até o mês de janeiro de 2002, com dezessete semanas de exibição, o filme havia alcançado somente 36.158 espectadores (RDC, fev.2002), sendo que 28.741 o assistiram no primeiro mês de exibição no Rio Grande do Sul (RDC, nov.2001).

5.2 Cineastas ingressantes na segunda metade dos anos 90: aproximações e contestações

Paralelamente aos longas-metragens feitos na segunda metade da década de 1990, filmes cercados pelo prestígio institucional e pela aceitação da crítica, novos cineastas ingressavam no campo. E mais uma vez os ingressantes se valiam da visibilidade do Festival de Cinema de Gramado. Do ponto de vista do volume dessa produção, após ser considerado um dos eventos de maior concorrência no festival de 1998, no ano seguinte a mostra competitiva dos filmes em super-8mm foi composta por 30 títulos, sendo apenas três deles não oriundos de Porto Alegre (dois paranaenses e um realizado no interior do próprio Rio Grande do Sul, em Santa Maria) (APTC-BT-61, 1999). Essa centralidade geográfica que não significava exclusividade no fenômeno da reinserção da bitola fílmica. Pela mesma época em que o Super-8m retomou uma posição de evidência no Rio Grande do Sul, a bitola também ganhava novos adeptos em outras regiões do país, especialmente em São Paulo e no Paraná. Especificamente prolífera em Campinas (SP), a produção de onze curtas lá realizados entre 1996 e 2000 apresentou filmes que, assim como no RS, transitavam entre as pretensões de uma realização em formato acadêmico e aquelas realizações que se permitiam maior liberdade de experimentação nos enquadramentos, no uso da luz natural, da improvisação nas interpretações e na montagem sem uma sequência pré-ordenada. Dando suporte de exibição a essa produção, além do espaço no Festival de Gramado, surgiram mostras em São Paulo e em Londrina (PR) (RDC, jul.2000, p.44-45).

Gustavo Spolidoro, desde a sua primeira premiação no Festival de Gramado tornou-se um dos nomes mais citados, requisitados e festejados nessa fase de renovação do campo, chegando a definir seu grupo de trabalho como o futuro do cinema logo ao ser premiado em Gramado. Rapidamente Spolidoro tratava de se posicionar por escrito em relação ao que estava acontecendo (CP, 13/8/1998, p.17; CP, 17/8/1998, p. 17).

A seu ver, em meados dos anos 90 “estava meio monótono fazer filmes no Rio Grande do Sul”, e os mesmos de sempre continuavam filmando. Mas “de repente” se constataria “um monte de gente” fazendo cinema, e batendo na antiga geração. Esse embate entre os antigos e

os novos pode não ter acontecido de modo muito direto, mas um certo desconforto era percebido pelos novos realizadores, como o observado por Cristiano Zanella: “Talvez a geração do Gerbase, aí, quando olhasse pra gente fazendo em 96, 97, os caras pensassem assim, ó: pô, não tem mais porque o cara fazer, tá fazendo super 8... (V6, 2007)”.

Essa nova geração, que foi apontada como endogenamente unida, não deixava de direcionar suas baterias de ataque para os mais antigos e mesmo para os contemporâneos. O Festival de Gramado, ainda que fosse um espaço utilizado, era considerado em sua competição principal um evento conservador, tomado por filmes feitos por quem se identificava com aquele perfil (V7). Por outro lado, também havia o questionamento sobre as escolhas tecnológicas, que poderiam resvalar inclusive num certo tom saudosista. Gustavo Spolidoro recordou o questionamento feito sobre quem defendia a utilização das câmeras de videotape. Elas seriam “insípidas”, não teriam o “barulhinho” ou o “cheiro” das filmadoras. E além disso, seriam, mais fáceis de serem utilizadas, pois, reclamava Spolidoro em relação à demasiada facilidade de operação do VT, “aperta dois botãozinho a coisa tá voltando”.

Essa defesa do super-8mm era questionada pelo veterano Carlos Gerbase. Ele até reconhecia o uso da bitola como alternativa estética, mas acreditava que na sequência da captação da imagem se imporia o tratamento final em equipamentos digitais (V6, 2007). Gustavo Spolidoro, por seu turno, afirmava que a discussão sobre o cinema estava atrasada. Enquanto no Brasil ainda nos anos 2000 se discutia a questão da transposição da imagem captada em película para equipamentos digitais e a reimpressão do filme pronto para exibição em salas equipadas com projetores 35mm, o grande dilema seria a convivência entre a massificação da imagens produzidas e acessadas, como aquelas disponíveis na internet, e a preocupação sobre um cinema entendido como arte, com uma linguagem sua (V8).

Gustavo Spolidoro no início dos anos 2000 já era considerado nas publicações especializadas em cinema de circulação nacional “um dos mais inquietos talentos da nova geração rio-grandense” (RDC-16, 2001, p.44). Esse reconhecimento também pode ser creditado à capacidade de Gustavo Spolidoro em transitar entre a defesa do suporte tradicional e a adoção de novas tecnologias. Seu curta *Final*, de Gustavo Spolidoro foi um dos primeiros kinescopados de vídeo digital para filme 16mm no Brasil (RDC-19, 2001, p.63). Também do ponto de vista das escolhas as inquietações de Spolidoro o diferenciavam no panorama dos filmes que eram realizados pelos ingressantes no campo. Em certo momento, contrariado a comicidade dos curtas daquele período, Gustavo Spolidoro apostou numa espécie de temática que flertava com o melodrama:

Domingo [filmado em 2000] surgiu após uma decepção com o excesso de curtas-metragens de comédia a que assisti durante o ano de 98. Resolvi então fazer o oposto, um drama em que o argumento central fosse algo triste e comum a todas as pessoas. Então, a primeira ideia foi um aniversário de criança onde ninguém aparece. Uma situação por que muito já passaram e a maioria já temeu ou teme. Diferente dos meus trabalhos anteriores, em que a experimentação vinha antes da técnica e da história, *Domingo* surgiu primeiro como uma história, em seguida veio a necessidade de realizar um filme tecnicamente bem apurado, e a experimentação ficou, digamos, quase de fora (Rizza, 2002, p.33).

Tal espécie de rechaço à realização de um filme eminentemente experimental não permite o reconhecimento de uma unidade endógena a essa “geração” emergida no final dos anos 90. Nesse sentido, Pierre Bourdieu até conseguiu observar certa homogeneidade, sobretudo econômica, entre os ocupantes das posições dominantes no campo. Contudo, as posições de vanguarda, em oposição àquelas, “na fase de *acumulação inicial do capital simbólico*” comportam agentes de origem e disposições diversificadas. Interesses que se aproximam de início, quando um objeto em comum os catalisa, mas que tendem a divergir quando o processo de institucionalização do grupo evolui.

Pequenas seitas isoladas, cuja coesão negativa [em oposição a algo] acompanha-se de uma intensa solidariedade afetiva, frequentemente concentrada no apego a um líder, esses grupos dominados tendem a entrar em crise, por um paradoxo aparente, quando têm acesso ao reconhecimento, cujos lucros simbólicos vão com frequência para um pequeno número, se não para um só, e quando se enfraquecem as forças negativas de coesão: as diferenças de posição no seio do grupo, e sobretudo as diferenças sociais e escolares que a unidade posicional dos começos permitia vencer e sublimar, retraduzem-se em uma participação desigual nos lucros do capital simbólico acumulado. Experiência tanto mais dolorosa para os primeiros fundadores ignorados quanto a consagração e o sucesso atraem uma segunda geração de adeptos, muitos diferentes dos primeiros em suas disposições, que participam, por vezes mais amplamente que os primeiros acionistas, dos dividendos (Bourdieu, 2010, p.301).

A ideia de unidade entre os ingressantes em meados da década de 1990 não se constituiu em ponto pacífico sequer entre os próprios cineastas. O posicionamento e as tomadas de posição de Bia Werther radicalizaram a contrariedade das disposições vigentes no campo. Essa cineasta pode ser incluída entre o grupo de realizadores de filmes em Super-8mm que despontaram no período.

Seu volume de produção – como diretora ou como participante em filmes assinados por colegas – foi destacado. Em 2002, quando foi publicado um volume sobre os primeiros trinta anos do Festival de Cinema de Gramado, assinou um artigo sobre a produção contemporânea em suporte 8mm; artigo inserido espacialmente dentro de outro, escrito por Carlos Gerbase, e que tratava sobre os filmes super-8 realizados até a segunda metade dos anos 80. Em seu texto, Bia Werther dividia o espaço de tempo que ia de 1995 a 2001 em três fases, cada uma delas percebida através das distintas características de filmes produzidos, e dos diferentes tipos sociais envolvidos na assinatura das produções.

O primeiro momento, aquele em que se dizia que o super-8mm “ressurgiu das cinzas”, seria marcado “por trabalhos autorais herméticos e surpreendentemente cinematográficos”. Apesar disso, para autora, não se trataria de uma geração com muitos pontos em comum, pois de fato, apesar da insistência da imprensa em defini-los como “superoitistas”, teriam em comum a disposição de utilizar qualquer suporte disponível, além de serem politicamente unidos. No mais, a autora afirma sua impressão sobre a extração social do grupo [Rafael Sirângelo, Fabiano de Souza, Cristiano Zanella, Christian Schneider, Gustavo Spolidoro, André Arieta e Cristiano Trein]:

Duas características marcam essa fase. A primeira delas é que grande parte destes realizadores são integrantes de famílias tradicionais de Porto Alegre. Outra é que, embora não tão jovens (mas talvez ainda presos ao fato de o super-8 ter o estigma de filme de família), quase todos buscavam nos cartões de crédito de seus pais a viabilização de suas obras primas (Werther, 2002).

Se essa impressão é confirmada, o financiamento familiar não diferenciaria os cineastas dos super-8 dos 90 de seus predecessores dos 70 e 80. Carlos Gerbase lembrava que a sua “panelinha” de amigos fazia os filmes dividindo as mesadas recebidas (APTC-BT-43, 1995).

Mas para Bia Werther, que se atém a uma visão endógena do grupo dos anos 90, identifica-se um segundo momento bem perto do final do milênio, quando os filmes em super-8 se limitariam à experimentação técnica. Apesar de se definirem como “nós, os superoitistas”, muitos teriam vida efêmera na atividade, limitada ao Festival de Gramado, após o qual se perderiam no tempo e no espaço, ou partiriam para a publicidade ou a televisão. Sobre a extração dessas pessoas (Cristiano Baldi, Jerri Dias), grande parte dela “compunha famílias tradicionais do interior gaúcho”.

Já o terceiro momento, imediato praticamente à escrita do artigo de Bia Werther, seria caracterizado pelo que ela definia como formado por uma geração “com as mais autorais características desde a retomada”. Nomes que desejavam pensar o cinema e a repensar o conceito de obra cinematográfica, apostando nas exibições pela internet e nas exibições em vídeo. Um momento em que, finalmente para Bia Werther, “vão rareando os filmes engraçadinhos de meninos mimados, a sociedade e as relações sociais voltam a ser criticadas, assim como o próprio cinema”. Essa mudança, para a autora, poderia ser fruto da extração social diferenciada dos realizadores dos super -8 dessa época [Afonso Dias, mineiro de nascimento, Gustavo Jahn, catarinense]:

A principal característica desta fase é que estes filmes, em sua maioria, estão sendo realizados por adultos independentes não-nascidos em famílias tradicionais do Rio Grande do Sul, e isto talvez faça diferença para o novo rumo nas temáticas (Werther, 2002).

Para Carlos Gerbase, mais do que diferenciações sobre a extração social dos realizadores, o diferencial estaria na ênfase que esse cinema da década de noventa aplicou à estética e ao gênero cinematográfico, em detrimento dos filmes voltados para a discussão geracional:

[O cinema em super-8mm] volta forte em 95, com uma nova geração, um novo grupo, e uma nova proposta estética. Uma proposta acho que tá mais hã, eh, em que a linguagem cinematográfica, as narrativas do cinema propriamente dito enquanto linguagem são até mais importantes do essa nossa preocupação, hã, de fazer uma espécie de crônica de nós mesmos, da nossa geração. Eles não estavam tão interessados assim em falar deles mesmos. Eles estavam interessados em, acho que estão até hoje de certo modo, em utilizar o cinema pra falar do mundo geral e não ficar preso só a sua, né, classe social, as suas, as suas preocupações etc. Então, é naturalmente um grupo mais, um grupo mais com mais propostas temáticas, e que vai trabalhar mais a questão do gênero cinematográfico, né, vã vão, então tu vai ter filmes tipicamente policiais, filmes com que flertam com a com a estética trash, filmes hã, hã que são europeus mas que que nitidamente tão baseados lá em lá em Nouvelle Vague, esse tipo de coisa, né, que são diferentes, acho súper saudável (V6, 2007).

Howard S. Becker já indicou que, de modo geral, não se define como fazer uma obra de arte a cada vez que se propõe essa atividade. Os termos acordados e tornados habituais, através dos quais se estabelece a cooperação entre as partes envolvidas no processo de

produção artística, são denominados convenções. Elas ditam os materiais, as dimensões, o tempo de duração, as abstrações e a combinação destes para a consecução de ideias e experiências. E são compartilhadas entre o artista e sua plateia para que o efeito da proposta se resulte em algo efetivo (Becker, 1977a, p.212-213).

Isso não significa que as convenções sejam imutáveis. Muitas vezes elas não respondem questões específicas, deixando margens a manobras que visem o preenchimento das lacunas através de referências ao costume ou à negociação. Outrossim, as convenções restringem o limite dessa margem de manobra, pois existem em correlação com outras atividades, que demandam alterações a cada vez que uma convenção é modificada. Quebrar essas convenções implica na dificuldade de execução e circulação da obra de arte, mas também aumenta a liberdade de escolha do artista (Becker, 1977a, 214-217).

O sociólogo estadunidense definiu ainda como apenas aparentemente imutáveis os sistemas de convenções e as estruturas de laços cooperativos. Inovações são constantes à medida que as expectativas e a satisfação tornam-se demasiadamente comuns. Nesse sentido, o rompimento das convenções pode se configurar como um ataque ao costumeiro, à estética vigente, à moralidade a ela associada e “a um arranjo existente de *status* ordenados, a um sistema de estratificação”. Quando novas convenções são estabelecidas e aqueles indivíduos que manipulavam com sucesso as antigas não conseguem adaptar-se às transformações, resistências se apresentam na forma de manifestações raivosas ou injúrias estéticas contra a novidade (Becker, 1977a, p.218-220).

Nesse sentido de posicionamento anti-convencional, a trajetória de Bia Werther no cenário da produção cinematográfica rio-grandense tornou-se um marco de inconformidade contra a estrutura de produção e legitimação estabelecida. Ainda que tenha sido convidada para participar da publicação comemorativa dos trinta anos do Festival de Gramado, a cineasta adentraria o século XXI reclamando em algumas contundentes entrevistas sobre a posição relegada de seu trabalho e de seus congêneres no campo cinematográfico gaúcho. Em suas respostas, Bia Werther nos apresenta uma série de informações sobre as articulações e escolhas operadas pelos detentores de posições de mando, seja em âmbito público ou mesmo em relação aos próprios colegas de ofício, ao mesmo tempo que também informam sobre suas próprias reações. Reunidas em seu blog na internet, essas impressões, consideradas sob o prisma da objetivação, permitem uma sistematização de seu pensamento e de seus posicionamentos, muitas vezes pautados pelo questionamento das convenções que envolvem a realização de filmes no Rio Grande do Sul.

Num breve resumo que escreveu sobre o impacto que as opções cinematográficas suas e de outros cineastas teriam causado no cenário cinematográfico rio-grandense a partir do final da década de 1990, Bia Werther afirmava que a intenção dos realizadores desses novos trabalhos, “autorais” e “experimentais”, reunidos em torno do Núcleo Cine 8, era passar a integrar a comunidade do audiovisual. A resistência com a qual foram recebidos os teria surpreendido. Tal contrariedade seria motivada pelo levantamento de questões acerca da “repetição exigida pelos critérios vigentes” na produção de filmes. Segundo Bia Werther, a exibição de seu filme super-8mm *Lilith..., a última viagem do século*, e do 16mm *Verdade às vezes mancha*, de André Arieta, no Festival de Gramado de 1999, teria causado um “mal estar silencioso” seguido de manifestações hostis que tornariam os cineastas rapidamente “*persona non grata* para uma boa parte das lideranças do cinema gaúcho”:

A partir da ousadia em levar para o festival mais glamouroso [*sic*] do país filmes que questionavam a própria cultura gaúcha e nosso cinema bem comportado, pipocaram manifestações de repúdio aos filmes "incompreensíveis" da turma do Núcleo Cine 8, principalmente por parte de jovens profissionais da área de publicidade e ícones do cinema local. Alguns achavam que os filmes desconstrução eram uma mera colagem, sem "mensagem", outros achavam depreciativo o fato de alguns trabalhos terem características de vídeo arte (Werther, 2003).

Como resposta aos ataques, Bia Werther publicou um manifesto que apresentou formalmente as bases do chamado “cinema desconstrução” ou “desconstrutor”. Seria uma espécie de esclarecimento a respeito do tipo de cinema e das posições políticas defendidas pelos membros do Núcleo Cine 8. O manifesto tinha por característica ser um texto aberto, que poderia ser adensado a qualquer momento, conforme os filmes fossem sendo lançados. Em 1999 foram divulgadas as suas primeiras linhas:

Manifesto do Cinema Deconstrução [*sic*]

....
 desconstruir o conto para receber inesperadas leituras. equívocos doces.
 cometE o erro da forma, desrespeita a exatidão.
 subvertE. sem roteiro, com.
 diálogo livre do olhar, participação ativa, pensante.
 símbolos sem explicação, incomodas metáforas fora de moda. cinema desconstrução.

AS vísceras dão náuseas no homem moderno de auto-ajuda.
 as vÍSCERas tem a cor do sangue proibido pelo estudioso polido do cinema
 em ORDem.
 tudo sob conTROLe enquanto
 chove profundamente no outono de porto alegre.
 vinho tinto, pedras seculares pisadas por qorpo santo....

Cinema Desconstrução. Imagem, moviMENTO.
 CUspe no ciNEMA boM menino!
 liVRe olhar suBVERTido no espelho,
 MUITO longe do que perto só promete
 sofrO das palavras que não falas.
 tenho uns sustos SÃO de meia hora.
 tenho outros de quinze minutos.
 quando o tempo vai FICO um segundo,
 durmo entre os sustos dos espelhos,
 tens olhos, não me oLHam, eu nos teus.
 olhos, TUA BOCA QUE BOCEJA.
 qual ciNema desCONstrução no
 asSOberbado cinema Gaúcho, academia do descaso em silêncio estéril de
 unanimidades
 superficiais.
 passo certo, médio, sob o controle televisão. aristocracia branca.
 o tempo, ciclos, espaço se abre a mURROS.

Faz um filme muito esquisito!
 Assiste um filme livre!
 Escreve a história!
 (Werther, 2003).

Preservei a forma da escrita do manifesto, uma espécie de poema livre, “visceral” na expressão de sua autora, que critica um cinema que estaria acomodado, bem comportado, e faz uma convocação para a feitura de um cinema mais ousado. O texto, lançado no site da revista Cine 8, teria sido o estopim de mais uma reação que Bia Werther percebeu como silenciosa; mas que agora já não mais causaria apenas um mal estar, pois a situação havia evoluído para uma guerra. Por ser considerado fruto de uma “atitude egocêntrica demais”, os

filmes vinculados aos paradigmas defendidos pelo manifesto do Cinema Desconstrução teriam passado a sofrer um veto nos espaços de discussão, exibição e fomento à produção:

O cinema desconstrução é proibido até hoje em salas de cinema cultural, como a PF Gстал e encontrou uma resistência agressiva da comissão de seleção nas poucas vezes em que tentou verba via Fumproarte devido aos filmes de "sexo de mau gosto" ou ao vício de escrever roteiros que fogem à regra de uma página por minuto (Werther, 2003).

A escrita e o lançamento de cartas e manifestos não pode ser considerado procedimento incomum quando relacionado ao cinema. Ao longo das décadas, pelos mais diversos motivos, pleitos, defesas e acusações foram lançados em festivais, congressos, nas páginas dos jornais e das revistas. Polêmicas foram estabelecidas, seguidas de defesas apaixonadas ou “em nome da razão”. Uma das mais relevantes dessas polêmicas foi aquela travada nas páginas da imprensa especializada, especialmente a francesa, entre as décadas de 50 e 60, no que tocava ao estatuto da autoria em relação à realização cinematográfica. Discussões que respingariam inclusive no Brasil através dos escritos em defesa ou acusação à validade do Cinema Novo.

Mesmo que a noção de autoria herdada dessas discussões possa permear a produção da maioria dos filmes lançados pelos ingressantes no campo, o que aparentemente mais permite uma relação direta, mesmo que por negação, com o manifesto Cinema Desconstrução de Bia Werther é um documento publicado por dois cineastas europeus: Lars von Trier e Thomas Vinterberg, que em março de 1995 lançaram o manifesto Dogma 95, um pretensão de mudança das regras do jogo cinematográfico, considerado naquele momento desinteressante pelos dois cineastas; desinteressante tanto do ponto de vista de quem realiza um filme, quanto de quem o assiste. Na prática o Dogma 95 não podia ser considerado um protesto ou revolução, até porque seus proponentes diziam não reconhecer autoridade a ser questionada. Assim, o documento se limitava a listar 10 mandamentos, um conjunto de regras a serem seguidas em nome de um cinema despojado de tecnicismos e efeitos numa época de vulgarização e facilidade da produção de imagens. Despojamento que não implicaria em amadorismo, pois tudo deveria ser bem planejado. Na sequência das regras havia ainda uma determinação explícita sobre a renúncia do gosto pessoal e da pretensão de autoria por parte dos cineastas que aderissem ao manifesto. Esse aceite era considerado um voto de castidade:

1 – A filmagem deve ser feita em locação. Objetos e cenários não devem ser incorporados. Se um determinado objeto é necessário à história, a locação escolhida precisa conter esse objeto.

2 – O som nunca deve ser reproduzido separadamente das ideias e vice-versa. Música não deve ser usada a não ser que ocorra na cena em que está sendo filmada.

3 – A câmera deve estar na mão. Qualquer movimento ou imobilidade é permitido, desde que seja produzido pela mão. O filme não pode se passar onde a câmera esteja. A filmagem deve ocorrer onde o filme ocorre.

4 – O filme deve ser a cores. Iluminação especial é inaceitável. Se há pouca luz para exposição, a cena deverá ser cortada, ou uma simples e única lâmpada deverá ser ligada à câmera.

5 – Trabalhos óticos e filtros estão proibidos.

6 – O filme não deve conter ação superficial. (Assassinatos, disparos de armas, etc, não devem ocorrer.)

7 – Alienação temporal e geográfica estão proibidas. (Isso quer dizer que o filme se passa aqui e agora.)

8 – Filmes de gênero não são aceitos.

9 – O formato final do filme deve ser 35 milímetros acadêmico.

10 – O diretor não deve receber crédito.

Além do mais, eu juro, como diretor, renunciar ao meu gosto pessoal. Não sou mais um artista. Eu juro renunciar à criação de uma “obra”, já que eu considero o instante mais importante que o todo. Meu objetivo supremo é arrancar a verdade de meus personagens e cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios à minha disposição e ao custo de qualquer “bom gosto” e considerações estéticas.

Portanto, faço aqui meu VOTO DE CASTIDADE.

Copenhagen, segunda-feira, 13 de março de 1995.

Lars von Trier

Thomas Vinterberg (Butcher, 1998a, p.17).

Tomado por uma ousadia por uns, peça de *marketing* por outros (nem mesmo seus criadores seguiram o modelo proposto em todos os filmes que realizaram desde então), fato é que o manifesto foi seguido mundo à fora por vários cineastas que se propuseram a submeter seus filmes para avaliação e certificação da associação para esse fim criada.

É difícil dizer se, a parte o uso do manifesto como forma de expressão como ocorreu com os proponentes do Dogma, uma ligação com os movimentos contemporâneos pode servir de explicação sobre as escolhas e o cinema de Bia Werther. Questionada em dois momentos sobre as suas principais influências, os diretores mais apreciados, a cineasta informou sobre lembranças variadas, e sobre ausências do que é comum a outros cineastas:

Acho que tenho influências do Machado de Assis, do meu avô caudilho e da minha irmã que ouvia bandas progressivas e agora se isolou no interior pintando quadros. Também tenho influências do *Pictures of You*, de três mulheres bruxas que correm na floresta, uma gorda meio velha, uma bem mais velha só que magra e uma bem jovem e bonita que anda pelada e toma vinho tinto. Tenho influência da minha avó que enterrou armas e andou com meu pai no colo, descalça, pisando gafanhotos. Tenho influencia de grandes plantações de crisântemos e eu deitada no meio, na terra fofa lendo as nuvens. Tenho umas influências de gringos pisando uvas, de uma gruta de pedra com uma santa que pisa numa cobra e uma menina que passa as tardes de verão ali sozinha lendo uns livros, ouvindo as cigarras e escrevendo num diário pra rasgar ele depois. Tenho influências de grandes figueiras, um lobisomen, um soldado que se enforcou, barulho de riacho, outono, aulas de francês, cheiro de livro guardado no porão, uma provision iluminada por lampiões numa cidadezinha do Uruguai, manhãs tão frias de sábado com queijo tofu. do único homem que morreria por mim e eu mandei ele embora, da oxum, iemanjá, tara vermelha. calendário maia. coisas que ainda não sei. Ih! São tantas as influências de uma pessoa (Werther, 2002a).

Não tenho influência alguma dos filmes brasileiros em super 8 dos anos 70 pois não conheci os trabalhos daquela época. Só recentemente conheci um longa, *Deu pra ti anos 70*, e gostei bastante, até porque sou amiga de muitas pessoas que estavam jovens ali no filme. Misturei as coisas porque gosto disso, informalidade. Nem sei se o filme é realmente tão bom mas eu amei. Enfim, não temos semelhança alguma além da vontade de filmar e da liderança. A real importância deles para mim foi a de realizar filmes. Esse é o exemplo. Façam. Isso é que vale (Werther, 2002b).

O importante para Bia Werther era filmar. Isso seria o diferencial frente aqueles que “não têm filme no currículo e circulam pelas ABD’s, dão oficinas falcatrua [*sic*] e podem até ganhar mais grana que muito cineasta de verdade”. Filmar daria ensejo à sensibilidade que permitiria “reconhecer quem tá sobrando na classe”, ao passo que definiria direitos e deveres de quem um dia poderia alcançar um cinema próprio (Werther, 2002b). E filmar tomava ensejo com a ampliação do acesso à tecnologia e a materialização de um cinema possível a (quase) todos.

Talvez o maior mérito dos primeiros filmes do Dogma 95 tenha sido apresentar a possibilidade de realização de trabalhos em vídeo digital que se tornassem aceitáveis nos espaços consagrados ao cinema. Suporte que, no Rio Grande do Sul, seria adotado com ênfase pelos ingressantes, como Bia Werther, e mesmo pelos veteranos que reencontrariam a televisão como possibilidade de inserção.

Houve desde o início dos anos 2000 uma sensível transformação na acessibilidade do maquinário necessário à feitura de filmes. A ascensão comercial do vídeo digital, e depois do vídeo em alta definição, amparada no barateamento e popularidade dos equipamentos, ampliava a quantidade de pessoas que se lançavam à realização de trabalhos com pretensão artística em quantidade muito maior do que aquela verificada com o cinema em 8 e super-8mm entre os anos 60 e meados dos 80. Diferentemente do custo com a compra e revelação dos filmes, o vídeo por seu caráter de visualização imediata e fácil reposição das tomadas descartadas multiplicava seus adeptos. Em 2003, Bia Werther acreditava que chegaria um dia em que todos seriam cineastas ao menos por um dia.

Aumentava assim o número de pessoas que tomavam parte do cinema (agora não mais apenas sinônimo de filme, mas também de imagem digital), interferindo, praticando e ousando contra as fórmulas consagradas. A própria cineasta, em meio ao turbilhão de novidades e mudanças de paradigmas, procurava historiar esse processo, que principiara ainda com o vídeo analógico e os projetos de vídeo arte, uma produção erudita que contava com limitados recursos tecnológico e altos custos de realização, e que no início do século XXI ampliava seu alcance, chegando a permitir a pretensão dos incontáveis vídeos disponibilizados na internet, cujos realizadores e o público poderiam considerar como cinema. Para Bia Werther, tudo isso seria uma forma de transgressão que se valeria de uma apropriação dos “caminhos desenhados pela mídia e pela indústria”. A massificação dos equipamentos acabaria permitindo o questionamento sobre a própria produção. O material que fora projetado para o registro doméstico ou eventual acabaria apropriado pelos artistas que não aceitavam as limitações de acesso do material fílmico tradicional. Seria esse movimento o foco transformador do fazer cinematográfico, mais que os fomentos oficiais, as fórmulas aceitas e estereotipadas, os festivais consagrados e o que resultaria de um cinema marcado pelo aprisionamento da liberdade de realização:

Não são os concursos de curtas com seus critérios duros e reacionários que fazem ferver o cinema, nem a produção que não é tanta assim, com o agravante do pouco espaço para a diversidade. O que excita são os movimentos invisíveis que estão empurrando o portão pelo lado de fora e que o padrão constituído se mobiliza pra manter embaixo do tapete.

Essas produções tipo globo filmes e os curtas tipo comercial da coca que sobem no podium dos festivais ricos não fariam ninguém sentir tesão. É um outro movimento que está no ar e que te esquenta, como foi sempre na história, são as asas. Tem algo acontecendo aqui fora. Algo que a hegemonia te proibirá de conhecer enquanto puder te manipular. Mas tá aqui, fazendo

ferver o cinema no Brasil e no resto do mundo. Fora do Oscar, fora de Cannes, fora de Gramado, fora dos curtas da RBS-TV, fora do previsível. Esses projetos glamourosos [*sic*] são apenas a maquiagem de um contexto, uma parte de um todo que não sobreviveria sem o segredo que faz ferver o cinema, a existência inevitável do livre realizador, sem verba, sem câmera, sem nada além de sua paixão que vai rachando os muros. Por isso, toda a vez que um nome glamouroso [*sic*] do cinema aparecer com uma ideia "inovadora", duvide. Ela já foi sufocada muito antes na boca e mãos de um realizador comum, depois processada e industrializada fechando mais um ciclo da história que mente (Werther, 2003).

Outrossim, a expansão da oferta de tecnologia para a realização de filmes em suporte digital vivenciada no Brasil no início dos anos 2000 deu ensejo a muita discussão. Preocupações e dúvidas que contrabalançavam as expectativas positivas que muitos decantavam em relação à ampliação do número de filmes, ao real barateamento dessas produções, à maior acessibilidade em associação com a internet, além das possibilidades de experimentação. Uma das principais opções para quem aderisse ao cinema digital era a aproximação com a linguagem ágil da televisão e do uso de imagens mais “naturalistas”, dado o tipo de sensibilidade à luz nas câmeras digitais em comparação com os filmes químicos. Por outro lado, num primeiro momento o cinema digital não conseguia suprir certas características do cinema tradicional, como a maior definição de imagem e a profundidade de campo (Seabra, 2000, p.28). Ironicamente a renovação tecnológica permitia uma reaproximação do cinema com o público jovem. Se nos anos 70 e 80 o uso do super-8 dava a vazão a pretensões estéticas e/ou políticas, agora o apelo se transferia para o “ritmo” da juventude do século em transição.

Dentre os primeiros cineastas brasileiros a experimentares a utilização de câmeras de vídeo digital em suas produções estava o gaúcho Sérgio Lerrer, que em 2000 estava vivendo em São Paulo (Seabra, 2000, p.28). Werner Schünemann também se lançou na realização com câmeras digitais ao retornar à direção cinematográfica, influenciado pelos filmes do Dogma e por *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders. Sua ideia seguinte era uma co-produção com os EUA para a realização de um filme de suspense juvenil (RDC-8, 2000, p.30; Rodrigues, 2001, p.32). Sérgio Amon, por seu turno, radicado em São Paulo com a Zero Filmes, dirigiu um pioneiro comercial captado em filme, transposto e finalizado em vídeo de alta definição (RDC-8, 2000, p.31).

Jorge Furtado adotou a captação digital das imagens de seu primeiro longa para o cinema, *Houve uma vez dois verões* (2002). O filme havia recebido um prêmio do programa

de apoio para filmes de baixo orçamento do MinC, o que resultava numa possibilidade orçamentária apropriada aos baixos custos dos filmes digitais. Além disso, Furtado ressaltava à época da realização que o cinema digital era vantajoso para quem trabalhava com atores inexperientes – o que era o caso de seu filme, protagonizado por jovens –, quando existe maior necessidade de se refazer o trabalho (Lyra, 2002, p.46).

No segundo semestre de 2002 a Rede Globo firmou parceria com três produtoras de cinema para a realização de programas a serem exibidos em sua grade de programação prevista para o ano seguinte. Era a primeira vez que tal acerto ocorria, e uma das empresas associadas, a única fora do eixo Rio-São Paulo, foi a Casa de Cinema de Porto Alegre. A ideia era produzir uma série baseada no primeiro longa do diretor, *Houve uma vez dois verões* (RDC-29, 2002, p.59). Para a realização desse filme, mais uma vez as redes foram acionadas. Alex Sernambi, fotógrafo de Jorge Furtado desde o curta *Esta não é sua vida* (1992), foi convencido pelo cineasta a ingressar na atividade de diretor. O filme foi realizado em vídeo digital, o que, segundo acreditava Sernambi, havia sido pensado por Jorge Furtado como uma preparação para o trabalho a ser realizado em *Houve uma vez dois verões* (Sernambi, 2002, p.52).

5.3 Entre *main stream* e Desconstrução: a interpretação empirista de Bia Werther sobre as disputas do campo e a pretensão pelas posições

Em entrevistas e textos publicados em seu blog, Bia Werther procurou diferenciar o cinema do *main stream* gaúcho, com a sua estrutura e redes estabelecidas, do Cinema Desconstrução. Esse não faria o roteiro que certamente levaria ao “preminho”, o casamento e a amizade certos, assim como não se faria “a sociedade secreta certa”. Referências que talvez indicassem as uniões afetivas entre os sócios da segunda fase da Casa de Cinema de Porto Alegre, e a APTC, entidade pontuada em grande medida pela Casa de Cinema e por seus aproximados (Werther, 2002a). Sobre a produção gaúcha Bia Werther era taxativa: havia direcionamento das informações. O público não teria acesso ao que se fazia em matéria de cinema no Rio Grande do Sul porque a “resistência ao novo e ao diferente” era padrão dos meios de comunicação. Especialmente aquele padrão proveniente da RBS TV (herdeiro do chamado “padrão Globo de qualidade”), com suas mostras de curtas selecionados e sua produção própria. Filmes realizados com equipe recrutada entre os técnicos e cineastas em

evidência no campo. A esperança da cineasta era que esse modelo implodisse com a tendência de pulverização da produção:

Tenho muitas esperanças porque faço parte de uma maioria que não tem poder político, que não está na RBS-TV, que não tem um kikito na prateleira e, mesmo assim, não paramos nunca de produzir e estamos sempre sendo procurados pelos novos que querem conhecer o outro lado do audiovisual gaúcho (Werther, 2003).

Por outro lado, essa expectativa não impedia uma observação crítica e propositiva sobre as vias consagradas de acesso à realização de filmes. Para Bia Werther, uma indústria de cinema somente seria possível no Brasil, e no Rio Grande do Sul, se houvesse uma abertura que rasgasse “as listas negras do monopólio” e acolhesse a todos os cineastas em pé de igualdade. Essa abertura deveria incluir “muitos diretores e presidentes de entidades e salas de cinema”, considerados desconectados com o universo de produção, ainda presos aos círculos consagrados. A isso ainda se somaria os ares provincianos dos comportamentos, perpassados pelo corporativismo e pelo “hilário desbunde de muitos formadores de opinião diante de atores globais, nomes famosos locais ou privilegiados políticos” (Werther, 2003).

Os jovens realizadores que sucumbiam aos apelos e determinações midiáticas se transformavam em alvos de uma crítica que apontava a pouca preocupação com o contexto e a responsabilidade social, a falta de pesquisa de linguagem, de crítica social, de diálogos embasados, além fazer uso de um tratamento caricaturado do ponto de vista estético e de conteúdo. Seriam esses novatos, que sequer perceberiam a impropriedade e o vício dos critérios aos quais buscariam alcançar, tomados pelo medo de serem diferentes, de arriscarem pela ousadia, aceitando o possível erro, a exclusão do Festival de Gramado, da RBS TV. Não seriam eles “provocadores livres”, até porque, mais uma vez apontava Bia Werther com ironia, os jovens cineastas gaúchos dos anos 90 e início dos 2000 formavam uma esmagadora maioria “de garotos bonzinhos com penteados moderninhos, diretores de filmes publicitários que viram cineastas nas horas vagas porque a grana vai para quem aplica melhor a fórmula” (Werther, 2003 e 2002a).

Inimigos do Cinema Desconstrução, ainda que não nomeados, foram definidos tipicamente por Bia Werther. Seriam em maioria aqueles “que mamam nas tetas do estado” e mantém segredo sobre isso. Pessoas antagônicas aos protagonistas do Cinema Desconstrução, que não recebia verba questionada, prêmio duvidoso, mantinha cargo de confiança ou fazia

mau uso do poder. A ausência de entendimento sobre a política partidária prejudicaria aqueles que pregavam um cinema que valorizasse uma “obra honesta e livre”:

Enfim, o cinema desconstrução passa por constrangedoras situações de desrespeito e boicote até porque muitos líderes e diretores de entidades não sabem nada sobre nós, nunca perguntam, nunca observam ou estudam. Um a um, vão se deixando levar pelo que diz o colega de turma. Mas nenhum sabe quantos filmes fizemos, como trabalhamos com nossos atores, como fazemos para conseguir dinheiro já que eles nos fecham as portas dos editais, onde exibimos nossos trabalhos já que não estamos nos grandes veículos, onde discutimos nossos filmes já que estamos proibidos em suas publicações (Werther, 2003).

A valorização da “panelinha” não encontrou amparo no posicionamento dos cineastas vinculados ao Cinema Desconstrução, surgido poucos anos depois do desabafo de Carlos Gerbase. A ideia de filiação foi rechaçada por Bia Werther. Seu modelo de ação propunha trabalhar com grupos variados: “Sem essa de turminha, porque sempre os mesmos deixa o ar viciado demais, é provinciano!” (Werther, 2002a).

O posicionamento contrário à organização da produção cinematográfica não implicava na ausência de interesse dos integrantes do Cinema Desconstrução em relação aos espaços disponibilizados no campo. Havia uma consciência quanto à insuficiência da honestidade e da criatividade em face da força do dinheiro transpassando as disputas. Bia Werther clamava pelo pensamento político, pela mudança dos critérios, pela instauração de uma postura duvidosa ante o que o monopólio das televisões comerciais e os escolhidos pela mídia apontavam como o acertado em matéria de cinema brasileiro. Para a cineasta a dicotomia não repousava apenas na unidade do cinema brasileiro contra a hegemonia imposta pelo cinema estadunidense. Qualquer modificação do panorama passaria pelo rompimento da hegemonia interna. Um processo de luta que criaria diferenciações entre os contemplados com visibilidade e benefícios e os que eram tratados como *persona non grata*:

Devemos desacreditar dos concursos até que possamos dar pitacos no seu formato, até que deixem de dividir a grana do cinema entre dois ou três nomezinhos comportados e famosos e dois ou três lobistas. Devemos duvidar quando nos dizem que prêmios são sinônimos de um trabalho que contribui com a história, pois a história tem nos contado que prêmio é sinonimo de conivência, a história nos mostra que os "bacanas" são sempre os que estavam no esquema pra se dar bem e os revolucionários sempre são reconhecidos só quando a página já foi virada. Devemos bater pesado na

hegemonia, no corporativismo, nas panelas. Devemos ter espírito crítico e duvidar, duvidar muito quando num mundo tão difícil como o do audiovisual alguns levam tudo muito fácil e rápido e só falam em números e valores e sentam em mesas de debate pra responder perguntas de fãs, mas nunca falam de cinema como arte e instrumento de inovação, nunca estão apaixonados (Werther, 2002a).

De certo modo, e até mesmo paradoxalmente, o discurso de Bia Werther se aproxima de um modelo de acusação conservadora comum no Brasil, e que se relaciona ao que seria desvio ou anormalidade. Esse tipo de acusação já foi analisado nos trabalhos do antropólogo Gilberto Velho, que reconheceu que boa parte do mundo artístico-intelectual brasileiro depende e mantém ligações de vários tipos com os grupos dominantes, seja por relação origem familiar, seja por relações de trabalho. Em todo caso, levando-se em consideração a heterogeneidade e as contradições das sociedades complexas, tornar-se-ia plausível “o desenvolvimento de áreas, domínios com um certo grau de autonomia e continuidades próprias”, onde se estabelece inclusive “uma certa capacidade de autolegitimação”. Seria simplismo dividir de um lado aqueles que seriam os servidores do *status quo* e de outro os indivíduos revolucionários, devendo ser considerada a ambiguidade desta categoria social, que passa por experiências e pressões contraditórias (Velho, 1977, p.33).

Na década de 1970, exemplificava Gilberto Velho, sob o regime autoritário estabelecido no Brasil, o *ethos* e o estilo de vida do mundo artístico-intelectual passaram pelo isolamento e a pela inquietação daqueles que eram alvo da repressão. Nesse momento do plano da vida cotidiana, o essencial era buscar a sobrevivência:

Há uma procura de formas de comunicação que rompam o bloco burocrático do *establishment*. Por outro lado, elaboram-se, na prática, estratégias de negociação e trabalho dentro do próprio *establishment* através de contatos, troca de idéias, participação em órgãos especializados, etc. Isto não acontece devido a um cuidadoso e maquiavélico plano de “infiltração”. Estas formas de atuação são, sobretudo, formas de sobrevivência possíveis devido ao caráter não monolítico do chamado “sistema”. Não são apenas as contradições, mas a própria heterogeneidade característica da sociedade complexa, capaz de gerar canais e domínios de atuação especializados e relativamente autônomos, que vai criar essas áreas de manobra e negociação da realidade. A ambiguidade consiste exatamente nesta vivência de aceitação e rejeição que se alternam ou no tempo ou por áreas distintas da burocracia e do *establishment* (Velho, 1977, 34-35).

Em momentos subsequentes a esses, quando a questão de fundo dos indivíduos que constituem a vanguarda do mundo artístico-intelectual já não é apenas a sobrevivência, mas o modo como devem se relacionar com o sucesso e a evidência pública, é que muitas vezes surgem episódios em que formas de acusação se apresentam:

Um dos problemas centrais da vanguarda é o medo de “burocratizar-se”, “aburguesar-se” ou então de tornar-se “acadêmica”. A questão clássica que sempre se tem colocado é não só a da sobrevivência mas a do próprio sucesso relativo. Se um artista ou intelectual de vanguarda começava a ter sua obra reconhecida por um público maior e não apenas por seu círculo imediato de amigos e admiradores, se os trabalhos passam a ser procurados e valorizados em um mercado cultural, e ou legitimados por instâncias acadêmicas, obviamente colocam-se problemas de identidade e auto-avaliação. “Virar acadêmico”, “aderir”, “vender-se” são ausações potenciais, passíveis de serem acionadas em áreas onde a competição costuma aparecer com muito vigor (Velho, 1977, 35).

Gilberto Velho apontou a dificuldade em se encontrar grupos ou indivíduos que dispensem completamente os benefícios e as homenagens do *establishment*. A necessidade de inserção na competição pelos escassos recursos disponíveis pode acionar categorias de acusação como o *oportunismo*. Essa revisão de posicionamentos reelabora e revisa as fronteiras internas e externas do mundo artístico-intelectual, definindo novos *outsiders* e desviantes (Velho, 1977, 36).

É certo que além do inconformismo contra o *establishment*, a pesquisa de linguagem não desapareceu do horizonte da realização cinematográfica rio-grandense. Foi criada uma associação nesse sentido, o Fórum do Filme Livre. E um festival aberto, o Festival do Livre Olhar (Flô). Contudo, denunciava Bia Werther em 2002, mesmo esse projeto encontrava resistência dos órgãos oficiais. E isso se explicaria pelo fato dos organizadores não serem filhos de nomes consagrados do meio cultural e político porto-alegrense. Muitos deles sequer eram da capital ou mesmo naturais do Estado do Rio Grande do Sul. A determinação do grupo envolvido com o Cinema Desconstrução passava por uma conscientização sobre o direito de ocupar os espaços disponíveis, ainda que isso acarretasse num certo custo:

Mas não é só isso, nós estamos mexendo com muitos vespereiros. A luta segue e já estamos até na moda, já tem gente que nunca fez um filme na vida ou gente que só faz filmes tipo rbs que aparece ultimamente na mídia repetindo palavras que a gente diz há anos e levando grana para eventos caros clonados

dos nossos. É tri engraçado, meio caricato e a gente percebe que estamos começando a mexer com o corporativismo do cinema. No que isso vai dar, não sabemos, mas existe uma guerra cultural rolando e nós não vamos desistir nunca porque temos direitos assim como os fazedores do filme e do festival certo. Nós passamos a conquistar reconhecimento nacional a duras penas. Muita gente que fez e faz a história do cinema brasileiro nos respeita, esse aval tem sido importante e inspirador (Werther, 2002a).

Havia uma visão sobre o cinema super 8 tomado não meramente como estética ou movimento, mas simplesmente como instrumento de inserção (Werther, 2002b). Que não se imagine, então, que a disputa pelo espaço instituído estava ausente do programa de intenções dos defensores do Cinema Desconstrução. Bia Werther foi taxativa quanto a isso. Queria acesso aos recursos destinados ao que considerava o “cinema gaúcho bonzinho”, intencionava ocupar as salas de cinema, e ter os seus filmes exibidos pela TV. O ideal era nada menos do que conseguir “TUDO”; assim mesmo, em letras maiúsculas, como a proporção do intento: “Eles dizem não, eu sigo enchendo o saco, sistematicamente” (Werther, 2002a).

No rastro do manifesto de Bia Werther, a contraposição, ainda que intensa, não foi unânime, mesmo na percepção da cineasta. Os filmes e realizadores do Núcleo Cine 8 passaram a circular por muitas mostras paralelas aos festivais mais prestigiados. O Cinema Desconstrução passaria a contar com adeptos espalhados pelo Brasil. Além disso, foi estabelecido um meio de divulgação política do cinema experimental com a criação do Festival do Livre Olhar (Flô) (Werther, 2003). Tentativas de ocupação dos espaços consagrados feitas por aqueles que não pontuavam o campo são certamente perceptíveis. Bia Werther, no início dos anos 2000, ainda que saísse em defesa dos formatos de produção desligados da agenda oficial, não deixava de procurar os mecanismos de captação de recursos estabelecidos, trabalhar com a bitola profissional de filme em 35mm e com projetos de longa-metragem, mais afeitos às projeções comerciais (Werther, 2002a).

Quando observamos o perfil e as relações estabelecidas entre aqueles que ingressaram no campo nos anos 90, percebemos que alguns seguiram uma trajetória que alcançou a consagração e um posicionamento de evidência no interior do campo, como ocorreu com Gustavo Spolidoro, que rapidamente migrou para as bitolas profissionais, e foi reconhecido mesmo nos festivais que considerava “conservadores”, como Gramado. Já outros se voltaram para o experimentalismo. Ao mesmo tempo que um cinema tradicional, narrativo, era executado, alguns diretores procuravam criar seus filmes a partir do reaproveitamento de materiais, como as sobras de negativos e filmagens, ou fazendo uso de técnicas como a

alteração da velocidade de rotação das câmeras (Rafael Sirângelo, Leandro Rangel, Renata Timm). Mas quando nos aproximamos das trajetórias desses cineastas, percebemos outras diferenciações e a formação de grupos específicos que não se prendem necessariamente ao recorte proposto por Bia Werther.

Boa parte dos cineastas responsáveis por essas produções teve passagem pela PUCRS. Já as redes estabelecidas entre eles demonstram a recorrente colaboração entre nomes que ora surgem assinando a direção dos filmes, ora colaborando em funções técnicas ou de criação (roteiro e música). A intrincada rede que os envolve possui alguns pontos de convergência em pessoas que se associaram um maior número de vezes com outros. É o caso de Flávia Seligman, que na coordenação de exercício práticos de filmagens realizados na PUCRS, teve seu nome associado aos nomes de Diego Otero, Aleteia Selonk, Roberto Tietzman, Maurício Borges de Medeiros, Muriel Paraboni, Roberto Scherer e Tuti Greggianin.

André Arieta e Bia Werther diversas vezes trabalharam mutuamente exercendo funções variadas nos filmes assinados por um e outro. E cada um agregou em torno de si associações diversas com outros cineastas. André Arieta apareceu com algum tipo de vínculo com Luiz Rangel, Vinícius Nora, Gustavo Dreher, Cristiano Scherer, e os veteranos animadores Tadao Miaqui e José Maia. Já Bia Werther trabalhou com Alberto La Salvia, Milton do Prado e o veterano animador Otto Guerra.

Os referidos Vinícius Nora e Cristiano Scherer, por seu turno, também foram o centro de espécies de núcleos agregadores. Vini Nora além do referido trabalho com André Arieta, desenvolveu suas atividades com Cristiano Schneider, Gustavo Brandau, Luiz Rangel, Rodrigo Portela e Tiago Vasconsellos. E Scherer, que também trabalhou com André Arieta, teve ainda associações com Gilson Vargas, Alberto La Salvia, Cristiano Trein e o consagrado Jorge Furtado. Sua ligação com a Casa de Cinema não foi pequena, tendo participado da restauração do super-8 *Coisa na roda*.

Cristiano Trein manteve ligação com Gustavo Spolidoro, e esse último cineasta, de modo alternado com a sua crescente consagração no campo, manteve constância na atividade superoitista, trabalhando por vezes com outros diretores que transitaram nessa bitola, como Ivana Verle, Guilherme Pilla, Tarcísio Lara Puiati e Cristiano Scherer.

A contraposição dos “medalhões” do campo cinematográfico gaúcho em alguns momentos pode ser observada. Carlos Gerbase, no décimo aniversário da APTC, comemorado em 1995, foi convidado para escrever um texto sobre aquele decênio de

atividades. Suas memórias continham uma resposta aos críticos que tratavam a associação como uma “panelinha”, uma entidade controlada por um grupo de amigos:

Que saudade da panelinha! Éramos poucos, éramos jovens e dividíamos nossas mesadas para fazer os filmes. Não dávamos satisfação pra ninguém e não exigíamos de ninguém mais do que o óbvio: que pagassem para ver os filmes que passávamos. Éramos mais que cineastas. Éramos exibidores, divulgadores, projetionistas, bilheteiros. Éramos, acima de tudo, amigos numa panelinha. Uma panelinha capaz de esquentar nossos filmes e entregá-los para o público. Por que lembrar essas coisas, se a APTC ainda nem existia nessa época? Porque volta e meia alguém chega pra mim (ex-presidente e, portanto, eterno cúmplice da APTC) e diz: "Não vou lá porque a APTC é uma panelinha!". Minha primeira reação é sair xingando, mas então eu lembro que o jovem cineasta (ou "magríssimo", usando o neologismo do Aníbal Damasceno) talvez não tenha tido a sorte que eu tive: de pertencer a uma legítima panelinha cinematográfica, daquelas que não têm nem sigla, nem estatutos, nem presidente. Que saudade da panelinha! (APTC-BT-43, 1995).

Antes de qualquer institucionalização, ocorrera com Gerbase e a “panelinha” da qual fazia parte uma reunião de pessoas com interesses afins, que buscavam ganhar a vida com o seu ofício. E isso, em maior ou menor grau, boa parte daquele grupo original conseguiu. “Crescemos todos”, escreveu o cineasta se referindo aos espaços ocupados ou construídos por sua “panelinha”.

E era o fruto institucional desse crescimento, a APTC, que os novatos, jovens que chegavam com muita vontade de fazer cinema, encontravam e criticavam. Em sua resposta, Gerbase dizia que esses “magríssimos” – termo talvez utilizado numa referência aos novatos em relação à sua “panelinha” geracional, a “magrinhagem” que nomeava os jovens porto-alegrenses nos anos 70 – não sabiam o que era uma “panelinha”, pois se deparavam com uma entidade já preparada, experiente no enfrentamento das questões relacionadas ao fazer cinematográfico, democrática em suas discussões e escolhas, que articula melhores condições para a produção, e que luta pela garantia de espaço para os estreantes. Na concepção de Carlos Gerbase, a APTC seria então a antítese da noção de pertencimento a uma “panelinha”. Não se verificaria na entidade os conchavos e os favorecimentos que determinariam o privilégio de alguns em detrimento dos demais associados (APTC-BT-43, 1995)⁷¹.

⁷¹ Interessante notar que o próprio Carlos Gerbase chegou a manifestar apreço pela ideia de experimentação e fracasso associado ao amadurecimento artístico, inclusive tendo por consequência a formação de um público. Em um texto publicado na internet, onde fazia uma crítica às regravações de músicas que, voltadas para o

Nos anos seguintes, contudo, as críticas à concentração do mando sobre o cinema rio-grandense parecem não terem sido arrefecidas. Apreciações que não se direcionavam apenas à APTC, mas que incluíam a empresa de maior atividade em Porto Alegre: a Casa de Cinema. Tanto é que, ao responder sobre o fato de ao mesmo tempo ser admirado e criticado por jovens que buscam o seu espaço e percebem a Casa de Cinema como o *establishment* do cinema gaúcho, Jorge Furtado rechaçou quaisquer pretensões de ser tratado como um ponto de referência, ao mesmo tempo em que procurou relativizar a importância da Casa de Cinema em seu pretense *status* de grande ente estabelecido. Procurando igualar a posição dos novos aos antigos na mesma atividade, Furtado indicava que os novos cineastas deveriam dar importância à capacidade de fazer bons filmes:

Gosto de contar histórias, escrevendo ou filmando, e vivo disso. Não pretendo ser referência para ninguém. O volume e a continuidade de produção faz da Casa de Cinema a maior produtora do cinema gaúcho, mas somos uma empresa de porte médio. É possível que as novas gerações nos vejam como o "establishment". Possível, mas não muito realista. O "establishment" é Hollywood e a telenovela, são os bancos e a indústria bélica americana. Fazemos cinema no Brasil, o que nos torna passageiros da mesma e precária canoa. Os "muitos jovens diretores" não são tantos e alguns nem são tão jovens. Sugiro que façam bons filmes, é isso que conta. Alguns já fazem (Furtado, 2003).

Também do ponto de vista das escolhas estéticas, a “desconstrução” promovida pelo cinema experimental e adotada por parte da nova leva de cineastas rio-grandenses foi questionada pelos cineastas veteranos. Mais uma vez foi Jorge Furtado, que em 2003 reconhecia *Houve uma vez dois* verões (2002) como seu único filme realista, quem tratou de fustigar a negação do enredo:

Aceito toda forma de expressão cinematográfica e admiro o trabalho de muitos cineastas que usam o cinema para flertar com experiências sensoriais distantes da narrativa, mais próximas das artes plásticas (como Peter Greenway ou, no Brasil, Artur Omar e Joel Pizzini). Mas não aceito que o enredo seja associado automaticamente a um cinema "tradicional",

critério do sucesso certo, em nada contribuem para o aprimoramento da melodia, o cineasta (e roqueiro) fez uma conclamação à necessidade do artista experimentar o fracasso. Segundo Gerbase, ao correr o risco, experimentar, flertar com o novo, o não ouvido e o não estabelecido, o artista poderia fracassar. Mas esses fracassos teriam um saldo positivo: “Fracassos bacanas, que devargarzinho deixem de ser fracassos e entrem pelo ouvido do respeitável público, essa entidade sem rosto, mas cujo bolso comanda a música pop no mundo todo” (Gerbase, 2002b).

"clássico", e que a "ruptura", a "invenção" e a descolonização do olhar obrigatoriamente o descartem. (Desconfio mesmo se a palavra "clássico" pode ser facilmente associada ao cinema, uma arte recente que já começou mudando e não pára de se transformar). Acredito que o cinema pode ser "invenção", pode significar "ruptura" e que podemos pulverizar estruturas narrativas sem abrir mão do enredo. Concordo com Vonnegut quando ele afirma que "se você exclui o enredo, exclui o leitor, o que é uma atitude mesquinha". Não quero fazer listas, mas pense nos grandes filmes da história do cinema e veja como eles preservam o enredo (Furtado, 2003).

Anedóticos, poéticos ou o que fossem, os jovens cineastas estavam posicionados no campo. Mesmo que por vezes esse posicionamento fosse associado a uma via alternativa, o grupo dos "superoitistas" dos anos 90 manteria de algum modo relações no âmbito institucional, através da ocupação dos mesmos postos ou percorrendo os mesmos canais de financiamento tradicionalmente ocupados pelos veteranos⁷²⁷³⁷⁴. Em 3 de maio de 1999, foi eleita uma nova diretoria da APTC. Na administração capitaneada por Rogério Brasil Ferrari, ainda era possível encontrar os nomes dos consagrados Giba Assis Brasil e Werner Schünemann nas vice-presidências, agora secretariados por novos expoentes: Gustavo Spolidoro, Luciano Miranda e André Arieta.

⁷² Todo esse movimento de renovação tecnológica e de diversificação das possibilidades de produção acontecia conjuntamente a um rearranjo do papel do Estado brasileiro em relação à atividade cinematográfica. No final de 2001, havia forte expectativa sobre o início das atividades da Agência Nacional de Cinema (Ancine), que iniciaria suas atividades no início do ano seguinte. Projetada a partir das diretrizes traçadas pelo Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Gedic), a Ancine foi criada pela Medida Provisória 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e transformada em Lei em maio do ano seguinte. A intenção era que substituísse a maior parte das prerrogativas do MinC para o cinema e o audiovisual, atuando como uma espécie de mediadora entre os interesses das categorias da atividade cinematográfica – que naquele período enfrentava as dificuldades inerentes ao processo de captação de recursos sempre dependentes da boa vontade dos possíveis investidores – e o governo em seu papel de fomentador da produção e de regulamentador das atividades. Gustavo Dahl, cineasta indicado pelo então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso para ocupar a direção da agência (em subordinação ao gabinete da Casa Civil), dizia que o objetivo principal do órgão era, além de estimular a produção e a exibição em salas de cinema, tratar da veiculação dos filmes brasileiros na programação das emissoras de televisão abertas ou por assinatura. Por outro lado, as distribuidoras de filmes (majoritariamente de origem estadunidense) não estavam satisfeitas com a nova legislação implantada pela Medida Provisória 2.281, que indicava a taxação à distribuição e exibição de filmes estrangeiros no país (Rodrigues, 2001, p.30; RDC-20, 2001, p.51; RDC-29, 2002, p.45).

⁷³ O relatório apresentado foi elaborado pelos cineastas Carlos Diegues e Gustavo Dahl, pelo produtor Luiz Carlos Barreto, pelo vice-presidente de relações institucionais das Organizações Globo, Evandro Guimarães e pelo diretor da Columbia do Brasil, Rodrigo Saturnino Braga (Leal, 2001, p.36).

⁷⁴ O destino da Ancine seria motivo para novas polêmicas no período subsequente. A MP 2.228-1 determinava três espaços para a gestão dos assuntos relacionados ao cinema brasileiro. À Casa Civil da Presidência da República ficava subordinado o Conselho Superior do Cinema, o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) ficaria com a Ancine, e o Ministério da Cultura manteria a sua Secretaria do Audiovisual, que gerenciava o fomento aos filmes de baixo orçamento. O Congresso Brasileiro de Cinema, representante dos agentes envolvidos com a produção de filmes, queria a Ancine na esfera do MDIC, na expectativa de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional e da venda de filmes para o exterior. Quem se estruturava de fato no início de 2003 objetivando a manutenção da agência era o MinC, já que o MDIC parecia não se interessar pela Ancine. No mês de agosto, a transferência da Ancine para o MinC foi anunciada no Festival de Gramado (Silveira, 2003, p.55; Lyra, 2003, p.54-55; Secretaria, 2003a, p.44; Secretaria, 2003b, p.45).

Dois meses depois, quando foram divulgados os 21 projetos aprovados no 11º edital do Fumproarte, três eram curtas-metragens. Filmes em fase de finalização ou que seriam dirigidos por nomes com passagem recente pelo super-8mm: Tarcísio Lara Puiati, Augusto Canani e Gustavo Spolidoro. Esse último ainda transitando entre a bitola amadora e o suporte profissional. Em outubro daquele ano, quando o 7º Concursos de Curtas-Metragens do RS, promovido pelo governo estadual, teve seu resultado anunciado, todos os nomes envolvidos faziam parte da renovação geracional do campo. Ainda que Gilson Vargas estivesse em seu segundo filme, era tão novato como André G. de Oliveira, Cristiano Zanella, Rodrigo John, Bia Werther e Vinícius Nora (APTC-BT-60, 61 e 62, 1999).

No ano 2000, o levantamento realizado pela APTC acerca dos filmes em realização no Rio Grande do Sul indicava que uma parte considerável dos “superoitistas” dos anos 90 estava ou utilizando a bitola semi-profissional de 16mm, ou investindo em trabalhos em 35mm. Enquanto Cássio Tolpolar e André Arieta produziam seus filmes em bitola de 16mm de forma independente, Bia Werther conseguia financiamento do Concurso de Curtas do Governo do RS para o seu 35mm *Suco de tomate*, o mesmo acontecendo ainda com André Oliveira e Cristiano Zanella, que preparavam o curta *Club*, com Gilson Vargas e o seu *Quem?*, Vinícius Nora e *Os viajantes*, e com Tuti Greggianin e o curta *Sargento Garcia*, que além dessa fonte também contava com a LIC-RS.

Tarcísio Lara Puiati e Augusto Canani, por seu turno, eram contemplados com recursos municipais do Fumproarte. E Gustavo Spolidoro consolidava sua posição como realizador de filmes em formato profissional e produtor de filmes dos colegas. Além de também conseguir levantar recursos do Fumproarte e do MinC para projetos próprios, através de sua empresa Gusgus produziu filmes para Rodrigo John e Fabiano de Souza, com recursos oriundos do Concurso de Curtas do Governo do RS e do Fumproarte, respectivamente (APTC-BT-64, 2000).

Também é relevante observar que, a partir do ano 2000, momento em que a televisão rio-grandense, especificamente a RBS TV, passou recrutar nomes para os seus projetos de teledramaturgia, puderam ser observados dois eixos de recrutamento relacionados em si. Um deles evidencia a chamada a nomes já consagrados no campo, enquanto o outro indica uma atenção aos ingressantes⁷⁵.

⁷⁵ Gilberto Perin, coordenador da produção dramática da RBS, ligado à APTC, dirigiu um programa com participação na equipe de nomes ligados à Casa de Cinema.

O relacionamento entre esses eixos fica evidente quando analisamos as fichas técnicas dos programas da série *Histórias curtas* da RBS TV. Nelas aparecem realizadores consagrados como Carlos Gerbase e Ana Luiza Azevedo. Ambos agregaram em suas equipes, além de outros sócios da Casa de Cinema, nomes de recente inserção no campo, como Márcio Schoenardie, Aline Rizotto e Milton do Prado. Enquanto Fabiano de Souza, também nome de recente presença, teve seu lastro televisivo em nomes da Casa de Cinema, Gustavo Spolidoro confirmou sua forte vinculação com os superoitistas atuantes no final da década de 1990 ao ter em sua órbita Carlos Ferreira, Cristiano Trein e Drégus de Oliveira. Noutra ponta, Flávia Seligman, que muitas vezes manteve-se ligada à Casa de Cinema, reproduziu em sua equipe a relação mantida em âmbito acadêmico com Lisiane Cohen e Muriel Paraboni.

5.4 Transição para a periferia do campo

Uma digressão se faz necessária para o melhor entendimento sobre o significado do posicionamento de Bia Werther. A sua atitude questionadora não pode ser considerada pioneira, assim como a possibilidade de um efeito centrífuga em relação ao centro do campo também não é inédita. Bem antes do ingresso e dos posicionamentos de Bia Werther, o realocamento de Antônio Jesus Pfeil e Antônio Carlos Textor na disposição do campo deu uma noção sobre o que pode ser uma mobilidade não para melhor dentro dele.

O envelhecimento no campo pode ser acompanhado de acúmulo progressivo de prestígio e conseqüente acesso aos financiamentos à produção de filmes. Mas essa lógica não é rígida. Antiguidade não implica em consagração, e muitas vezes um lançamento de sucesso pode criar louvação em torno de um cineasta ingressante no campo (Duval, 2006, p.105). Fazer parte de um grupo ou categoria pode ser motivo de valorização ou de discriminação e estigmatização. Quando uma *performance* não é bem sucedida, pelas mais diversas razões, o campo de possibilidades se descortina e manobras de adaptação e/ou recolocação podem ser operadas. Há a alternativa de se manter imobilizado, arcando com a frustração e os custos sociais do baixo ou nulo prestígio. E aquela que envolve uma mobilidade por insatisfação, através da renúncia, do rompimento, do afastamento e da busca por novos espaços para uma reinserção social (Velho, 1999, p.44-46).

Antônio Jesus Pfeil nasceu em Santa Rita, então pertencente a Canoas, município da região metropolitana de Porto Alegre. Nessa cidade, para onde se mudou com um ano de vida,

estudou no colégio La Salle. E lá também se decidiu pela cultura ao invés de correr atrás de uma profissão que necessitasse de um diploma. Aficionado pelo cinema, assistia aos filmes no “cinema do velho Matos”. Dizia que iria para o Rio de Janeiro fazer cinema. E foi.

Após fazer figuração numa montagem do TBC realizada em Porto Alegre, estabeleceu-se na casa de um padrinho na Cinelândia carioca. Era o ano de 1962. Circulou por lugares onde viu muitos expoentes das artes, e acabou por trabalhar nos estúdios de cinema do produtor Herbert Richers. Estava em Minas Gerais, para onde fora entregar uns filmes, quando estourou o golpe militar de 1964. Voltou para Canoas.

Ainda que criticasse muito do cinema gaúcho, de Teixeira e mesmo dos superoitistas dos anos 70, de quem dizia que faziam instrumentos de torturas que poderiam ser utilizados pela ditadura (“o cara podia escolher 30 minutos de porrada ou 5 minutos de super oito [risos]”) foi convencido pela tese de Paulo Emílio Salles Gomes. Para o crítico paulista, o pior filme brasileiro diria muito mais aos brasileiros que o melhor dos estrangeiros. Essa perspectiva levou Jesus Pfeil a defender com força um posicionamento nacionalista frente ao cinema e a cultura em geral:

Não adianta assistir a filmes estrangeiros, conhecer a cultura deles, saber tudo das cidades deles e não conhecer a rua que fica atrás da tua casa. O colonizado é um capacho, um traidor. Eu tenho horror de colonizado (Pfeil, 2010).

Defensor da intervenção do Estado, com a retomada dos mecanismos existentes à época de funcionamento da Embrafilme, Pfeil de fato pouco se inseriu no processo de reconfiguração da produção posterior a 1993/1994. Essa situação aparece com bastante evidência na sua entrevista registrada em vídeo pelo cineasta Luiz Rangel em 2003, e no curta *Jesus, o verdadeiro*, dirigido por Luiz Fabiano Flores em 2004.

Descrente e irônico sobre a possibilidade de se viver de cinema no Brasil, reconheceu a expansão dos cursos de cinema e o aumento do número de jovens que se lançam à produção de imagens, mas questionou a existência de um mercado que comportasse todos os ingressantes na atividade, além das razões desse crescimento de interesse pelo cinema (“de repente é moda fazer cinema”). Algo que para ele talvez fosse motivado pelo que chamou de “processo colonizador”, que resultaria na produção de “xerox” do cinema estadunidense. Questionado sobre a restrição dos espaços para a exibição dos trabalhos em curta-metragem,

Pfeil defendeu a necessidade da formação de circuitos alternativos que rompessem com as estruturas financeiras já montadas, que garantem apenas a distribuição dos filmes de quem nelas se mantém inserido.

Em vários trechos de seus depoimentos disponíveis em vídeo, Pfeil renegou a condição de trabalhador do cinema. Para ele, exemplo de produtor é Luiz Carlos Barreto, que mantém uma estrutura. O que não seria o seu caso, que procura os prazeres da vida, e não coisas que lembrem trabalho: “Quando vão virar trabalho, eu paro e saio”. Nesse e em outros depoimentos, Jesus Pfeil procurou afirmar e reafirmar a sua condição de desajustado aos modelos aceitos e vigentes. Crítico contumaz dos filmes de ficção contemporâneos (“tudo igual”), procura se manter afastado, militando numa linha de cinema histórico-documental (“se é pra fazer o que os outros fazem, eu faço história ao menos”). Um cinema que afirma realizar sem pretensões de didatismo, que não gosta; um cinema feito, porém, “aos berros”.

À essa visão de mundo somam-se as inserções irreverentes nos espaços tradicionais de consagração. Num dos festivais de Gramado, chegou a apresentar um filme realizado ao custo de um rolo de fita adesiva e um lápis para marcar a montagem dos diversos trechos de filmes que compilou. Na última das imagens exibidas, a plateia era debochada. Metade da assistência teria vaiado o filme, e a outra aplaudido. Resultado suficiente para o cineasta, mas que alimentou os detratores, que o taxavam de louco. Segundo Jesus Pfeil, ações da “máfia do cinema”.

Não bastasse essa irreverência, Pfeil chegou a processar a Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, por não concordar com os regulamentos e os critérios para julgamento dos projetos apresentados. Segundo o cineasta, os projetos deveriam ser aprovados pela classificação temática de cada filme, pelo seu caráter cultural, e não pelo seu orçamento. Teria desistido de enviar roteiros para os concursos públicos quando seu projeto *Chimangos e Maragatos* foi reprovado na comissão da Lei de Incentivo à Cultura do RS. O parecer foi alvo de franca ironia por parte do cineasta: “E a justificativa foi genial, é coisa de amor e de retardado, mesmo né...” Um dos questionamentos dos pareceristas era sobre a necessidade de contratar um diretor de produção por doze semanas se as filmagens se desenvolveriam em oito. Pergunta que desconsideraria o processo de pré-produção do filme, demonstrando o despreparo dos responsáveis pela definição: “É pra matar... E são esses caras que ficam te dando parecer lá” (V4, 2004; V5, 2003).

Mesmo que mais sutil, sem que fossem verificados sinais de rupturas e conflitos abertos, o caso de Antônio Carlos Textor demonstra o quanto uma trajetória inicialmente bem sucedida pode ser insuficiente para se galgar melhores posições. Filho de um farmacêutico de Soledade, Textor seguiu uma trajetória própria no contexto cinematográfico gaúcho. Apesar de reconhecido regularmente ao longo de todo o período, inclusive sendo objeto de citações e homenagens – Carlos Gerbase o definiu com “a” referência para a sua geração quando se pensava num cinema gaúcho sofisticado e inteligente –, seu prestígio não se traduziu em capital suficiente para que dispusesse em condições equânimes àquelas obtidas pelos ingressantes no campo a partir da segunda metade da década de 1970. Em certo sentido, permaneceu marginalizado face às possibilidades de acesso aos mecanismos de produção. Uma das possibilidades surgidas o fez se voltar para a temática regionalista – da qual seus filmes de temática urbana durante muito tempo haviam sido uma espécie de antítese –, com uma adaptação de *A cobra de fogo*, curta-metragem rodado em 2000 a partir do conto de Simões Lopes Neto. Contudo, Textor chegou a admitir uma certa falta de “tino comercial”, o que talvez tenha sido determinante para deixá-lo fora do circuito de produção de longas-metragens no Rio Grande do Sul (Feix, 2009, capa).

Nesse sentido, torna-se fundamental permanecer no circuito de evidência. Não ter um trabalho visto e discutido pode resultar num ostracismo que talvez não encontre reversão, ou que exija um esforço imenso para recuperação dos espaços. Isso é o que bem se depreende de um artigo onde o jornalista Marcus Mello tratou sobre o “fracasso” de um curta produzido pela Casa de Cinema. Nele são apresentadas algumas informações relevantes que permitem depreender a lógica de legitimação desses filmes, e consequentemente daqueles que os assinam. *O velho do sacco* (1999), de Amabile Rocha e Milton do Prado conseguiu ser selecionado apenas para o Festival Internacional de Curtas de São Paulo, o que o transformou em exceção em meio ao universo de possibilidades de premiação existentes Brasil à fora. Caído “num limbo de esquecimento injusto”, o filme não foi assistido pelo influente público desses festivais. Desconhecido pelo “seleto público formador de opinião”, o filme adquiriu uma espécie de não existência. Um dos efeitos mais evidentes desse desconhecimento seria a manutenção da lembrança do nome dos diretores restrita às funções técnicas que exerceram até então, pelo menos até o passamento do tempo imediato após o lançamento, e enquanto uma nova chance de assumir a direção de um filme não se efetivava.

No caso de *O velho do sacco*, ainda que tenha obtido uma grande audiência ao ser exibido no programa Curtas Gaúchos da RBS TV, e que tenha batido o recorde de público do

projeto Curtas nas Telas, a assistência atingida não foi aquela que define a consagração do curta-metragem. Numa perspicaz observação de Marcus Mello, não importava quantos viram o filme, mas quem o viu, e onde isso aconteceu (Mello, 2003).

Capítulo 6

Legitimação e consagração a partir da diversificação das redes

A noção de “rede” também se mostra bastante útil no intuito de ampliação do conhecimento sobre os espaços ocupados pelos cineastas (físicos ou simbólicos), pois se volta para o cruzamento e a interpretação de todo o emaranhado de itinerários dos indivíduos em questão. É possível perceber a diversidade das origens e das preocupações destes autores. Vimos, por exemplo, que *Inverno*, longa em Super-8 dirigido por Carlos Gerbase e lançado em 1983, sintetizava a linha do movimento cinematográfico que se preocupava com as temáticas urbanas e contemporâneas. Congregava os atrativos necessários a uma inserção de mercado, mesmo que “alternativo” e se valia de referências espaciais, literárias, musicais, cinematográficas e de comportamento que o tornava identificável ao público iniciado. Além disso, o filme explicitava a amplitude das redes de solidariedade que se estabeleciam no apoio aos jovens realizadores. Em determinada sequência, a quase totalidade dos críticos de cinema em atividade em Porto Alegre foram enfocados como figurantes: Paulo Fontoura Gastal, Tuio Becker, Luiz Cesar Cozzatti, Goida, Hélio Nascimento e Antônio Holfeldt.

Para ressaltar a amplitude das relações estabelecidas pelos cineastas, vale lembrar que, desde o início dos anos 80, Carlos Gerbase fôra repórter da *Folha da Tarde*, crítico de cinema na revista *Tchê* e professor de cinema e fotografia na Faculdade de Comunicação da PUCRS. E Gerbase não foi o único a ter uma participação ampliada em relação ao cinema. Tuio Becker, crítico que atuava na equipe de P. F. Gastal na *Folha da Tarde*, aventurara-se como curta-metragista. Sérgio Silva também trabalhou na equipe de Gastal e, noutro momento, escreveu críticas para o *Diário de Notícias*.

Essas tomadas de posições, que associam a produção cultural e a prática jornalística – utilizadas desde o surgimento da figura do intelectual (Leclerc, 2004, p.45) –, contribuem sobremaneira para a legitimação do campo cinematográfico. Especialmente se percebemos que a atividade jornalística não se apresenta apenas como mediação ou reprodução, mas como prolongamento do próprio processo produtivo de certos cineastas. Veremos nesse capítulo final que outros prolongamentos como esse são verificáveis nos espaços ocupados pelos cineastas, sejam eles delimitados pela geografia que ocupam, pelos muros das academias onde lecionam, ou pelas páginas dos escritos que os mencionam.

6.1 Espaços de exercício da sociabilidade

Para Robert Park⁷⁶, a cidade se enraíza nos hábitos e costumes de seus habitantes, possuindo não apenas uma organização física, mas também uma organização de ordem moral, sendo que ambas interagem e provocam moldagens e modificações uma em relação à outra. Sobre a distribuição das populações no espaço urbano, Park ressaltou o quanto os gostos e as conveniências pessoais, os interesses vocacionais e econômicos tendenciam a segregação dos sujeitos. Essas populações se organizam e distribuem de modo que a cidade tem dificultada sua projeção e controle (Park, 1979, p.29).

Considerando a segregação espacial dos indivíduos em grupos de interesses compartilhados, Robert Park definiu a noção de “região moral”:

É inevitável que indivíduos que buscam as mesmas formas de diversão, quer sejam proporcionadas por corridas de cavalos ou pela ópera, devam de tempos em tempos se encontrar nos mesmos lugares. O resultado disso é que, dentro da organização que vida citadina assume espontaneamente, a população tende a se segregar não apenas de acordo com seus interesses, mas de acordo com seus gostos e seus temperamentos. A distribuição da população resultante tende a ser bastante diferente daquela ocasionada por interesses ocupacionais ou por condições econômicas. Cada vizinhança, sob as influências que tendem a distribuir e a segregar as populações citadinas, pode assumir o caráter de uma “região moral”. Assim são, por exemplo, as zonas do vício encontradas na maioria das cidades. Uma região moral não é necessariamente um lugar de domicílio. Pode ser apenas um ponto de encontro, um local de reunião (Park, 1979, p.64).

No caso dos cineastas porto alegrenses, os gostos compartilhados no mesmo espaço influíram e sofreram influência na configuração dos seus interesses ocupacionais e econômicos. Ainda que os mundos artísticos, conforme Gilberto Velho no sentido proposto por Howard S. Becker, possam ser compreendidos em “fronteiras mais ou menos claras”, no caso brasileiro, e Gilberto Velho se ateve precisamente ao espaço carioca, existiria uma tendência de seus integrantes constituírem um mundo em comum. Espaço onde, mesmo consideradas as facções e diferenciações, ocorre a frequência aos mesmos locais, como bares, restaurantes, pontos de praias, etc (Velho, 1977, p.29).

⁷⁶ Escrito em 1916, o texto de Robert Park toma por base a observação das cidades estadunidenses, apresenta determinismos estereotipados em relação a figura do judeu, e agrega aspectos da psicologia – “impulsos latentes dos homens” - e da antropologia física, como a noção de “contágio social”.

Vimos que, para a geração cinéfila dos anos 60, um espaço referencial era o centro de Porto Alegre, com os seus cinemas e cafés, onde os filmes eram assistidos e debatidos. Até mesmo as ruas e as praças poderiam compor esse cenário de conversas. Também no centro da capital se localizava a redação do jornal *Correio do Povo*, onde o jornalista Paulo Fontoura Gastal mantinha a sua tão citada mesa tomada de papéis e cercada de pessoas com as quais discutia e gerenciava a seu modo a crítica de cinema.

Mais adiante, quando foi o iniciado o movimento de realização cinematográfica em super-8mm, o bairro Bonfim e os seus arredores constituíram o espaço privilegiado dessa movimentação cultural. Por arredores podemos entender, grosso modo, um perímetro que envolve, além do Bonfim, em direção ao leste e ao norte, em densidade decrescente, os bairros Rio Branco⁷⁷, Santa Cecília, Petrópolis, Mont’ Serrat, Moinhos de Vento, Bela Vista e Passo d’Areia. Menos numerosos, registraram-se endereços a oeste do Bonfim (no chamado Centro Histórico da cidade), e ao sul (bairros Menino Deus e Santo Antônio). Também foram identificados alguns endereços pontualmente distribuídos em bairros em direção ao extremo sul de Porto Alegre. Todos eles distantes dos bairros populares (APTC-Lista1, 2008; Anexos III e IV).

Numa de suas entrevistas, o cineasta Jorge Furtado apresentava um entendimento sobre o cinema, compreendido como obra de arte, como sendo “resultado de uma visão particular da realidade transformada em obra”, e que essa visão sofre influência da realidade social de onde é gerada. Dizia acreditar que essa influência pode ser tão específica a ponto de se ater a cultura de um bairro (Furtado, 2003). Noutro momento, Furtado definiu a sua identidade como eminentemente urbana, pois não montou à cavalo... Inclusive teria circulado pouquíssimo em seu próprio ambiente, tendo nascido à cerca de 400 metros do lugar onde morava no ano de 2012 (V10, 2012).

De fato, o bairro Bonfim foi recorrentemente apontado como espaço de convergência de vivências ligadas às atividades acadêmicas, intelectuais e artísticas. Nas entrevistas que Nicole Reis realizou para sua pesquisa sobre as redes de sociabilidade dos movimentos culturais porto alegrensenses dos anos 70, o Bonfim aparece citado “como o principal ponto de sociabilidade” (Reis, s/d., p.7). Na chamada Esquina Maldita, situada no encontro da avenida Osvaldo Aranha com a rua Sarmiento Leite, defronte ao Campus Central da UFRGS, alguns bares (Alaska, Copa 70 e Marius) se tornariam ponto de encontro e cenário para debates e

⁷⁷ Bairro esse contíguo ao Bonfim e que, na segunda metade dos anos 2000, seria mais populoso de cineastas do que aquele bairro, sendo muitos desses cineastas ingressantes no campo.

arranjos de ordem política e cultural numa época de repressão ditatorial e contestação ao regime e aos padrões de comportamento tradicionais. Especificamente para o campo das artes, esses bares serviam como uma espécie de agência de empregos, pois neles aconteciam muitas articulações sobre trabalhos a serem realizados (Teixeira, 2012, p.180-181). Na década seguinte o Bonfim, já com o seu movimento transitado para os bares e lancherias dispostos ao longo da Avenida Osvaldo Aranha em frente ao Parque da Redenção (Bar João, Lola, Ocidente, Lancheria do Parque), viraria espaço para onde convergiam adeptos de diferentes modos de pensar e agir. Além desses bares, o Bonfim abrigaria os cinemas Baltimore e Bristol, referências na formação cinematográfica de cineastas como Carlos Gerbase e Nelson Nadotti, o Clube de Cultura, o Clube Social Israelita, o Auditório Araújo Vianna, encravado em plena Redenção, e o Salão de Atos da Reitoria da UFRGS, espaço de inúmeros espetáculos. Além de se tornar cenário para dois filmes icônicos: *Deu pra ti, anos 70* e *Inverno*.

Nicole Reis exemplificou o processo de elaboração de uma das tantas redes possíveis de serem construídas entre os artistas que conviviam no perímetro do Bonfim, e que cruzavam as trajetórias de atores, músicos, cineastas e pessoas ligadas aos meios de comunicação. Essas redes podiam se ampliar espacialmente, dependendo da configuração do grupo, até os bairros Centro, Cidade Baixa, o Menino Deus e o Moinhos de Vento, todos dispostos em torno ou próximos do próprio Bonfim:

Ceres Victora [atriz] conhecia Nei Lisboa [músico] do colégio de Aplicação, onde ele era alguns anos a frente dela, e das reuniões do programa de intercâmbio AFS. Ao mesmo tempo, conhece Giba Assis Brasil [cineasta] através da turma de amigos que frequentava sessões nos Cinemas Bristol e Vogue e através dele, conhece Nelson Nadotti [cineasta]. Conhece Mauro Borba [radialista] através de festas e reuniões que aconteciam na maioria das vezes, na casa de Giba ou de Nei. Já Mauro conhecia Nei através da rádio onde trabalhava, onde Nei deixava seus trabalhos para serem divulgados, e através dele conheceu também Giba Assis Brasil, que por sua vez conheceu Nelson Nadotti em um curso de cinema proposto pelo cineclube Humberto Mauro, do qual este fazia parte (Reis, s/d., p.15).

No apartamento de Nei Lisboa, no Bonfim, muita coisa acontecia. Foi lá que o show e o filme *Deu pra ti, anos 70* ganharam corpo. Outro desses apartamentos seminais era o de Giba Assis Brasil, que ele definiu para Nicole Reis como uma comunidade para onde convergiam aqueles que pretendiam transformar as formas de convivência. Foi justamente

numa festa no apartamento de Giba Assis Brasil que Nelson Nadotti realizou uma das primeiras exposições públicas de seus filmes em super-8 fora do Festival de Gramado. Iniciada de forma despretensiosa, a projeção terminou com um público atento, que aplaudiu intensamente o que assistira (Reis, s/d., p.19; Reis, 2005, p.105).

Essa sociabilidade não ocorria apenas em âmbito privado, ou melhor dizendo, íntimo. No final dos anos 70, surgiam novos espaços para onde convergiam os cinéfilos, num movimento que ampliava as possibilidades antes restritas praticamente ao Clube de Cinema de Porto Alegre. Essas salas de cinema eram administradas por programadores que, em suas propostas alternativas ao circuito comercial, procuravam “reconquistar aquele público que a censura havia afastado: o cinéfilo” (Gastal, 1999, p.133). A partir da década de 1970 Romeu Grimaldi e os críticos Tuio Becker e Goida animaram as programações do Cine Bristol, que havia sido particionado do antigo Cinema Baltimore, no bairro Bonfim. Entre 1985 e 1993, Edmundo Gastal Neto programou os filmes do *Cinema a meia-noite* do Cine ABC no boêmio bairro Cidade Baixa. E Carlos Schmidt mantinha o seu itinerante Ponto de Cinema, que, dentre suas exposições, privilegiava o cinema rio-grandense que se produzia no início dos 80:

Em 15 de março de 1980 acontece a primeira sessão do *Ponto de Cinema*, criado por Carlos Schmidt como um espaço para apresentar a produção de filmes em super-8 e 16mm. Nos primeiros seis meses, quando Schmidt realiza as sessões na Sala Álvaro Moreyra, no Centro Municipal de Cultura, um público considerado excelente – uma média de setenta pessoas por sessão – assiste a dezoito produções gaúchas e seis alemãs [grifo meu] (Gastal, 1999, p.148).

Entre 1982 e 86 o Ponto de Cinema funcionou no Teatro de Câmara, no Instituto Goethe, no SENAC e no Instituto de Artes da UFRGS. De 1986 a 1992 operou nas dependências do SESC Alberto Bins. Tolhido por um incêndio, o proprietário do Ponto de Cinema encontraria um espaço definitivo para a sua exposição cinematográfica ao abrir em 1995 os cinemas Guión, no Centro Comercial Nova Olaria da movimentada rua Lima e Silva, recuperando assim a atividade cinéfila na Cidade Baixa.

Outros espaços tornados cativos pelos cineastas rio-grandenses foram aqueles relacionados ao poder público, especialmente os dotados de salas de cinema, como a Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), administrada pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul, ou a Sala P. F. Gastal, sob a responsabilidade da Prefeitura de Porto Alegre. Além de muitas vezes serem o palco principal para o lançamento de filmes gaúchos, esses espaços

serviam para coquetéis e festas de confraternização, ou mesmo para reuniões com finalidade administrativa ou política relacionada à atividade cinematográfica. O Programa de Apoio à Criação Cultural do Governo RS, por exemplo, incluía um concurso para curtas e longas, e foi lançado na CCMQ. A casa seria local para eventos sociais relacionados ao setor de cinema, como ocorreu no coquetel de despedida de Flávio Richitini, responsável técnico do IECINE que se aposentou em julho de 1998 e foi homenageado pelo governo do Estado e pela classe cinematográfica. Já no âmbito municipal um espaço primordialmente utilizado foi Usina do Gasômetro, na região central de Porto Alegre. Local onde fora instalada a Coordenação de Cinema, Vídeo e Foto da SMC, e que também passou a abrigar a Sala P. F. Gastal. Também municipal era a Casa Torelly, da Secretaria da Cultura. Situada no número 453 da Avenida Independência, próxima aos limites do Bonfim, nessa casa se reunia a comissão de julgamento do Fumproarte, o que por si só já a tornava local em boa medida privilegiado em relação às discussões sobre os destinos dos recursos destinados para a atividade.

A APTC em seus primórdios vivia em locais emprestados, ou na casa de seus representantes. A partir de dezembro de 1991 a sua sede foi instalada numa sala de um prédio da rua General Vitorino, no centro de Porto Alegre. O espaço era alugado em parceria com o SATED (10% do aluguel e demais despesas). Cinco anos depois a APTC se transferiria para o Sindicato dos Radialistas, na Rua barão de Teffé, 252. Até esse momento a APTC chegava a se valer inclusive dos espaços públicos para os seus encontros. Em abril de 1993, uma de suas assembleias gerais era realizada na Usina do Gasômetro.

Também espaços para muitas assembleias eram os bares da região da cidade frequentados por quem se ligava ao cinema. As festas da APTC eram geralmente realizadas em locais dentro do perímetro mais frequentado por esses indivíduos e seus grupos. No décimo aniversário da associação, o encontro foi Cabaret Voltaire, na avenida Independência, número 590. No dia 11 de novembro de 1999, a APTC promoveu uma festa no bar Espaço Miró que buscava a integração das “diversas turmas e gerações do cinema gaúcho” e conseguiu reunir mais de 60 pessoas. Conforme o registro da nota emitida pela APTC essa integração foi animada por uma intervenção de Bia Werther e por uma mostra de filmes super-8 que incluía trabalhos dos últimos 20 anos. Já a festa dos 15 anos da APTC ocorreu no Santa Paula Terraço Bar Chopp, na José do Patrocínio esquina com a travessa do Carmo. O convite indicava o caráter da festa que mesclava a comemoração com a abertura para possíveis arranjos: “Coquetel de churrasco dançante, conversante e projetante [...] Venha e traga os amigos. Quem for de cinema é bem-vindo.” Dois anos depois, o aniversário era

comemorado bem próximo dali, no Bar Zelig, na rua Sarmento Leite, entre José do Patrocínio e Lima e Silva na boêmia Cidade Baixa.

Igualmente muito se discutiu pelas mesas dos bares o cinema, os seus paradigmas e as suas possibilidades de realização. Alguns cineastas podiam circular por outros ambientes, ainda que dentro dos limites da “região moral” dos cineastas. Sérgio Silva estabelecia boa parte de seu contato social num bar chamado Caras & Bocas, na rua General Vitorino, onde batia papos com a “gurizada, ali, das dentárias”. Nessa rua situada aos fundos do Departamento de Arte Dramática (DAD-UFRGS), encontram-se dispostas várias lojas que vendem materiais odontológicos.

Contudo, no geral, alguns locais concentravam a circulação dos cineastas. O balcão do bar Ossip era local de bate-papo dos artistas, em especial os ingressantes, no final dos anos 90, assim como acontecia com o tradicional bar Ocidente. Fundado no início dos 80, entre outros, pelo cenógrafo e diretor Fiapo Barth no bairro Bonfim, o Ocidente chegou a servir como cenário de alguns trabalhos. Note-se que os espaços poderiam ora ser diversificados, ora serem reforçados em seu uso e sentido. Quando foi lançada a Revista Teorema, seus editores promoveram o evento no bar Espiral, da rua da República, 303, na Cidade Baixa. A revista foi editada pelo Núcleo de Estudos de Cinema, que em seu lançamento em 1999, marcou o início de sua atividade na sala 400 da tradicional Usina do Gasômetro. Assim como a festa de lançamento da revista, cada número subsequente era festejado publicamente. A segunda edição foi a apresentada ao público no Bar Gum, localizado na rua Lima e Silva, 1058, também na Cidade Baixa, uma região que absorveu a partir dos anos 90 boa parte da atividade boêmia antes realizada pelas ruas e estabelecimentos do Bonfim.

Bonfim, que a despeito dessa espécie de decadência manteria aquele que talvez se apresentasse como o *locus* mais privilegiado e concentrador das atenções sobre a atividade cinematográfica rio-grandense: a Casa de Cinema de Porto Alegre. Inaugurada oficialmente com a realização de uma festa ocorrida nos últimos dias de 1987, a Casa de Cinema repetiria sua confraternização a cada ano com uma festa que passaria a ser um evento concorrido e prestigiado (Assis Brasil, 2003; Grazziotin, 2006, p.25).

Quando foi resolvido que a Casa de Cinema sairia do endereço que ocupava na rua Lajeado (no bairro Petrópolis), além da diminuição de custos, a alegação de Luciana Tomasi e Ana Luiza Azevedo era que se precisava “ter uma localização melhor” (Carrillo, 2006, p.88).

Essa localização a levava ao centro da região moral dos cineastas, que não era o centro da cidade, mas a rua Miguel Tostes, em pleno Bonfim.

Note-se que, ainda que a festa fosse promovida pela Casa de Cinema, fortemente enraizada no Bonfim, nem sempre ela ocorria naquele espaço. No décimo aniversário da empresa, em dezembro de 1997, a festa foi realizada no Clube GPA, na avenida Mauá, 8330, região central da cidade. Além da festa, a Casa de Cultura passaria no início do século XXI a programar a sala de cinema do Santander Cultural. Além de servir de espaço de divulgação, a parceria promovia ciclos de filmes, encontros com realizadores e cursos. Tudo isso sem esquecer a utilização do espaço para festejos e confraternizações, como ocorreu no encerramento do contrato da Casa de Cinema com a Kodak, que foi ali comemorado no final de 2002 com a realização de uma festa.

Fora desse espaço, e mesmo do Rio Grande do Sul, redes de cooperação também eram estabelecidas, ainda que não necessariamente resultassem em efeitos de longo prazo. Florianópolis sediou em junho de 1997 o 1º Encontro Audiovisual do Sul, que reuniu representantes de diversas entidades, entre elas a APTC, o Curso de Cinema da PUCRS, o IECINE, a Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. A ideia era juntar esforços dos três estados da região sul nas reivindicações nacionais e no estabelecimento de infra-estrutura e parcerias para a produção. Antes, em dezembro de 1996, as prefeituras de Porto Alegre e Montevideu promoveram o evento “Porto Alegre em Montevideo”. Uma das mostras apresentadas na capital do Uruguai foi a “Muestra de Cine Gaucho Contemporáneo”. Além de terem seus filmes exibidos, alguns cineastas participaram de debates com colegas e representantes das entidades uruguaias. A Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre chegou a acertar a exibição de curtas gaúchos numa rede de cinemas do país vizinho (APTC-BT-50 e 52, 1997).

Outro bom ponto de referência para que essas redes sejam identificadas se encontra nos prefácios e agradecimentos dos livros que tratam sobre o cinema rio-grandense. Aníbal Damasceno Ferreira, com a sua inserção acadêmica, e apesar de não ter desenvolvido uma numerosa atividade de filmagem, foi citado em trabalhos sobre temáticas diversas ligadas a esse cinema. Seu nome foi lembrado como referência e incentivo para trabalhos sobre os primórdios da atividade exibidora no RS (Steyer, 1999), as salas de cinema propriamente ditas (Gastal, 1999), os filmes estrelados pelo cantor Teixeira (Rossini, 1996) e para a compilação da filmografia rio-grandense realizada por Glênio Póvoas (2005). Aníbal Damasceno Ferreira parece ter tido uma relevante participação na valorização do chamado

ciclo regionalista de Teixeira. Miriam Rossini afirmou que o seu então orientador da monografia de graduação a fez prestar atenção naquele artista, enquanto Glênio Póvoas lembrou que Damasceno se referia a Milton Barragan, diretor de cerca de metade dos filmes de Teixeira, como “bombeiro do cinema gaúcho” (Póvoas, 2005, p.24).

Em sua tese Póvoas também citou a realização de conversas informais com os cineastas Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Em outras introduções aparecem os nomes de Carlos Gerbase (Steyer, 1999), Tuió Becker (Steyer, 2001), Goida (Gastal, 1999) e Antônio Jesus Pfeil (Gastal, 1999 e Póvoas, 2005). No caso de Susana Gastal, as referências a Pfeil, Goida e Damasceno se relacionam a uma espécie de pedido de “desculpas” da autora, que estaria se intrometendo na seara desses escritores.

Espaços de sociabilidade por excelência, os festivais de cinema além de debates e arranjos podem ser observados como ambientes de consagração. Na virada dos anos 70 para os 80, Carlos Gerbase foi premiado duas vezes no Festival de Cinema Amador de Osório. Em 1979 também foi premiado no Festival Abertura 8, realizado em Curitiba. O circuito universitário, com suas mostras e premiações, foi um desses espaços de consagração dos cineastas rio-grandenses. Gerbase ficou com o terceiro lugar no festival Tupac-Amaru realizado pela UNISINOS, quando apresentou o seu *Mean girl*, em 1981. Lisiane Cohen ganhou o prêmio de melhor filme de ficção no 1º. Set Universitário da PUCRS, em 1988. Contudo, o primeiro espaço do qual os filmes rio-grandenses e seus realizadores saíram amplamente consagrados foi o Festival de Cinema de Gramado. Desde a criação das primeiras premiações específicas para filmes em Super-8mm até a adoção do suporte profissional em 35mm, inúmeras foram as laureações recebidas por nomes como Gerbase, Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, que, sozinho, venceu o festival por nove vezes como melhor montador de curta-metragem gaúcho entre 1986 e 1995.

Vencedores em Gramado, e em outros eventos regionais, como as premiações da Assembleia Legislativa e do Instituto Estadual do Cinema, os cineastas rio-grandenses também se tornaram presença constante no cenário nacional, especialmente no Festival de Brasília e na Jornada do Maranhão. Jorge Furtado e os seus curtas *O dia que Dorival encarou a guarda* (1986), *Barbosa* (1988) e *Ilha das Flores* (1989) além de serem exibidos na mostra promovida em 1990 pelo Cineclubes Estação Botafogo do Rio de Janeiro que tinha a proposta de selecionar “os 10 melhores curtas brasileiros da década”, receberam prêmios nos festivais de Huelva (Espanha), Havana e Berlim, respectivamente. A grande visibilidade obtida com a vitória do Urso de Prata no Festival de Berlim impulsionaria a carreira nacional e

internacional de *Ilha das Flores*, que venceria ainda o Festival Internacional de Cinema de Curtas-Metragens de Clermont Ferrant (França) em 1991. Esse mesmo evento voltaria a exibir o filme em 1995. No ano em que se comemorava o centenário do cinema, *Ilha faz Flores* era incluído numa mostra que apresentava os “cem curtas mais importantes”.

Carlos Gerbase, por seu turno, também recebeu premiações internacionais, dentre elas a menção especial do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Clermont Ferrant de 1996, por *Deus ex-machina*. E, no início dos anos 2000, a própria APTC criou uma premiação para o cinema do Rio Grande do Sul, estabelecendo assim um instrumento de consagração endógeno ao próprio campo. A ideia, apesar de circulação antiga na entidade, partira agora dos “novos cineastas gaúchos” que estavam ganhando destaque naquele período, muitos deles se transferindo da bitola amadora super-8mm para os formatos profissionais, num movimento análogo ao ocorrido com os cineastas que atuavam no início dos anos 80 (APTC-BT-66, 2000).

Em suas outras áreas de atuação artística, alguns dos membros do campo também colheram premiações. Gerbase viu a consagração de seu roteiro para a minissérie *Memorial de Maria Moura*, premiado pela Associação Paulista dos Críticos de Arte em 1994. E, no Festival de Televisão e Vídeo de Nova York, um dos seus roteiros produzidos pela TV Globo recebeu a Medalha de Ouro na Categoria Drama.

Essas premiações poderiam não ser diretamente relacionadas aos cineastas, mas ainda assim estarem de acordo com a consagração de carreiras e projetos vinculados a eles. Quando o compositor Leo Henkin, em 1998, e o ator Nelson Diniz, no ano seguinte, receberam o prêmio Praver-APTC, distribuído aos artistas ou técnicos que se destacaram na edição do Festival de Gramado, foram reconhecidos dois dos mais recorrentes colaboradores dos filmes da casa de Cinema de Porto Alegre (APTC-BT-62, 1999).

6.2 Redes acadêmicas

Em outra ponta, também se verifica que, desde os primeiros anos da década de 1980, parte dos componentes do campo cinematográfico rio-grandense conseguiu ocupar espaço no meio universitário. Existem posicionamentos que entendem o intelectual em primeiro lugar como agente universitário (Leclerc, 2004, p.42). No universo que observo, a princípio parece

que o caminho é inverso. A universidade surgiu como um espaço de valorização e de legitimação para uma posição construída fora da academia.

No meio acadêmico propriamente dito, as redes constituídas podem ser identificadas a partir do levantamento dos postos ocupados, dos trabalhos realizados em associação, das orientações, e das bancas de avaliação. Atividades que permitem mensurar o prestígio acumulado por alguns nomes.

Pesquisei através da Plataforma Lattes do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) os currículos de quatro cineastas também empregados como professores universitários. As informações anexadas por Sérgio Silva em seu currículo se restringem à sua graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1974 (Silva, 2004). Sabemos que depois assumiu como professor de dramaturgia no Instituto de Artes daquela instituição. Aposentado em 2010, não há indicação sobre possíveis orientações ou trabalhos realizados em conjunto. Uma escassez de referências que se diferencia sobremaneira dos currículos de Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Flávia Seligman e Lisiane Cohen.

Graduado em jornalismo em 1980 pela Faculdade de Meios e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Famecos-PUCRS), no ano seguinte Carlos Gerbase já era professor daquela instituição (Gerbase, 2012). Ao longo dos anos ministrou disciplinas ligadas à dramaturgia, roteiro, fotografia, projetos de cinema. E orientou trabalhos monográficos nas áreas de jornalismo e publicidade. Os dados sobre a sua formação complementar dão conta de uma passagem por cursos menos relevantes do que aquela advinda de sua experiência empírica. Contudo, o prestígio acadêmico de Carlos Gerbase pode ser mensurado a partir de sua crescente participação em publicações sobre o cinema, especialmente a partir de 2003, quando ocorreu a defesa de sua tese de doutoramento. Desse período em diante, o cineasta e professor se voltou para o estudo das novas tecnologias digitais em seu impacto sobre as narrativas para cinema, televisão e vídeo. Especificamente em um projeto de pesquisa que coordenou entre 2010 e 2012 sobre as tecnologias digitais de baixo custo, teve como integrantes pelo menos dois cineastas originados do grupo de realizadores de filmes em Super 8-mm que emergiram na segunda metade da década de 1990: Gustavo Spolidoro e Roberto Tietzmann.

Uma espécie de chancela intelectual a muitos desses ingressantes no campo cinematográfico pode ser depreendida das participações de Gerbase em comissões examinadoras de doutorado e mestrado. Seu nome aparece como constituinte das bancas de

Fabiano de Souza, Roberto Tietzmann, Tomás Créus, Aletéia Selonk, Camila Gonzatto da Silva e André Arieta Borba. Além deles, também Glênio Póvoas, veterano membro do campo, teve Carlos Gerbase em sua arguição de doutorado. Posição dividida com outras duas referências no estudo do cinema rio-grandense: Miriam Rossini, historiadora, jornalista e professora, e Flávia Seligman, cineasta, jornalista e professora.

A tese de Póvoas, conforme já sabemos, tratou de compilar uma filmografia do cinema produzido no Rio Grande do Sul das primeiras filmagens realizadas no Estado até a década de 1950. As temáticas sobre o cinema gaúcho levariam Carlos Gerbase a participar como arguidor de mais duas defesas. A dissertação de mestrado de Roger Luiz Bundt sobre a identidade cultural gaúcha representada no filme *Anahy de las Misiones*, dirigido por Sérgio Silva, e dissertação de Cristina Kessler Felizardo sobre as representações do sexo e da sexualidade do cinema do RS.

Convocado a questionar e contribuir em trabalhos acadêmicos versados sobre o campo que integra em posição privilegiada, Carlos Gerbase, ainda em âmbito acadêmico, teve participação mais direta como orientador de pelo menos três cineastas: Fabiano Grandene, Roberto Tietzmann e Gilson Vargas. Além disso, seu nome apareceu como orientador de dois outros trabalhos focados sobre a cinematografia rio-grandense. A dissertação de mestrado em comunicação de Luciana Fagundes Haussen, que incluiu o filme *Deu pra ti anos 70*, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, em estudo sobre a juventude, a cultura e a representação social no cinema. E Liângela Xavier, que trabalhou sobre a construção da noção de autoria nos filmes de Sérgio Silva.

No mesmo ano em que Gerbase se formou em jornalismo pela PUCRS, Giba Assis Brasil deixou o curso equivalente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As informações constantes em seu currículo Lattes são muito sucintas e por isso foram complementadas com aquelas publicadas no currículo disponibilizado pelo sítio da Casa de Cinema de Porto Alegre (Assis Brasil, 2004 e s/d.).

Contratado como professor celetista da área de cinema da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico-UFRGS) em 1994, desde então ministrou disciplinas de técnicas de cinema e TV, direção, produção e edição de imagens, fundamentos cinematográficos e roteiro. Nos dez anos seguintes orientou 25 monografias e 21 trabalhos de conclusão de cursos. De 1995 a 1997, coordenou o Univídeo, um dos módulos do programa de extensão universitária Unicultura da UFRGS.

Dentre os dezesseis eventos realizados no Univídeo, metade deles tiveram as produções audiovisuais realizadas no Rio Grande do Sul em evidência. Numa série denominada Porfólio, foram exibidos e debatidos os trabalhos dos cineastas Beto Silva, Carlos Gerbase e Jorge Furtado. Radicado no Rio de Janeiro, Nelson Nadotti foi trazido em novembro de 1995 para debater trechos da minissérie *Incidente em Antares* (1994), produção da Rede Globo baseada no livro de Erico Verissimo, da qual foi roteirista e diretor-assistente. Em contraponto a esse resgate de um nome importante para a consolidação do campo, no último desses eventos, em junho de 1997, era aberto espaço para os ingressantes, com a apresentação e debate dos trabalhos de Gilberto da Cunha, realizador de *making-of* que logo a seguir assinaria filmes em super-8mm.

Flávia Seligman, por sua vez, foi pioneira no estudo acadêmico do cinema em suporte fílmico super-8mm produzido no Rio Grande do Sul entre meados dos anos 70 e 80 ao defender sua dissertação de mestrado em Artes pela ECA-ESP em 1990. Na função docente desde 1989, teve passagens pela PUCRS, UFRGS e Unisinos, onde ministrou inúmeras e ecléticas disciplinas que trataram do cinema e da televisão em seus aspectos históricos, legais e produtivos. Além das suas já referidas participações em bancas acadêmicas com Carlos Gerbase, dividiu essa função com os também cineastas Giba Assis Brasil, Glênio Póvoas, João Guilherme Barone Reis e Silva, Lisane Cohen, Fabiano de Souza, Rodrigo John, Roberto Tietzmann e Gilson Vargas, além das professoras Miriam Rossini, pesquisadora do cinema de Teixeira, e Fatimarlei Lunardelli, realizadora de estudos sobre o Clube de Cinema e sobre a crítica de cinema porto-alegrense da década de 1960.

Extrapolando esses eventos intramuros das universidades, juntamente com Giba Assis Brasil, Flávia Seligman foi integrante da comissão de seleção de 1998 da prova de admissão para a Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de los Baños de Cuba. E com Glênio Póvoas e João Guilherme Reis, Flávia Seligman dividiria em 2001 a organização do V Encontro da Socine, realizado na PUCRS.

No âmbito das orientações Flávia Seligman também deu chancela a trabalhos que tiveram por temática o cinema gaúcho. Além de ter participado da banca de doutorado de Glênio Póvoas, foi arguidora de Flavia Garcia Guidotti, que dissertou sobre os filmes de Jorge Furtado. Em bancas de Trabalhos de Conclusão de Cursos (TCCs), participou da sessão de defesa do trabalho de Lisandro Paim, que tratou da representação do negro no cinema gaúcho. E orientou as monografias de Bernardo Wolff Garcez, que escreveu sobre como os cineastas contemporâneos retrataram Porto Alegre em seus filmes, e de Daniela Carvalhal Israel, que

concluiu seu curso de graduação em Comunicação Social escrevendo sobre os efeitos observados com a criação do Prêmio RGE / Governo do Estado do RS de Cinema.

Já Lisiane Cohen, cineasta, foi orientada em seu mestrado por Flávia Seligman em pesquisa sobre a Casa de Cinema de Porto Alegre defendida em 2010. Professora da Unisinos a partir de 2003, já em 2005 voltava-se para a temática do cinema rio-grandense, ao participar da banca de conclusão da graduação de Bernardo Wolff Garcez. No ano seguinte, na condição de orientadora, supervisionou a monografia de Larissa Polesello, que analisava o filme *O homem que copiava*, dirigido por Jorge Furtado, sob a ótica da representação da identidade nacional e gaúcha.

A ligação com a academia como espaço de legitimação ocorreu não apenas com a ocupação dos postos docentes efetivos. A lembrança de um nome para um curso, uma palestra ou homenagem evidencia isso. Jorge Furtado acumulou em seu currículo cursos em extensão universitária. Na UFRGS, participou por duas vezes dos cursos “Introdução ao fazer cinema” (1989-90), organizados e co-ministrados por Giba Assis Brasil. Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) também por duas vezes foi professor de um curso de roteiro para cinema e TV (1993 e 95). Para a Prefeitura de Porto Alegre foi palestrante de dois seminários, um sobre “Os excluídos da História” (1992) e, em parceria com a Casa de Cinema e o SESC, “Cinema, do começo ao fim” (1996). No Rio de Janeiro foi professor de um curso de roteiro para curta-metragem promovido pela Fundação Cultural Banco do Brasil / Mostra Curta Cinema (1997). Em âmbito internacional, palestrou no seminário “O futuro da imagem”, realizado em Tóquio pela televisão estatal NHK, e foi professor convidado do curso de roteiro da Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba (1999).

A relação entre a academia e o campo do cinema também teve lugar na realização fílmica propriamente dita. Ao longo dos anos foram produzidos alguns filmes coletivos, orientados por professores das universidades ou cineastas convidados. Em 1989 e 1990, respectivamente, os curtas *O amor nos anos 90* e *A coisa mais importante da vida* foram realizados pelos alunos dos cursos Introdução ao Fazer Cinema, promovidos pela Casa de Cinema de Porto Alegre em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nas duas edições, a equipe de orientadores, com exceção de Fiapo Barth, que não estava presente no primeiro filme, foi a mesma: Ana Luiza Azevedo, Angel Palomero, Carlos Gerbase, Fiapo Barth, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Luciana Tomasi, Monica Schmiedt, Roberto Henkin, Sérgio Amon, Werner Schünemann. Já dentre os alunos

envolvidos, alguns ascenderiam à posições de destaque no campo: Débora Peters, Vera Lúcia Senott, Diego de Godoy e Beto Souza, os dois últimos cineastas.

No final dos anos 90, a PUCRS promoveu cursos de especialização em cinema cuja prática em realização fazia parte do currículo. Os filmes resultantes, muitos com a orientação de Flávia Seligman e João Guilherme Barone, além de outros produzidos também naquele espaço acadêmico, ensejaram a experimentação no campo de vários estudantes: André Arieta, Denise Cavol, Dirceu Alves Jr., José Moreira, Josiara Allem, Diego Otero, Aletéia Selonk, Roberto Tietzmann, Tiago Thomé, Vinícius Marconi, Maurício Borges de Medeiros, Muriel Paraboni, Roberto Scherer, Alessandro Zir, Alessandra Marder, Ivana Verle, Karine Bertani, Lisiane Cohen e Wagner da Rosa. Destes, seguiram adiante André Arieta, como cineasta, e, na carreira acadêmica, Ivana Verle (professora de roteiro na PUCRS), Roberto Tietzmann e Lisiane Cohen, que seguiu para a Unisinos, a exemplo de sua orientadora, Flávia Seligman.

De modo mais periférico, outras instituições também se imbricaram na realização de filmes. Algumas vezes por razões sócio-políticas, outras vezes voltadas para o exercício pedagógico. Em 1992 e 93, dois curtas em 16mm foram produzidos pelos alunos da Oficinema. Promovida pela Coordenação de Cinema da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre e pelo Instituto Goethe, a atividade foi orientada pela produtora Luciana Tomasi, da Casa de Cinema de Porto Alegre e, na parte técnica, pelo cineasta Jaime Lerner. Cerca de cinco anos depois, quando da retomada da produção de filmes em Super-8mm no Rio Grande do Sul, a SMC produziria um filme dirigido pelos alunos do Curso Super 8 na Prática. Ainda no final da década, cursos voltados para o mesmo suporte, promovidos pelas produtoras Mundo Cane e Filmes da Resistência, e também pela Escola do Cinema do RS, seriam igualmente concluídos com exercícios práticos de realização.

Em todos estes espaços parece evidente que se formaliza a própria noção de campo ao se reconhecer e delimitar o objeto como passível de atenções periódicas e estudos formais.

6.3 A televisão como parte do capital disponível

No início do século XXI, quando a televisão tomava grande importância para a manutenção da atividade cinematográfica, Carlos Gerbase declarava que a TV era decorrência do trabalho com o cinema. Já para Jorge Furtado, graças à televisão substituíam os ganhos econômicos percebidos com o abandono do cinema publicitário (Carrilo, 2006, p.120; Reis,

2005, p.117). O envolvimento dos cineastas rio-grandenses com a televisão não pode ser considerado uma exceção ou uma decorrência apenas dos momentos de crise. A utilização desse suporte desde o início fez parte do panorama de trabalho.

Ponto de agregação e difusor dos filmes super-8 nos anos 70 e início dos 80, Nelson Nadotti também foi pioneiro ao tentar uma carreira fora do Rio Grande do Sul. Sua migração para o Rio de Janeiro em 1982 nunca resultou em uma carreira de destaque como cineasta análoga àquela experimentada no Rio Grande do Sul, mas rendeu vários trabalhos de roteirista e de assistência de direção para nomes consagrados nacionalmente, como Arnaldo Jabor, Murillo Salles, Jorge Duran e Carlos Diegues. Também no Rio de Janeiro, enquanto no Rio Grande do Sul alguns deixavam, a TV pelo cinema, Nadotti passou a desenvolver trabalhos como roteirista de telenovelas e minisséries nas redes Manchete e Globo. Contudo, seria na parte final da década de 1990 que a televisão ganharia ênfase no leque de possibilidades dos cineastas rio-grandenses, ainda que menos como um espaço de experimentação (como ocorrera no início dos anos 80) e mais como um veículo exibidor ou cristalizador de uma estética padronizada pela emissora contratante desses cineastas.

Em 1996, foi criada uma Associação das Entidades Usuárias do Canal Comunitário da NET de Porto Alegre. A APTC, juntamente com outras 29 representações, passou a fazer parte do conselho deliberativo dessa entidade privada sem fins lucrativos. No ano seguinte, “uma nova fase da TVE” era anunciada a partir do lançamento de um manual para a formação de parcerias da emissora estatal com produções independentes, como a que ocorrera com a contratação de Liliana Sulzbach, filiada na APTC, e Ângela Pires, para que produzissem um documentário sobre a Festa de Nossa Senhora dos Navegantes. Já a TVCOM, segunda emissora da RBS em Porto Alegre, voltada para a produção regional, estreava em 10 de agosto um programa chamado Curta na TV, que se propunha a exibir curtas-metragens gaúchos. Projeto original de Alice Urbin e Gilberto Perin, que mediavam a posição da APTC, de onde eram sócios, com a RBS, de quem eram empregados, o programa era dirigido por Ana Luiza Azevedo e produzido pela empresa na qual era sócia, a Casa de Cinema de Porto Alegre.

Inserida na representação do Canal Comunitário de Porto Alegre a APTC propôs através do conselheiro André Arieta a criação de um programa semanal com meia hora de duração, onde seriam debatidos e exibidos filmes e vídeos gaúchos. Esse projeto acabaria tendo a sua ideia consumada com a criação do programa TV Cine, exibido pela TV Educativa

de Porto Alegre a partir de 24 de abril de 2001 (APTC-BT-50, 51 e 53, 1997; APTC-BT-63, 1999; APTC-BT-68, 2001).

A emissora de televisão porto-alegrense de maior audiência e concentração de recursos publicitários não permaneceu indiferente ao movimento cinematográfico gaúcho no início dos anos 2000. Proposto para uma duração específica de seis semanas na programação da RBS TV, o *Curtas gaúchos* ganhou um espaço permanente à medida que o interesse do público foi crescendo em participação de audiência. Quando o vigésimo programa da série que exibia curtas-metragens foi ao ar, no final de julho de 2000, a emissora anunciou a permanência das exibições até o final do ano. Nos anos seguintes o *Curtas gaúchos* continuaria na grade de programação da RBS, e a presença da emissora se desdobraria, já em 2001, com a série *Contos de inverno* e com o programa *Histórias curtas*, que partia de um convite aos cineastas rio-grandenses para que realizassem projetos audiovisuais de tema livre e sem restrição de faixa etária, produzidos pela própria emissora através de um concurso cujo edital teve participação da APTC em sua elaboração. Além disso, a RBS faria uma incursão a fim de influenciar o campo ao solicitar a sua inclusão no Conselho Curador da Fundacine (APTC-BT-65, 2000; APTC-BT-67 e 68, 2001).

A ponte entre a APTC e as emissoras de televisão, especialmente a RBS TV (afiliada da Rede Globo) desde cedo ficou evidente em diversos aspectos. Alice Urbim, associada da APTC e funcionária da RBS TV⁷⁸, intermediou junto à emissora a doação de uma série de materiais cinematográficos que seriam oferecidos parte num concurso de argumentos, e parte num leilão aberto aos demais sócios. Arremate em que os valores arrecadados reverteriam para as contas da APTC. Esses equipamentos e filmes não eram utilizados há pelo menos uma década pelos canais de TV, desde que as gravações de imagens em externa passaram a ser realizadas por equipamentos portáteis de vídeo (APTC-BT-27 e 28, 1992).

Mas é na atuação individual ou na formação de parcerias que essa vertente televisiva se apresentou com mais evidência. Em seus trabalhos televisivos, os cineastas contavam com seus colaboradores habituais, transferindo suas redes para novos espaços. Jorge Furtado, conforme já vimos, foi roteirista, diretor, montador e apresentador do *Quizumba* na TVE entre 1982 e 83. Na década de 1990, passou a trabalhar com assiduidade para a Rede Globo. Foi roteirista dos humorísticos *Programa legal*, *Dóris para maiores* (1990-91) e *A vida ao vivo*

⁷⁸ Alice Urbim saiu e voltou para RBS em diversas ocasiões. Jornalista, numa das vezes que se afastou dessa empresa, criou uma produtora em parceria com Lígia Alper, a Viva Produções, que coordenou em Porto Alegre a operação de filmes com produção originária do Rio de Janeiro: *Noite* (1984) e *Sonho sem fim* (1986).

(1997). Roteirizou uma série de textos clássicos da literatura brasileira (1993), além das *Comédias da vida privada* (1995/1997), programas baseados em textos do escritor Luís Fernando Verissimo. Nesses dois últimos programas, além do próprio Verissimo, dividiu o trabalho com roteiristas de ofício (João Falcão, Cláudio Paiva, Alexandre Machado, Adriana Falcão), atores (Pedro Cardoso), diretores de TV (Guel Arraes) e cineastas (José Roberto Torero, Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil).

Um dos analistas do trabalho de Jorge Furtado apontou a visão política que o cineasta conseguiu inculcar em suas inserções televisiva. Exemplo disso era o que poderia ser visto no episódio *Anchietanos*, da série *Comédias da vida privada* (TV Globo, 1995). Segundo Alfredo Manevy, haveria em Furtado “um senso daquilo que importa filmar”. Algo que no caso específico de *Anchietanos*, uma espécie de telefilme analisado como se fosse cinema (até porque seu escopo original era um roteiro que não foi aceito num concurso de filmes para o cinema), mostrava a história de um publicitário que auxiliava uma emissora de televisão a eleger um líder populista de direita em detrimento de um candidato de bases populares. Uma incontida referência ao processo de eleição de Fernando Collor de Mello com o auxílio da própria Rede Globo de Televisão (Manevy, 2003). E, por contrapelo, aos próprios dramas vivenciados pelos cineastas brasileiros naquele período retratado, necessitados de colocar sua mão de obra à venda no mercado de imagens.

Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil foram parceiros de Jorge Furtado em duas minisséries. Com a colaboração de Assis Brasil, Furtado roteirizou *Agosto* (1993), baseada no livro de Rubem Fonseca e dirigida por Paulo José. E com Carlos Gerbase, e a colaboração de Glênio Póvias e Renato Campão, fez o roteiro da série *Memorial de Maria Moura* (1994) a partir da obra de Rachel de Queiroz.

Essas parcerias televisivas atingiriam o ápice em 2000, quando da feitura da série *Brava gente*, uma produção da Casa de Cinema para a Rede Globo que contou com roteiros escritos por Jorge Furtado, Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. E com direções de Gerbase e Ana Luíza Azevedo.

Ana Luíza Azevedo trabalhou na TVE entre 1982 e 86. Participou da produção dos programas *Pararelo 30* (1982), *Atrás do porto tem uma cidade* (1982), *Quizumba* (1983) e *Linha geral* (1983-84). Desse último foi repórter, função que também exerceu no *Jornal da TVE* entre 84 e 85. Foi ainda editora chefe do programa *Ponto a ponto* entre 1985 e 1986.

Luna caliente, minissérie realizada pela Casa de Cinema para a Rede Globo de Televisão em 1998, contou com Nora Goulart na produção e Ana Luíza Azevedo na assistência de direção. Nora Goulart esteve na coordenação de produção da RBS Vídeo, foi produtora de comerciais entre 1989 e 1991, atividade que transferiu para a TVC de São Paulo em 1991. Para a Rede Globo produziu a transmissão ao vivo do primeiro programa da série *Você decide* (1991), e quadros dos humorísticos *Dóris para maiores* e *Programa Legal* (1991 e 92). Vimos que esses programas contavam com Jorge Furtado como roteirista. Para ele Nora Goulart produziu dois roteiros na TV Globo. Um para episódio da *Terça nobre especial* de 1993 (*O Alienista*), e outro para as *Comédias da Vida Privada* (1997).

Giba Assis Brasil também conseguiu ampliar sua atuação como montador para o âmbito televisivo. Uma série de onze curtas em vídeo tendo por foco o grupo teatral *Ven dê-se sonhos* foram montados em 1982 por Giba Assis Brasil para o programa *Quizumba* da TVE-RS, que tinha em sua equipe Jorge Furtado e Ana Luíza Azevedo. Para a Rede Globo de Televisão Giba Assis Brasil montou o episódio *Anchietanos* das *Comédias da vida privada* (1997), a minissérie *Luna caliente* (1998), e o episódio *Dia de visita* da série *Brava gente* (2001). Para a afiliada gaúcha da rede, a RBS TV, Assis Brasil montou o episódio *A importância do currículo na carreira artística*, para a série *Contos de inverno*. Em todos esses títulos estiveram envolvidos os nomes de Jorge Furtado, de Carlos Gerbase e da Casa de Cinema de Porto Alegre. Curiosamente, em 1988 Giba Assis Brasil dirigiu um VT de 1 minuto denominado *A copa da imaginação*. Esse vídeo inserido num programa *Globo repórter* seria o último título que assinaria como diretor.

Questionado sobre as ramificações televisivas da Casa de Cinema, Jorge Furtado atribuiu as incursões a “uma batalha antiga” pela associação das emissoras de televisão com as produtoras independentes. A não inclusão da produção publicitária no rol da Casa de Cinema, o que poderia ser considerada uma decorrência dessa atividade, teria explicação no tempo que seria demandado, tendo em vista o volume de trabalho e os recursos que envolvem a atividade. Além disso, havia um posicionamento que levava o corpo dirigente da Casa de Cinema a não querer competir com seus ex-sócios que haviam migrado para a produção de comerciais, como ocorreu com José Pedro Goulart. Por outro lado, a justificativa para os trabalhos televisivos também se baseava na impossibilidade de se viver apenas da produção de filmes no Brasil, e na constatação de que não seria possível ignorar milhões de telespectadores em potencial. Nem sempre um público atento como o público das salas escuras, “o espectador ideal”, atento do começo ao fim do que é apresentado, mas ainda assim

um público que pode ser alvo de uma estratégia que envolve a entrega de um produto qualificado que suscite essa esperada atenção do público pelo qual se concorre (Furtado, 2003).

A possibilidade de a televisão ser apropriada como uma extensão do campo não pode ser considerada apenas como pretensão e proveito individual dos agentes envolvidos. Esse deslocamento de espaço também pode ser objetivado como um movimento de interesse coletivo. No final de 1989, a APTC, então presidida por Giba Assis Brasil, realizou um debate público em parceria com o CODEC, e com a participação do SATED/RS e da Diretoria de Desenvolvimento Técnico da Fundação do Cinema Brasileiro (organismo federal). O tema da reunião era a regionalização da produção para as emissoras de televisão.

Essas entidades desejavam a aplicação do artigo 221 da Constituição de 1988, que determinava que parte da produção das emissoras de televisão fosse regionalizada, fugindo assim da centralização do que era emitido no eixo Rio-São Paulo, e abrindo espaço para as produções ditas independentes, ou seja, não oriundas das próprias redes de televisão. Na prática cineastas e técnicos estavam interessados na votação no Congresso Nacional da legislação que regulamentaria o dispositivo constitucional, estabelecendo os percentuais dessa produção descentralizada. O Boletim número 20 da APTC anexava ao convite para a reunião um quadro com estudo comparativo de três projetos de lei, e um substitutivo, encaminhados para análise da Comissão de Constituição e Justiça do parlamento federal (APTC-BT-20, 1989). Ainda que no decorrer dos meses seguintes as votações não tivessem ocorrido, e o campo cinematográfico nacional fosse abalado pelas medidas do Plano Collor, as primeiras articulações dos cineastas rio-grandenses com pretensão ao espaço televisivo eram realizadas.

6.4 Memória, anacronia e consagração

CENA 1 – Tentativa de conciliar o cinema ideal com o cinema realizável

Em autodenominado “ensaíno sobre o cinema gaúcho”, publicado no jornal *Correio do Povo* de 3 de dezembro de 1972, o professor, e também cineasta, Aníbal Damasceno Ferreira não se mostrava otimista “como certos cineastas locais que, impressionados com as nossas condições sócio-econômicas, chegaram a ver na capital gaúcha uma *futuro Hollywood brasileira*”. Ao contrário, afirmava que em Porto Alegre jamais “existiu cinema e sempre tivemos muitos críticos e cineastas” (Ferreira, 1972, p.79). Proliferação que para Damasceno

era um “mistério”, mas não de todo, pois esses cineastas apareceriam “por uma espécie de usucapião jornalístico”, buscando afirmação em um espaço até que a sua palavra se transformasse em lei (Ferreira, 1972, p.80).

Sobre o panorama do momento, Aníbal Damasceno Ferreira traçava um “quadro bastante curioso da cinematografia local”, uma tipificação dos grupos de atuação estanques, entre os quais incluiu a sua própria trajetória:

De um lado, os *grossos*, que filmam e já fizeram uma dúzia de fitas; e do outro os *intelectuais*, que sabem como se filma e nunca abriram uma lata de negativo. O ideal seria que os dois grupos trabalhassem juntos, mas isso, dada à animosidade e aos preconceitos que conflituam os integrantes de uma e outra facção, é absolutamente impossível. Eu próprio, “para o bem do corpo”, já dei uma de Menenio Agripa tentando aliar a cabeça com a... barriga. Só o que consegui foi comprar inimizades de parte a parte (Ferreira, 1972, p.80).

O autor fazia a crítica da crítica, ao apontar o que seria uma omissão dos intelectuais. Muito precisos ao apontarem e combaterem a baixa qualidade dos filmes realizados no Rio Grande do Sul (no que de todo concordava), mas incapazes de orientar, esclarecer e incentivar “essa meia dúzia de pioneiros que à custa de enormes sacrifícios teve a coragem de dar início à produção de longas-metragens no Rio Grande do Sul”. Por contraponto à hostilidade corrente, Ferreira apontava a importância de uma produção que, sucesso nas bilheterias, bem ou mal projetava para o mercado nacional a produção regional rio-grandense, além de propiciar “aos nossos técnicos e atores o aprendizado de práticas e ensinamentos que eles jamais adquiririam em bate-papos metafísicos ou cursinhos de cinema”. Processos que, embora não permitissem identificar um “*cinema* gaúcho suficiente, definido, com características próprias”, deveriam ser apoiados, pois fortaleceriam o alicerce do aspecto industrial do cinema, algo que, aí sim, com parcimônia, permitiria que se começasse a pensar em produções artisticamente “de melhor nível”. Sem que a cada fracasso de uma intenção mais ambiciosa se visse ameaçada toda a possibilidade de realização de bons filmes (Ferreira, 1972, p.80-83).

CENA 2 – O cinema ideal e o ajuste com o cinema realizado

À sombra das árvores que cobrem boa parte da Praça XV de Novembro, no centro de Porto Alegre, o cineasta Lauro Escorel concedeu entrevista à jornalista Ananda Apple. O ambiente parece ter sido escolhido com atenção a fim de ressaltar um certo tom saudosista.

Cineasta e entrevistadora sentaram junto às mesas postadas na parte exterior do famoso bar que funciona no Chalé fincado naquela praça.

O tema da conversa, levada ao ar por volta da metade do programa *RBS Documento*, exibido em 1985 pela RBS TV, afiliada da Rede Globo no Rio Grande do Sul, era uma explicação sobre as razões de se realizar o filme *Sonho sem fim*. Uma dramatização livre da vida de Eduardo Abelim, que produziu filmes no Rio Grande do Sul na década de 1920, e foi um dos personagens relatados no capítulo inicial dessa tese.

A jornalista havia precedido a entrevista afirmando textualmente numa locução em *off* que “a importância do cinema gaúcho no início do século, começa agora a ser reconhecida”. Nos trechos editados que foram incluídos no programa, Lauro Escorel comparou a trajetória de Eduardo Abelim a sua própria vida no cinema, iniciada aos 16 anos. Escorel se referiu a Abelim como um *pioneiro* que o seduziu de imediato com a sua luta, vencendo as dificuldades para filmar.

Nesse ponto, a repórter Ananda Apple interveio e definiu o que seria a luta de Eduardo Abelim como “mais ou menos parecida” com a luta que então era travada pelos cineastas em torno da manutenção de sua atividade. Escorel concordou e afirmou que a dimensão humana “tão rica” de Eduardo Abelim o transformava em um personagem

A autonomização do campo conduz a uma crescente flexibilidade sobre a história do próprio campo. O domínio das aquisições históricas específicas do campo se torna um dos condicionantes para a entrada dos novos. Mesmo a vanguarda em sua pretensão de *superação* deve isso ao conhecimento da história do campo *acumulada*, à herança que pretende superar. A ruptura encontra a sua legitimidade na medida em que são rupturas produzidas a partir de “uma disposição formada pela história do campo e informada dessa história, portanto, inscrita na continuidade do campo”. Quem pretender ascender ao campo precisa dominar o “conjunto de aquisições que fundam a *problemática* em vigor”.

Por outro lado, a essa profanação refletida do estado do campo, Bourdieu contrapõe a atuação dos “ingênuos” (mas não necessariamente inocentes) que não detêm os meios teóricos e técnicos da *problemática* em vigor e introduzem as *problemáticas* em estado bruto, sem transformá-las em problemas de pesquisa cientificamente construídos. Esse posicionamento aparece com mais frequência nos campos onde a barreira de entrada é menos evidente, quando a opinião tenta passar por análise abalizada (Bourdieu, 2010, p.273-275).

Veremos nesse subcapítulo que os traços gerais da construção de uma memória sobre o cinema realizado no Rio Grande do Sul, destacadamente aquele filmado ou produzido em Porto Alegre. A partir de uma observação sobre o programa televisivo *RBS Documento* e da recuperação dos escritos sobre o cinema rio-grandense, procurarei identificar as escolhas operadas durante esse processo.

Desde já antecipo que, juntamente com a identificação de pontos de referência para essa memória, notadamente com a eleição de determinados nomes, como o de Eduardo Abelín, apontado como um pioneiro, ou de Nelson Nadotti, tomado como a síntese de um processo de renovação e qualificação da cinematografia gaúcha, serão destacados os contextos imediatos que ensejaram a produção de uma bibliografia que serviu de ancoragem para a memória em questão. Desse modo, os trabalhos de Antônio Jesus Pfeil, pesquisador e escritor diletante, e aqueles realizados por jornalistas, muitos deles com incontestável aproximação com o campo de realização de filmes, como ocorreu com o crítico Tuio Becker, serão alvo de minhas observações. Perceberemos que esses estudos, ao transitarem, conforme o contexto, entre a constatação de impossibilidade de um cinema (porto-alegrense, rio-grandense ou gaúcho) e o reconhecimento desse mesmo cinema, assentaram-se sobre relações personalizadas que dificultaram a sua objetivação.

Voltemos, então, ao princípio do programa *RBS Documento*, realizado e apresentado pelo canal 12 de Porto Alegre em 1985. Já em sua introdução, apresentada em bancada de estúdio pelo jornalista Roberto Appel, a reportagem sobre o “cinema gaúcho” foi justificada tendo em vista o reconhecimento nacional de dois filmes realizados pouco antes no Rio Grande do Sul: *Verdes anos* (1984) e *Me beija* (1984). De imediato, Roberto Appel completou a afirmação dizendo que a história desse cinema “começou na década de 20 com o pioneiro Eduardo Abelín”.

Paradoxalmente, na sequência são apresentadas imagens mais antigas do que a produção de Eduardo Abelín, algo que por si só não permitiria tratá-la como fundante. Surgem, então, imagens de um filme de Eduardo Hirtz de 1912 – rodado durante um passeio de barco a vapor saído de Porto Alegre em direção ao Capão do Pontal –, cenas da passagem do dirigível Graff Zeppelin pela capital rio-grandense em 1934, e trechos do documentário sobre o litoral de Torres filmado por José Picoral em 1927. Quando novamente citado, sem imagens em movimento – pois seus filmes foram perdidos –, mas com um *close up* de uma ilustração de seu rosto, Eduardo Abelín é referido como um pioneiro que, ao apresentar pequenos filmes, enchia sessões de cinema de uma hora de duração. Esse reconhecimento

sobre o pioneirismo de Eduardo Abelin de fato não era novidade. Desde que fora “redescoberto” pelas pesquisas de Antônio Jesus Pfeil, seu nome era recorrentemente reafirmado. Seguindo a tradição das edificações dos lugares de memória apontados pelo historiador Pierre Nora, em 1978, durante a realização do Festival de Cinema de Gramado, uma placa em homenagem a Eduardo Abelin e Antônio Nunes, diretor e ator de *Pecado da vaidade* foi inaugurada no saguão do Cinema Embaixador, sede do evento. Abelin era definido como um “pioneiro do cinema gaúcho”. Ele e Antônio Nunes, da existência anônima de muitas décadas, transmutavam-se em convidados de honra daquela edição do festival (CP, 26/2/1978, p.31).

Conforme um trecho da reportagem do *RBS Documento*, “fazer filmes que documentam a história gaúcha é um hábito que continua”. E essa informação veio acompanhada de uma abordagem sobre o trabalho de Antônio Jesus Pfeil no resgate de filmes realizados no Rio Grande do Sul.

Sabemos que Antônio Jesus Pfeil teve importante participação nas pesquisas sobre a produção de filmes no Rio Grande do Sul, tendo publicado artigos em jornais, livros e realizados filmes de compilação. Desde a década de 1970, de até pelo menos meados da década seguinte, Pfeil era reconhecido pela imprensa como “o historiador” do cinema gaúcho. Em duas reportagens do jornal *Correio do Povo*, publicadas num intervalo de três anos, essa posição era reificada.

A primeira reportagem, assinada pelo então crítico de cinema Antônio Holfeldt era intitulada “Em busca da infância de nosso cinema”. Seu texto vinha acompanhado de uma foto de Pfeil com a legenda: “Antônio Jesus Pfeil, o historiador”. Um historiador que se proporia a uma espécie de missão em busca do reconhecimento do cinema feito no Rio Grande do Sul: “Muita gente acha que o cinema gaúcho não existe. Nem existiu. Mas há um gaúcho que afirma o contrário”. Antônio Jesus Pfeil, ao falar sobre o seu trabalho, afirmava a sua disposição em desfazer equívocos, “separando a verdade da fantasia, o que”, para ele, era “muito importante num trabalho como este”. Lamentava, para uma maior precisão do intento, a ausência de cópias remanescentes dos filmes feitos no período entre os anos 20 e 30, tempo “que é tão importante para a evolução do nosso cinema”.

No seu encerramento a reportagem fazia um apelo por informações que pudessem auxiliar na escrita da história do cinema gaúcho. Um endereço e um número de telefone eram

disponibilizados juntamente com um apelo: “Peça para falar com Antônio Jesus Pfeil e ajude a história do cinema do Rio Grande do Sul” (CP, 11/10/1970, p.20).

Cerca de três anos depois desse destaque dado ao trabalho de Antônio Jesus Pfeil, a sua procura pelas informações que permitissem a escrita da história do cinema rio-grandense continuava sendo reverenciada pela imprensa. Ney Gastal, filho de Paulo Fontoura Gastal, responsável pelas páginas de cinema dos jornais *Correio do Povo* e *Folha da Tarde*, definia no título de sua matéria as pretensões do trabalho de pesquisa de Antônio Jesus Pfeil: “Em dez anos de pesquisa, toda a história do cinema gaúcho”. A linha que norteava o trabalho seguia sendo a da ordenação. Algo que acreditava ser possível graças à certeza de que seu trabalho de pesquisa estava concluído:

Após um período de dez anos de pesquisas pelas bibliotecas, cinematecas e interior do Estado, terminei o trabalho. E consegui, nestes vários anos, recriar a História do Cinema Gaúcho, tão diluída nos livros de História do Cinema Brasileiro justamente pela falta de um trabalho de pesquisa completo. [...] Procurei então colocar as coisas no seu devido lugar, pois estava tudo trocado na história do cinema gaúcho. Este é o aspecto realmente importante de tudo isso pois só que eu fiz foi utilizar esse trabalho de pesquisa para dar uma linha histórica verdadeira na coisa (CP, 26/8/1973, p.19).

Contudo, o próprio autor reconhecia ter trilhado um caminho não planejado e nada científico. Suas referências bibliográficas sobre a história do cinema brasileiro eram os ensaios clássicos de Alex Vianny e Paulo Emílio Salles Gomes. Suas fontes primárias eram basicamente os periódicos então depositados na Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, material que depois seria transferido para o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Além disso, Antônio Jesus Pfeil realizou diversas entrevistas, oportunidades que lhe permitiram amearhar fotografias e pedaços de filmes.

A linha metodológica de Antônio Jesus Pfeil procurava inserir a produção do Rio Grande do Sul dentro da produção brasileira. Mas não deixava de demonstrar um certo desânimo. Quando Ney Gastal lhe perguntou se o cinema no Rio Grande do Sul teve um começo promissor que “acabou se esvanecendo”, Pfeil concordou e citou os momentos que teriam sido o “auge” da produção gaúcha:

Exato. Os momentos realmente importantes nestes 60 anos de cinema gaúcho são poucos, muito poucos. Podemos citar o Ciclo de Pelotas, o Ciclo de 1920, aqui em Porto Alegre, que inclui inclusive *Amor que redime*, de 1927. Foi um filme importante que tinha o segundo *travelling* feito no Brasil. Travelling é o carrinho com a câmera acompanhando o movimento do ator. Depois pulamos para a década de 50, quando foi feito *Vento norte*, de Salomão Scliar, um filme muito honesto, de 1951, e só. De lá pra cá nada mais teve expressão [grifo meu] (CP, 26/8/1973, p.19).

Notemos que além de ordenação de fatos e datas, Pfeil trabalhava com uma perspectiva de hierarquização valorativa dessa produção rio-grandense. Chegava inclusive a ignorar o ciclo de Teixeira e José Mendes, então em pleno vigor naquele ano de 1973. Essas escolhas eivadas de alternâncias entre a valorização e o rechaço seriam em boa medida o esteio para a configuração de um campo de cineastas no Rio Grande do Sul.

Mas voltemos por ora ao programa televisionado em 1985 e a sua elaboração de uma “história do cinema gaúcho”.

Seguindo uma linha de abordagem histórica cronológica e gradualista aparentemente em muito alicerçada nos trabalhos de Antônio Jesus Pfeil, a reportagem do *RBS Documento* afirmava que o cinema gaúcho de então tinha o “foco além de Porto Alegre”, pois Francisco Santos produzia em Pelotas através de sua Guarany Filmes títulos como *Os olhos do vovô* (1913) e *O crime dos banhados*. Esse apontado como a mais longa realização fílmica da América Latina feita até então, com mais de duas horas de duração.

Dáí por diante, três referências foram destacadas, com alguns erros factuais. Afirma-se que o advento do cinema sonoro no Rio Grande do Sul se deu em 1929 com Salomão Scliar e seu filme *Vento norte*. Aponta-se a revista *A Tela* como testemunha da crise de uma arte local que após o advento dos filmes sonoros não podia competir com as produções de Hollywood. E é feita uma referência ao ciclo de filmes protagonizados pelo cantor regionalista Victor Matheus Teixeira, o Teixeira.

Vento norte foi o primeiro longa-metragem sonoro produzido no Rio Grande do Sul. Mas seu lançamento se deu em 1951, quatorze anos após a primeira experiência com filme sonoro no Rio Grande do Sul empreendida através documentário produzido por Italo Majeroni sobre a Festa da Uva de Caxias do Sul. O ano de 1929, de fato, marca o início do cinema sonoro no Brasil com o longa-metragem *Acabaram-se os otários*. Já quando trata de Teixeira, a repórter Ananda Apple afirma ter sido ele “por muitos anos, o único nome do

cinema gaúcho”. Contudo, no intervalo entre 1966 e 1981, anos em que foram produzidos e lançados os filmes do cantor, outras experiências foram levadas a cabo ou não concluídas.

Após fazer referência a Teixeira, a reportagem apresenta a referida entrevista com Lauro Escorel. Um corte então foi feito a fim de ser introduzido o que se definiu como o “novo cinema gaúcho”. E esse cinema foi personificado na figura de Nelson Nadotti, apresentado como o primeiro gaúcho a fazer um longa-metragem em Super-8 que “deu certo”: *Deu pra ti anos 70* (1981), o que por si só ignora toda a experiência vivenciada em Porto Alegre já nas décadas anteriores.

A locução da reportagem afirmava que “assim como Eduardo Abelim foi um dos pioneiros do cinema gaúcho, Nelson Nadotti também é”. Um tratamento dado a Nadotti que evidencia uma vontade de associá-lo a uma trajetória anterior. Paralelamente a sua atividade cinematográfica era tratada com o *status* de uma guinada renovadora. Para o próprio Nadotti, esse sucesso era tributário do registro do que era a vida no Rio Grande do Sul naquele momento.

Um dos entrevistados do *RBS Documento*, Romeu Grimaldi, então programador dos filmes exibidos pelas salas da Cinemateca Paulo Amorim de Porto Alegre, referiu-se aos realizadores gaúchos de filmes em formato Super-8mm como “uma geração de cineastas”, com uma formação inicialmente amadorística que paulatinamente buscava a profissionalização. Uma “elite” que criava naquele momento, em bitola profissional 35mm, o que também definia como um “cinema novo”.

A defesa do caráter profissional do cinema que estava sendo produzido no Rio Grande do Sul em meados da década de 1980 era aspecto marcante do programa *RBS Documento*. O resultado de público de *Verdes anos* foi apontado, mesmo que fosse verificada a escassez de recursos para a sua realização e a necessidade de cotização por parte de seus realizadores. Em entrevista, Giba Assis Brasil, um dos diretores da fita, ressaltava que a concepção inicial foi dada pela empresa responsável pelo filme, a Z Produções, cujo braço cinematográfico era administrado por Sérgio Lerrer. A inspiração era o clima suscitado por *Deu pra ti anos 70*. Algo que encontrou respaldo por parte do público. Em enquetes realizadas com os espectadores que saíam de uma sessão de *Verdes anos*, alguns depoimentos enfatizam a auto-identificação do entrevistado com o que era apresentado na tela. Mesmo que a trama tivesse um recuo temporal de uma década, as pessoas diziam reconhecer aquele como “o seu tempo”.

Mas nem tudo era apontado como sucesso e boas memórias. O documentário não deixou passar em branco as dificuldades para a realização de filmes no Brasil naquela metade da década de 1980. Foram apresentadas as condições precárias com as quais trabalhavam os responsáveis técnicos pelas produções e a necessidade que tinham de aplicar o que a reportagem define como “jeitinho brasileiro”, para que fossem sanadas essas atribulações. O cineasta Davide Quintans chegava a declarar ser “uma loucura” filmar com tamanhos custos, mesmo curtas-metragens, como era o caso do seu *Colombina forever*, cuja realização foi acompanhada *in loco* pela equipe do *RBS Documento*.

Mesmo quando era evocado o grau de profissionalização dos filmes gaúchos de longa-metragem, o documentário fazia referência às dissensões, como a ocorrida em torno da Z Produções, cujos projetos de cunho mercadológico eram questionados pelos próprios envolvidos. Nesse ponto, um novo corte abria nova cronologia. Ou melhor, destacava uma subcronologia relacionada àquela definida anteriormente.

Com isso, o programa *RBS Documento* incorporou a sua narrativa da história do cinema gaúcho a produção de filmes de animação. Quase na íntegra são apresentados dois desenhos realizados pelo historiador Moacyr Flores após um curso no Foto-cine Clube Gaúcho: *Dentista Bossa Nova* (1959) e *Olhar indiscreto* (1960). Produções definidas pelo cineasta como artesanais, improvisadas em casa com o aproveitamento de materiais adaptados. Na sequência, os desenhos da Otto Desenhos Animados, então encabeçada por Otto Guerra e José Maia, eram apontados como frutos da única produtora gaúcha de animações “que deu certo”, o que os igualava em qualificação ao sucesso atribuído aos trabalhos de Nelson Nadotti.

Em sua entrevista, José Maia atribuiu à televisão o futuro do cinema. Um mote para que as produções locais em *videotape* fossem referidas. O que seria uma espécie de demonstração de que esse futuro estava próximo. Flávia Moraes, produtora do vídeo *Beijo ardente* (1984), premiado em festivais, declarava que o formato não era um alternativa, mas uma “boa alternativa”. E conclamava: “já que se firmou uma espécie de espaço, [deve-se] tentar buscar uma coisa mais fragmentada, um pouco mais nova”. (Observamos anteriormente que essa “alternativa” pelo vídeo se tornaria uma das bases de atuação dentro do campo a partir do final dos anos 90.)

Por fim, seguindo a essa chamada pelo futuro do cinema no Rio Grande do Sul, a reportagem do programa *RBS Documento* foi encerrada com uma sequência de imagens em

sentido anacrônico, até uma nova fixação da imagem em desenho de Eduardo Abelim. Artifício de montagem que completava o ciclo de ligação do contemporâneo com o pioneirismo.

A estrutura narrativa cronologicamente factual, linear e etapista desse documentário televisivo, mesmo que por vezes contendo informações erradas ou incompletas e que ao final remeta a uma ideia de ciclo e de associação com o passado, contribui para aquilo que Pierre Bourdieu chamou de *ilusão biográfica*, ou seja, a ideia de senso comum que entende a vida como um caminho narrável, uma sucessão de fatos relatáveis. Algo que tendência ou pretende organizar o (auto)relato de forma ordenada e inteligível através da escolha de acontecimentos significativos e da criação artificial de um sentido (Bourdieu, 2006, p.183-185).

Além disso, mesmo que eventuais períodos árdios sejam lembrados, os nomes e os episódios arrolados participam do *enquadramento da memória*, isto é, um processo que tem a função de manter a coesão dos grupos e das instituições, determinando o seu espaço e a sua posição. O que lhes pertence e o que se opõe. Para tanto são fornecidos pontos e quadros de referência. Não um enquadramento arbitrário, pois ele precisa se justificar e fazer sentido, sob o risco de cedo ou tarde ser questionado (Pollak, 1989).

O papel do cinema (e, podemos dizer, da televisão) nesse trabalho de enquadramento da memória, através da produção de versões e reconstruções sobre o passado foi apontado por Michael Pollak:

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são [...] de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores. [...] Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções (Pollak, 1989).

A realização de *Sonho sem fim*, filme de Lauro Escorel que elegeu Eduardo Abelim e o apontou como a figura pioneira por excelência do cinema gaúcho, ocorria num momento em que se consolidava uma percepção que permitia a valorização do cinema produzido no Rio Grande do Sul e o “resgate” do que seriam os seus primórdios. A efervescência das realizações e dos debates que se verificavam desde a segunda metade da década de 1970 vivenciou o auge de seu processo em 1984, com o lançamento nacional de *Verdes anos*, o

primeiro filme gaúcho rodado em película no formato profissional de 35mm pelos jovens realizadores que até então estavam envolvidos com as bitolas amadoras e os curta-metragens.

Além da contribuição televisiva do *RBS Documento* para a cristalização de uma memória do cinema gaúcho, a então recém criada Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC) promoveu a realização de uma Retrospectiva do Cinema Gaúcho, que foi exibida em 16 de setembro e seis de outubro de 1985 na única e inominada sala de cinema da Casa de Cultura Mario Quintana (ZH/SC, 16/9/1985, p.3; Becker, 1986, p.103; Póvoas, 2002, p.9 e 14).

Ao longo de três semanas foram exibidas 95 produções divididas em duas partes. A primeira, apresentada na semana inicial e tratada como uma “revisão histórica”, era formada por 20 títulos assinados por Salomão Scliar, Eduardo Hirtz, Ítalo Majeroni, Eduardo Llorente, Antônio Jesus Pfeil, Milton Barragan, Tuio Becker, Pereira Dias, Antônio Carlos Textor, Rubem Bender, Antônio Augusto Fagundes, Fernando Amaral, Odilon Lopes, Antônio Oliveira e David Quintans.

Já os filmes apresentados nas duas semanas derradeiras da retrospectiva incluíam as produções daquela primeira metade dos anos 80. Mais 70 títulos em bitola profissional, 16mm, Super-8mm e vídeo. Filmes dirigidos por Carlos Schmidt, Tuio Becker, Sérgio Silva, Raymond Chauvin, Nelson Nadotti, Yanko Del Pino, Glênio Póvoas, Ivonete Pinto, Paulo Bordin, Eduardo Tessler, Raul Costa Jr., Eduardo Buccholz, Jaqueline Lima, Sérgio Amin, Roberto Henkin, Antônio Sacamori, Manduca Quadros, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Werner Schünemann, Roger Stoltz, Tonho Corazza, Márcia Lara, João Guilherme Reis, Otto Guerra, José Maia, Lancast Mota, Rodrigo Guimarães, Luís Canani, Fernando Mantelli, Jair Torelly, Lucas Weber, Péricles Daniel, Henrique de Freitas Lima, Lauro Antônio Santos, Ayrton Centeno, Guarany Cunha, Ênio Staub, Antônio Carlos Textor, Davide Quintans, Antônio Oliveira, Alpheu Godinho, Mário Nascimento, Claudinho Pereira, Renato Pedroso, Antônio Jesus Pfeil, Gilberto Perin, Cibelo De Grandi, Flávia Moraes e Hélio Alvarez.

Essa longa listagem se mostra relevante porque, além de apresentar aqueles agentes que, ao menos num primeiro momento, conseguiram transitar do período “histórico” para o contemporâneo (Antônio Jesus Pfeil, Antônio Carlos Textor, Antônio Oliveira, Alpheu Godinho, David Quintans), também arrolam uma série de nomes que não manteriam posição de destaque no campo.

Cabe ressaltar aqui o contexto imediato em que essa mostra de filmes gaúchos foi promovida. Além de ser a data da criação da APTC, 1985 era o ano que em o Rio Grande do Sul vivenciava uma série de comemorações entusiásticas em torno do Sesquicentenário da Revolução Farroupilha. Nas páginas do jornal *Zero Hora*, que então dominava praticamente sem concorrência o cenário jornalístico no Rio Grande do Sul, o crítico Luiz César Cozzatti se referia à Retrospectiva do Cinema Gaúcho como “oportunamente motivada pelas comemorações do Sesquicentenário da Revolução Farroupilha”. Cozzatti associava o cinema rio-grandense ao momento de saudação do regionalismo, inclusive incorporando as teses históricas sobre a marginalização do Estado e o irredentismo dos gaúchos:

Afinal, o talento gaúcho – em que pese as distâncias dos centros decisórios e econômicos – conseguiu botar nas telas mais de 150 filmes nos últimos sete anos. Como comprovam nossos cineastas, os gaúchos continuam amarrando seus cavalos no obelisco (ZH/SC, 18/9/1985, p.1).

Na data maior da Semana Farroupilha, Luiz César Cozzatti, saudou a exibição de *Vento norte*, primeiro longa-metragem sonoro filmado no Rio Grande do Sul, durante a abertura da Restrospectiva do Cinema Gaúcho. E clamou pelo reconhecimento de um ancestral cinema gaúcho que poderia ser observado com a recuperação de *Vento norte* para as plateias, após três décadas de esquecimento: “Compartilhe conosco de emocionante descoberta de *Vento norte*, inusitada prova de existência concreta de um cinema gaúcho maduro e já consistente na década de 1950” (ZH/SC, 20/9/1985, p.4).

Após a exibição do programa *RBS Documento* e da promoção da Retrospectiva do Cinema Gaúcho, haveria, no ano seguinte, o lançamento de um livro escrito pelo crítico e também cineasta Tuio Becker. Publicação que se constituiria noutro marco para a fixação de uma memória sobre o cinema gaúcho. E que, somada aos eventos anteriores, serviria como justificativa para o reconhecimento de uma história, ainda que precária, atribuível aos filmes feitos no extremo-sul brasileiro.

6.4.1 A memória publicada

A imprensa sempre registrou pontualmente as atividades do cinema produzido no Rio Grande do Sul. Mas o primeiro livro a se dedicar a uma periodização desta cinematografia foi

Cinema gaúcho: uma breve história. Concluído em setembro de 1985, mesmo mês em que foi exibida a mostra de filmes rio-grandenses promovida pela APTC, o livro foi lançado em 1986 através de uma editora local, a Movimento.

Em seu compêndio, o crítico e cineasta Tuio Becker reuniu a adaptação de uma série de artigos que publicara nos jornais da Companhia Jornalística Caldas Júnior e em revistas entre meados das décadas de 1970 e 80. De modo panorâmico, procurou resgatar o cinema produzido no Rio Grande do Sul desde seus primórdios, as fitas originadas em outros estados e países que fizeram uso dos cenários rio-grandenses e as tentativas de estabelecimento de uma indústria local de filmes. Denota-se, contudo, que a intenção maior era sistematizar e consolidar um registro da memória sobre a produção rio-grandense.

Tuio Becker reconheceu ao longo do texto que um pioneiro trabalho de resgate da memória da produção cinematográfica no Rio Grande do Sul deve ser creditado ao cineasta Antônio Jesus Pfeil, que bem antes do filme de Lauro Escorel já recolocara nas telas o pioneirismo cinematográfico exercido por nomes como Eduardo Abelim.

Apontado como o responsável pela “descoberta do passado” do cinema feito no Rio Grande do Sul, Pfeil garimpou imagens consideradas perdidas ou desconhecidas e colheu depoimentos de atores e técnicos, compilando esse material em filmes que tratam sobre o que Becker define e qualifica como a “proto-história do cinema gaúcho”, levantada através de “um trabalho de valor inestimável”. Para Becker os filmes de Antônio Jesus Pfeil têm o mérito de refletir sobre as dificuldades que envolvem a atividade fílmica, no que tange ao desenvolvimento e a manutenção de uma obra (Becker, 1986, p.43)⁷⁹.

Já no prefácio do compêndio, Tuio Becker rememorou um episódio ocorrido no ano de 1972, quando o diretor Antônio Augusto Fagundes atribuiu-lhe um papel no filme *Negrinho do pastoreio*, o que inaugurou a sua ligação com a produção local. Tuio Becker admitia que a análise pautada pelo raciocínio crítico sobre o cinema rio-grandense entrava em choque com a sua paixão. E atribui essa dificuldade à sua relação pessoal com os responsáveis por essa produção:

79 Apesar desse reconhecimento inicial, que inclusive já aponte a partir de outras fontes, já observamos que Antônio Jesus Pfeil passaria a ocupar uma posição periférica no campo de produção cinematográfica rio-grandense. Isso se daria tanto por recusar a encampação de modelos e temáticas estrangeiras em seus trabalhos, como por se manter relativamente afastado das redes de relações mais próximas aos mecanismos de financiamento à produção cinematográfica. Conforme o jornalista Ney Gastal, para alguns Pfeil era considerado genial, para outros, um louco inconsequente (Gastal, 2002, p.76).

Afinal, as pessoas que fazem cinema, com todas as dificuldades possíveis, são aquelas com quem convivemos cotidianamente. E quando os resultados não são bons, torna-se difícil exercer uma crítica isenta, imparcial, pois os esforços para chegar à conclusão de uma obra não podem deixar de ser ignorados em função do produto final (Becker, 1986, p.9).

Admitindo que o relato que seguiria era o produto de uma vivência, de uma convivência entre o fazer e o pensar o cinema, Becker apresentava a sua lembrança do cinema realizado no Rio Grande do Sul como “memórias cronológicas em que a busca de dados é tão importante quanto a crítica dos detalhes”. Afirmava saber que ainda que buscasse uma maior organicidade e fluência ao conjunto de dados apresentados, o processo estava aberto a novos detalhes que mudassem a perspectiva de sua apresentação. E admitia que isso o deixava exposto a “chuvas e trovoadas” provenientes daqueles que se descontentariam com quaisquer críticas (Becker, 1986, p.9).

No que se refere à memória, sabe-se que a datação não necessariamente é precisa. Pode-se privilegiar mais as datas pessoais em detrimento das datas públicas. Ou vice-versa, dependendo do vínculo pessoal com esses diferentes níveis. A memória é seletiva, não grava tudo. Ela se organiza conforme as preocupações do momento (Pollak, 1992). E o que segue no trabalho de Becker é, de fato, um relato memorialístico que ressalta uma periodização muito imediata à experiência do autor, em detrimento de uma cronologia que se pretende rigidamente sistematizada sobre a filmografia do Rio Grande do Sul.

No sumário de seu livro, Tuio Becker partiu de “um olhar sobre o passado recente”. Esse “passado recente” recuou até o princípio da década de 1970. Período em que, derivada do chamado Milagre Econômico, uma produção razoavelmente contínua de doze filmes se processou no Rio Grande do Sul.

Para Becker uma revisão crítica dessas realizações apontava para resultados desastrosos artisticamente e desanimadores sob a perspectiva de uma produção que tivesse ao menos certa durabilidade:

Nenhum desses filmes conseguiu fazer surgir alguma esperança sobre um possível ciclo regional de cinema no Rio Grande do Sul, a exemplo do que ocorrera no início dos anos 60, com a Bahia e a eclosão do movimento do *cinema novo* (Becker, 1986, p.12-13).

Definindo o momento como “uma fase de muitas esperanças e poucas possibilidades”, Becker especulou sobre o quanto o cinema no Rio Grande do Sul teria se beneficiado em sua “desimportante história” se algum desses filmes tivesse vicejado artisticamente. De acordo com o autor, o contumaz fracasso desses filmes despertava “interrogações sobre a congênita impossibilidade de realizar bons filmes de longa-metragem no Rio Grande do Sul” (Becker, 1986, p.15).

Essa observação é importante, porque situa a análise do jornalista num momento de mudança de inflexão sobre essas pretensas impossibilidades. No mesmo parágrafo em que levantava essas interrogações e definia o que impedia o desenvolvimento de uma produção alentada de filmes no estado, Becker afirmava que os então “novos realizadores” vinham lutando com algum sucesso contra a situação em vigor (Becker, 1986, p.15).

Era a deixa para que, nos capítulos seguintes de seu livro, Tuio Becker exercitasse análises específicas. Assim, dissertou sobre as características dos projetos que apontou como fracassados ao longo da primeira parte da década de 1970. Fez uma aproximação sobre aqueles realizadores que em período concomitante ou anteriormente buscaram caminhos diferenciados em meio a essa produção. E deu ênfase à análise sobre o movimento que marcaria a mudança de rumos sobre o trabalho que vinha sendo realizado comercialmente no Rio Grande do Sul.

Nesse ponto, Tuio Becker identificou um nome que, sob sua análise, simbolizou a movimentação de pessoas em torno da produção de filmes no Rio Grande do Sul. Enfatizou, então, a profícua atividade de Nelson Nadotti, definindo como título do sexto capítulo do livro o tema “Nelson Nadotti e grupo”. Exibe uma foto do diretor e de seu instrumento de trabalho, a câmera cinematográfica, acompanhada da seguinte legenda: “Nelson Nadotti e sua Super-8: começando um ciclo” (Becker, 1986, p.54-55).

O texto do capítulo afirmava a importância da continuidade em toda a obra cinematográfica. E ressaltava que, com “rara persistência”, sozinho ou agrupado, o cineasta transpôs as limitações de um formato de filme amador, a bitola Super-8mm, e conseguiu chegar “aquilo que pode ser definido como uma obra cinematográfica” (Becker, 1986, p.54). Percebe-se claramente que a estrutura do livro foi montada para ressaltar esse momento de corte como a fundação de uma cinematografia de reais possibilidades de atingir a aceitação do público e o êxito artístico. Tanto é que a produção anterior àquela feita na década de 1970 é

relegada no trabalho de Tuio Becker à condição de apêndice, seja ela a mais ancestral ou aquela mais recente e tornada alvo da crítica e dos novos realizadores.

Esse apêndice assume uma perspectiva de paradoxo, pois ao mesmo tempo em que marca a posição periférica de tudo aquilo que o autor considera uma “proto-história” do cinema no Rio Grande do Sul, indica que sentiu a necessidade de fazer referência a essa produção. Efetivamente, quando citou os trabalhos de arqueologia fílmica realizados pelo diretor Antônio Jesus Pfeil e mesmo quando fez referência ao já citado filme de Lauro Escorel sobre Eduardo Abelim, um dos pioneiros das filmagens no estado, Tuio Becker parece não querer deixar escapar essa memória, obrigando-se a inseri-la numa cronologia histórica. Sintomaticamente, uma noção de princípio e continuidade, de caminho necessariamente trilhado até o estágio ideal ou inalcançável, é depreendida do subtítulo do apêndice que trata a respeito do filme de Escorel: *O início do sonho sem fim* (Becker, 1986, p.97).

Jean-Claude Bernardet procurou depreender os métodos e a ideologia do que denominou *historiografia clássica do cinema brasileiro* (Bernardet, 2008). Notadamente os critérios que estabeleceram as classificações e periodizações sobre o que seriam o “nascimento do cinema brasileiro” e a “Bela Época do cinema brasileiro” conforme apresentadas pelos críticos e pesquisadores Alex Viany, em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), e Paulo Emílio Salles Gomes, em *Panorama do cinema brasileiro* (1966), *Pequeno cinema antigo* (1969) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973).

Sobre o que seria o “nascimento do cinema brasileiro”, Jean-Claude Bernardet apontou nos textos clássicos a necessidade presente de marcação precisa do marco inaugural. No caso do cinema brasileiro, esse seria a primeira filmagem em solo nacional realizada no dia 19 de junho de 1898 por Alfonso Segreto, a partir da qual se desenvolveria uma cronologia linear (Bernardet, 2008, p.21). E, nesse sentido, citou o cineasta Carlos Diegues, que em livro de 1988 relembra que a leitura do livro de Alex Viany levava a uma tomada de consciência de sua geração a respeito de uma certa tradição para a qual não haviam se remetido por ignorarem ou terem preconceito (Bernardet, 2008, p.23).

Em relação ao nosso caso importa ressaltar que o referido resgate do pioneirismo do diretor Eduardo Abelim cumpriu dupla função: definir esses primórdios como parte de uma continuada história do cinema produzido no Rio Grande do Sul, ainda que os filmes que permitiram a identificação dessa história fossem considerados precários. E inserir essas

primeiras realizações em solo rio-grandense dentro do conjunto de ciclos de produção manifestado no Brasil durante as primeiras décadas do século XX.

Tuio Becker nos lembrava ainda que a afirmação do pioneirismo de Eduardo Abelim pelo cineasta Lauro Escorel foi baseada em monografia realizada por pesquisadores inseridos no contexto acadêmico do centro do país (Rudá de Andrade e Maria Rita Galvão). E apontava a ajuda do gaúcho Nelson Nadotti na escrita do roteiro (Becker, 1986, p.97). Nadotti aparece então como uma espécie de ligação entre o grupo que é apontado como a transformação do cinema no Rio Grande do Sul e a cristalização de uma memória sobre os períodos que antecederam esse processo. E, ao mesmo tempo, o primeiro dos realizadores surgidos no Rio Grande do Sul durante a segunda metade da década de 1970 a se aventurar em atividades e associações com profissionais atuantes fora do estado, buscando ampliar suas redes de relações e acumular capitais específicos que tivessem condições de serem acionados fora do espaço rio-grandense em momentos de necessidade. Nadotti, observado naquele contexto, pode ser considerado um novato que busca espaço no campo sem procurar subvertê-lo de todo.

Pierre Bourdieu afirma que o campo é produto de sua história anterior e princípio da ulterior (Bourdieu, 2003, p.211). A sua mudança principia a partir da luta pelo monopólio da distinção da última diferença definida como legítima em detrimento daquilo que é considerado ultrapassado.

A sucessão das posições dominantes dentro do campo passa pelo problema de se construir uma durabilidade sobre uma emergência que quebrou uma determinada ordem. Existem campos onde os agentes são permutáveis, como o da burocracia, e aqueles onde os agentes são “radicalmente insubstituíveis” graças aos seus atributos intrínsecos únicos, como ocorre nos campos artísticos. E o que permite essa identificação é essencialmente o fato desse agente poder se manifestar como um criador único, constituindo uma crença a respeito desse atributo. Essa crença no campo é alicerce de sua manutenção. Uma crença que subsiste como resultado das relações constituídas e validadas coletivamente dentro do próprio campo.

Ora, se conservamos o entendimento desse campo como um jogo, temos diante de nós uma competição por um mesmo objeto, o estabelecimento de uma luta sem tréguas no interior do campo. Contudo, e apenas aparentemente de modo paradoxal, a corrida pelo objeto em disputa tem um caráter integrador. Transformam-se posições, estratégias e práticas, mas o objeto é mantido. Os novos, aqueles recém-chegadas às disputas intra-campo, tentam

subverter o jogo, questionam as hierarquias estabelecidas, mas não podem negar a existência do objeto em questão, sob pena de exclusão do próprio jogo. Desse modo, um novo cinema rio-grandense pode ser afirmado, circunscrito e valorizado, mas não se pretende excluído completamente de uma percepção mais ampla que o insere em tudo aquilo que já foi filmado no Rio Grande do Sul e considerado cinema. Lembremos que o próprio jornalista e cineasta Tuio Becker no prefácio de seu livro admitia viver uma posição dicotômica ao se posicionar criticamente sobre o cinema rio-grandense. Fora iniciado no meio sob um modo de trabalho em decadência e muito contestado, que em muito se distanciava do que se considerava o “ideal” para um cinema gaúcho de qualidade, mas em relação ao qual não conseguia deixar de observar os esforços e de certo modo validar.

A “breve história do cinema gaúcho” proposta por Tuio Becker foi lançada num momento em que a realização de filmes Rio Grande do Sul vivia um dos tantos impasses produtivos experimentados ao longo dos anos. Finalmente estruturado até mesmo em associações de profissionais, em 1986 o cinema do Rio Grande do Sul vivia uma situação definida então por Becker como “tão nebulosa quanto desesperançada”, tendo em vista a pouca receptividade dos filmes em lançamento, a inconclusão de alguns projetos iniciados e a incerteza quanto à possibilidade de realização de outros sequer saídos do papel. Ao final do último capítulo do livro, as indefinições então vivenciadas pelo conjunto do cinema brasileiro são apontadas como uma crise responsável pelo enfraquecimento da realização cinematográfica rio-grandense, apesar realizadores se manterem estimulados ao trabalho (Becker, 1986, p.79-82).

A expectativa projetada sobre o futuro do cinema no Rio Grande do Sul, apesar do reconhecimento e saudação ao que fora realizado até então, pautava-se sobre a incerteza que se apontava no questionamento das últimas linhas: “A um período de deslumbramento seguir-se-á um novo período de dificuldades?” E mais, antecipava a possibilidade de nem todos encontrarem lugar na reorganização do campo cinematográfico: “Quem sobreviver, comentará. Não percam o próximo capítulo dessa História” (Becker, 1986, p.82).

Mas quem sobreviveria a uma crise em que o objeto próprio e último que define o campo como tal, qual seja, o filme produzido e exibido, estava ameaçado em sua existência? Acredito que a manutenção da já referida crença necessária sobre o campo e o objeto que nele se disputa está associada a um eficaz acionamento daquilo que Pierre Bourdieu definiu como *circuitos de consagração*:

Os circuitos de consagração são tanto mais poderosos quanto mais longos são, mais complexos e mais escondidos, até mesmo aos próprios olhos dos que neles participam e deles beneficiam. [...] Um ciclo de consagração eficaz é um ciclo no qual A consagra B, que consagra C, que consagra D, que consagra A. Quanto mais complicado é o ciclo de consagração, mais é invisível, mais a estrutura é susceptível de desconhecimento, maior é o efeito de crença (Seria necessário analisar segundo esta lógica a circulação circular das recensões elogiosas ou as trocas de referências rituais). Para um indígena, quer seja produtor ou consumidor, é o sistema que constitui uma barreira opaca (Bourdieu, 2003, p.214-215).

Sob essa perspectiva, parece-me evidente que não apenas as citações a colegas e conhecidos através das páginas de cultura e variedades dos jornais, as referências cruzadas em seus trabalhos cinematográficos ou as atividades em comum sejam os elementos a definir os circuitos de consagração. Para o campo em questão, a construção de uma memória louvável e recorrível, que define e mapeia os agentes que construíram e permanecem atuantes em posição de destaque dentro desse campo, torna-se instrumento fundamental para a sua manutenção e reprodução. Mesmo quando o objeto fim desse campo, o filme, não é realizado ou o é em número escasso.

No período subsequente ao lançamento do livro de Tuio Becker, poucas foram as publicações a tratar do assunto “cinema produzido no Rio Grande do Sul”. Quando lançadas, essas raras publicações tiveram por função manter viva a memória do campo cinematográfico rio-grandense, enfatizando a importância de determinadas pessoas e acontecimentos envolvidos na produção de filmes.

Pelo menos dois catálogos foram produzidos. O primeiro, *Cinema gaúcho anos 80*, foi produzido pelo Banco Europeu e acompanhava a já citada Retrospectiva do Cinema Gaúcho, promovida em 1985. Já o outro, lançado em 1991, fazia um inventário dos filmes realizados no Rio Grande do Sul na década que se encerrara.

A brochura *Cinema gaúcho anos 80 - Um olhar sobre a década - Catálogo cinematográfico* foi organizada pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre (SMC/POA) em parceria com a APTC e indica uma aproximação dos cineastas rio-grandenses em relação ao poder público. Ligação que se fortaleceria ao longo do decênio seguinte, especialmente após a chamada “retomada do cinema brasileiro” e a ampliação das políticas e leis de fomento à realização cinematográfica.

O catálogo lista a sinopse e a ficha técnica dos filmes realizados no Rio Grande do Sul entre 1980 e 1990. Na parte introdutória, são apresentados dois textos. Um assinado pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Foto da SMC/POA e outro pela direção da APTC.

A primeira apresentação é pautada no contexto dos efeitos do Plano Collor, que a partir de março de 1990 soterrou os mecanismos de produção e distribuição do cinema brasileiro. Nesse texto ressalta-se a “monumental aventura” que é fazer cinema no Brasil, algo que seria desconhecido para a maior parte da população. Essa aventura passaria pelas crises vivenciadas pelo cinema nacional, como a concorrência em níveis desiguais com o cinema estrangeiro, a falta de incentivos públicos e privados e as dificuldades de inserção no mercado exibidor. Ao entender a crise como um desafio a ser superado, o texto sugere que, a partir da observação daquilo que define como “a década decisiva para a maturidade do cinema gaúcho”, poderiam ser encontradas alternativas para que o “nosso cinema” recuperasse um patamar de importância e riqueza criativa que já ocupara (Catálogo, 1991, p.3).

Se o poder público porto-alegrense apenas reconhece que a história recente do cinema gaúcho justifica a sua inclusão numa agenda política, a apresentação escrita pela direção da APTC⁸⁰ procurava definir de modo conciso, mas muito preciso, o lugar e a importância do campo cinematográfico rio-grandense. Afirmava a sua premissa estatutária de buscar uma relação com o Estado. E que, por base dessa atuação, estaria uma premissa que “não precisa colocar em estatuto”: providenciar a melhoria das condições para a realização de filmes no Rio Grande. A intenção era desvincular o cinema gaúcho de um mero e efêmero “ciclo regional” e estabelecê-lo “como uma proposta duradoura e consistente de trabalho e reflexão”.

Fica evidenciada a pretensão de que o catálogo servisse como uma contribuição para a “História” do cinema produzido no Rio Grande do Sul. Mas uma história cujos agentes seriam criteriosamente incluídos. Tanto é que, para os autores do texto da APTC, antes da década de 1980, era impossível pensar o cinema produzido no Rio Grande do Sul em termos de permanência e consistência:

Mesmo com alguns isolados projetos de qualidade, e mesmo que em determinado momento se tenha chegado a uma considerável quantidade de produções em longa-metragem, faltava uma “massa crítica” de filmes, de cineastas e de propostas de cinema para se chegar a algo que pudesse ser

⁸⁰ A direção da gestão 1989-1991 da APTC era composta por: Giba de Assis Brasil, Jaime Lerner, Flávia Seligman, Adriana Borba, Carla Saueressig Schlosser, Nora Goulart, Luciana Tomasi e Gilberto Perin.

identificado, de forma um pouco mais perene, como CINEMA GAÚCHO. O surgimento da APTC, marca esse momento.

O trecho citado é muito significativo sobre uma concepção, então validada institucionalmente, a respeito do marco de surgimento de um efetivo cinema rio-grandense. Ficavam excluídas as produções pontuais dos primórdios da cinematografia local e mesmo as produções em série do chamado ciclo regionalista existente entre as décadas de 1960 e 1970, especialmente aqueles protagonizados pelo cantor Teixeira. Por outro lado, de modo auto-referencial e consagrador, os nomes congregados em torno da APTC são nomeados como promotores de uma verdadeira cinematografia.

Em outro trecho da mesma apresentação assinada pela direção da APTC, ficam evidenciados os critérios estabelecidos para a confecção do catálogo de filmes gaúchos da década de 1980. Apesar de, a princípio, serem abrangidas “TODAS as produções gaúchas de cinema filmadas e finalizadas em 35mm ou 16mm”, não seriam incluídos os filmes publicitários, os institucionais e aqueles que não foram concluídos. E no que trata dos filmes em bitola Super-8mm, “por questões históricas” decidiu-se incluir “TODOS” aqueles que haviam ganhado algum prêmio em festivais (Cinema, 1991, p.4).

Do modo como se configurou a publicação, ficava excluída toda a periferia do campo. Cristalizava-se uma memória escrita sobre aqueles projetos concluídos, publicamente reconhecidos e consagrados, e desconsideravam-se os projetos de certo modo fracassados, que sempre trazem iluminação sobre as relações de forças que impulsionam a dinâmica do campo.

À época da edição desse catálogo, o cinema brasileiro já havia sido praticamente reduzido à estaca zero com os efeitos do Plano Collor, a extinção da Embrafilme e dos mecanismos oficiais de fomento à cultura. Balizado por todo esse período de estagnação e pelo esboço de uma retomada produtiva, um texto publicado em 1994 pelo cineasta Giba Assis Brasil procurava definir *Os espaços do cinema gaúcho*. A partir de então, alguns dos cineastas rio-grandenses seriam chamados comumente a fim de se expressarem a respeito do próprio trabalho, da configuração e da história do meio em que atuaram⁸¹.

⁸¹ Giba Assis Brasil não foi, de fato, o primeiro realizador a ter a sua palavra convocada para um livro sobre o cinema no RS. Lembremos que o crítico Tuio Becker compilara suas crônicas. Além disso, Carlos Gerbase já escrevera uma análise do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado (Gerbase apud Carrion, 1987).

Inserido no segundo volume da série de livros *Nós, os gaúchos* – dedicada à definição sobre a existência de uma possível “identidade gaúcha” e de suas características e variações –, o texto de Giba Assis Brasil recuperava as reflexões de Aníbal Damasceno Ferreira apresentadas no seu ensaio de 1972 a respeito da possibilidade de um cinema gaúcho. E considerava o relativo sucesso de público de alguns filmes dos anos 80, os prêmios recebidos e até mesmo a possibilidade de se inventariar o que foi produzido. Ainda assim, para o cineasta, roteirista e montador, o questionamento sobre uma identidade própria a esse cinema permanecia.

Questionamento semelhante a esse foi expresso durante um seminário promovido em 1990 pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, que teve por temática a “Estética do cinema gaúcho”. Evento onde, para a frustração dos presentes, a categoria em discussão teria sido simplesmente negada por Jean-Claude Bernardert. Para o crítico e pesquisador de origem francesa radicado em São Paulo, as qualidades e preocupações encontradas na produção rio-grandense do início dos anos 80 eram comuns a outras cinematografias e possuíam “natureza geográfica ou político-cinematográfica, jamais estética”.

Mesmo que metafórico, esse balde de água fria teria levado os cineastas rio-grandenses a uma reflexão em conjunto sobre a sua produção e o espaço ocupado. Assim, diferentemente da boa perspectiva percebida por Damasceno Ferreira sobre a base estrutural de produção que estaria se constituindo no início da década de 1970, a qual, mesmo alicerçada sobre o popularesco, permitiria o futuro aprimoramento dos filmes, Giba Assis Brasil afirmava que, de fato, o ciclo de filmes de Teixeira & cia. não ensejara a durabilidade de uma infraestrutura (Assis Brasil, 1994, p.130-132).

Negada a possibilidade de apropriação de uma herança do que fora filmado antes, o fio condutor traçado pela curta narrativa de Giba Assis Brasil conquanto evocativo, procurava uma espécie de necessidade, ou estágio ideal de produção. Sob essa perspectiva, é quando a temática urbana assume a primazia sobre a produção que se configuraria o espaço da cinematografia rio-grandense. E esse ponto teria sido alcançado como resultado do embate geracional observado no início dos anos 80, “quando uma nova geração de cineastas surge do super-8 e da televisão (e mais tarde, e em menor grau, também do vídeo e da publicidade)”. Processo cuja premência seria a inversão dos espaços de referência, com a substituição do rural pelo urbano.

O pampa, de onde talvez tenham vindo nossos pais, deixara de ser referência cultural, na medida em que o latifúndio deixara de ter hegemonia econômica. Ou vice-versa, não importava: se não tínhamos um projeto, por um breve momento acreditamos que, ao menos, tínhamos um inimigo: ele era velho (nós, claro, tínhamos a vida pela frente), ele era provinciano (nós, claro, transpirávamos cosmopolitismo) e ele era rural (nós éramos talvez índios urbanos) (Assis Brasil, 1994, p.133).

Giba Assis Brasil lembrava ainda que, até aquele momento, 1994, não se havia chegado a um projeto de cinema, e “nem sequer a uma síntese satisfatória e não-rancorosa” entre os espaços para os quais se voltou o cinema no Rio Grande do Sul (Assis Brasil, 1994:135). Algo que ganharia uma relevante contribuição com edição logo a seguir de um volume comemorativo.

Em 1995, a Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre (SMC/POA) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) organizaram o projeto *Grande Retrospectiva do Cinema Gaúcho*. O evento procurava inserir a produção regional no conjunto de eventos que comemoravam internacionalmente o Centenário do Cinema. Na sequência desse evento, que teve a coordenação de Beatriz Barcellos, do cineasta Giba Assis Brasil e de Fatimarlei Lunardelli, jornalista e programadora da Sala Redenção da UFRGS, foi publicado *Cinema no Rio Grande do Sul*, livro de artigos inserido na série *Cadernos Porto & Vírgula*, editada pela SMC/POA.

O livro foi organizado por Tuio Becker, que, conforme já vimos, foi um pioneiro na tentativa de se compilar uma história do cinema gaúcho e defini-lo como um objeto de estudo relevante. O então secretário de cultura do Município de Porto Alegre, o jornalista Luiz Pilla Vares, prefaciou a publicação. Em seu texto, após rememorar a sua relação com o cinema e aqueles que o acompanhavam nos altos e baixos dessa paixão, Pilla Vares se apresentava como um “fã desta geração de cineastas que, a seu modo, reinventaram o cinema” produzido no Rio Grande do Sul. E reconhecia que somente mais tarde se dera conta que essa produção não acontecera *ex-nihilo*, que uma história pregressa existira e “que precisava ser garimpada com paciência e precisão”. Isso porque, em suas palavras, “há um cinema gaúcho” (Vares, 1995, p.3-4). Reconhecimento também apontado por Tuio Becker na apresentação dos artigos que seguiriam, quando afirmava que, se o cinema gaúcho não tinha muito para comemorar, tinha, sem que se pudesse negar, “uma história para contar”. História que estava sob o risco de se perder em dispersas páginas de jornais, revistas, teses e monografias pouco acessíveis (Becker, 1995, p.7-8).

Em 1995, Tuio Becker fazia uma observação muito mais afirmativa sobre a importância do cinema produzido no Rio Grande do Sul do aquela dúvida que o autor dividia com os leitores do livro que escrevera em 1986, quando questionava a própria possibilidade de existência desse cinema.

Para levar a bom termo a intenção de resgate e compilação de uma memória e construção de uma história do cinema gaúcho, o livro organizado por Tuio Becker em 1995 contou com a participação de dezenove articulistas, distribuídos no sumário de modo a contemplar cronologicamente as temáticas apresentadas⁸². Sua estrutura denotava os grupos que detém a palavra considerada abalizada sobre cada uma dessas temáticas. Sob essa óptica, fica evidente a ligação dos autores com a palavra publicada. A maioria dos agentes em questão é composta por jornalistas. E mesmo boa parte dos cineastas e pesquisadores que integram o conjunto possui passagem pela imprensa ou tem a sua formação nos cursos de comunicação social, muito destacadamente a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

⁸² São estes os autores e as temáticas dos artigos que compõem o livro da série *Cadernos Porto & Vírgula*: Cláudio Todeschini (pesquisador do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa), escreveu sobre os primeiros cinematógrafos de Porto Alegre; Antônio Jesus Pfeil (pesquisador e cineasta) deu sequência à sua história de pesquisador sobre os pioneiros da realização cinematográfica no Rio Grande do Sul; Mário Pinho Gomes (jornalista e crítico de cinema) tratou dos documentários e cinejornais; Fatimarlei Lunardelli (jornalista, crítica de cinema, programadora da Sala Redenção e Mestre em Cinema pela ECA/USP) historiou o Clube de Cinema de Porto Alegre, assunto que desenvolveria mais tarde em livro; Hiron Goidanich, o Goida, (jornalista e crítico) recordou os antigos cinemas do centro de Porto Alegre, a chamada Cinelândia da Rua da Praia; Glênio Nicola Póvoas (professor de jornalismo da Universidade do Vale do Rio do Sinos e, então, mestrando pela ECA/USP) tratou sobre o seu tema pesquisa acadêmica, o filme *Vento norte*, de Salomão Scliar; Enéas de Souza (economista) fez uma análise sobre a fascinação das imagens sobre a geração de críticos e cinéfilos porto alegrensenses durante a década de 1960; Antônio Carlos Textor (cineasta) recordou a geração de cinéfilos, críticos e cineastas com os quais conviveu durante a década de 1960 e listou os filmes então realizados; Tuio Becker (jornalista e crítico) rememorou as revistas e compêndios sobre cinema escritos no Rio Grande do Sul, bem como a relação dos cineastas com a produção literária; Miriam de Souza Rossini (jornalista e Mestre pela ECA/USP) descreveu, a partir de sua pesquisa de mestrado, a trajetória cinematográfica do cantor e produtor Vitor Matheus Teixeira, o Teixeira; Aníbal Damasceno Ferreira (cineasta e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul) teve republicado um texto que foi apresentado originalmente no jornal *Correio do Povo* do dia 3 de março de 1972 e que se autodenominava um “ensainho” sobre a necessidade de aceitação sobre uma história do cinema gaúcho, mesmo que os filmes sejam “horríveis”; Flávia Seligman (cineasta, professora da PUCRS e Mestre pela ECA/USP), retomou o seu tema de mestrado: a análise do cinema produzido em bitola Super-8mm no Rio Grande do Sul a partir da segunda metade da década de 1970; Nelson Nadotti (cineasta) recordou o Grupo de Cinema Humberto Mauro; Luiz Carlos Merten (jornalista e crítico de cinema) analisou os longa-metragens produzidos no Rio Grande do Sul durante a década de 1980; João Carlos Massarolo (Professor de Artes da Universidade Federal de São Carlos e, à época, doutorando pela ECA/USP) fez o mesmo em relação aos curtas daquele período; Luiz Carlos Carrion (jornalista, crítico e pesquisador) tratou da importância do Festival de Cinema de Gramado como palco e fórum de sustentação para a emergência da cinematografia gaúcha a partir dos anos 70; Luiz César Cozzatti (médico e crítico cinematográfico) fez referência às ligações entre o cinema gaúcho e a literatura; Jefferson Barros (jornalista e crítico) fez uma afetiva rememoração sobre a figura do jornalista Paulo Fontoura Gastal, o mais emblemático dos críticos rio-grandenses, que incentivou a carreira de muitos outros profissionais que passaram pelas páginas dos jornais *Correio do Povo* e *Folha da Tarde*; Giba Assis Brasil (cineasta), por fim, realizou um breve balanço da produção de filmes durante os anos anteriores.

É o caso de Flávia Seligman, que marcou posição entre a realização cinematográfica, a docência e a produção acadêmica. No curso dos estudos acadêmicos, defendeu uma pioneira dissertação de mestrado sobre o cinema gaúcho em 1990, base do artigo publicado em *Cinema no Rio Grande do Sul*. Trabalho que transita entre uma cronologia descritiva e crítica de alguns dos filmes mais emblemáticos realizados no início da década de 1980 e a tese de que essa produção constitui, na história do cinema gaúcho, “um momento particularmente especial”, que seria marcado pelo enquadramento de sua produção de filmes “no mais perfeito *studio-system*”. Isso porque os cineastas que utilizavam a bitola super-8mm eram os responsáveis diretos pelo que era filmado, pela distribuição, exibição, arrecadação de bilheteria e a abertura de mercados em outros estados e países. O que, para a autora, indicaria “como certeza, a forma mais livre e acessível de fazer cinema”, livrando os cineastas de vínculos financeiros com organismos estatais e a iniciativa privada (Seligman, 1995: 84 e 86)⁸³. Assim como em outros artigos e escritos publicados anteriormente, Flávia Seligman ressaltou o que seria a ligação geracional dos realizadores e do público dos filmes rio-grandenses produzidos em super-8:

Este grupo constituiu um tipo de filme com o qual o público jovem de Porto Alegre, tão jovem quanto os próprios realizadores, se identificou totalmente. Incentivou uma geração inteira a gostar de cinema, a conhecer cinema e principalmente a fazer cinema. Fizeram tudo isso e acreditaram na sua capacidade (Seligman, 1995, p.84).

Procurando reforçar o caráter identitário dessa produção, a autora a inseriu como “parte de uma situação específica”, marcada pelo final da ditadura militar e a circulação de “estilos” de cultura “considerados *alternativos* ou *marginais*” em contraponto com os produtos culturais voltados ao mercado. E temática de fundo desses trabalhos ligava-se essencialmente às experiências coletivas e individuais de seus realizadores, que interseccionavam múltiplas linguagens e veículos de difusão:

A música, o teatro, os novos programas televisivos – veiculados pela TV Educativa –, acompanharam o super-8, um cinema alternativo. Como os grupos novos que estavam surgindo não provinham do movimento estudantil dos anos sessenta, não tinham ligações com as temáticas desenvolvidas nos anos anteriores e descobriram suas próprias histórias. O tema básico dessas

⁸³ Vimos que no momento em que deixaram de usar o suporte amador, os cineastas perderam o controle completo sobre a produção e exibição dos filmes.

manifestações, tanto no teatro como na literatura, na música e no cinema, era a experiência de vida de seus participantes. Tratava-se do dia-a-dia de cada um. Isso é visível no super-8, principalmente nos filmes de longa-metragem, nas histórias de Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase (Seligman, 1995, p.85).

Em mais de um trecho de seu artigo, Flávia Seligman procurou enfatizar o autoreconhecimento do público que assistiu aos filmes gaúchos em super-8 à época de seus lançamentos. Quando se refere a *Deu pra ti, anos 70*, lembrou a ausência de rigidez da direção de arte, mesmo que se tratasse de um filme de época. Fato que não parecia incomodar muito às plateias, que desperceberiam certos lapsos dada a realidade e a significação das situações retratadas. Episódios que registrariam “com fidelidade” a trajetória de uma geração (Seligman, 1995, p.87-88).

Numa rara observação, mesmo que empirista, sobre o público arregimentado pelos filmes em super-8mm no início da década de 1980, Flávia Seligman fugiu do genérico apontamento de “um público interessado no alternativo”. A autora lembrou que as plateias eram compostas por profissionais liberais, universitários, estudantes secundaristas, comunicadores, profissionais das artes. E foi além, indicando que, de fato, toda a identificação que comumente se refere à relação dos filmes produzidos com o seu ávido e interessado público, era uma identificação bem específica. Voltava-se sim para o público jovem porto-alegrense que pela primeira vez se via “retratado” nas telas, mas que não deixava de se limitar a “uma determinada camada da juventude porto-alegrense, secundarista e universitária de classe média e média alta” (Seligman, 1995, p.89-90).

Essa percepção, contudo, não desvia a ênfase dada pela autora à relevância do ensejado pela cinematografia rio-grandense no início dos anos 80. E esse momento teria atingido um ápice, um ponto de mudança de inflexão, em 1981, com o lançamento de *Deu pra ti, anos 70*:

Deu pra ti... foi um divisor de águas no cinema gaúcho. Atingiu todo um grupo de pessoas que, por causa dele, ou começaram a pensar em fazer cinema ou descobriram que havia alguém fazendo cinema em Porto Alegre.

É um tipo de cinema que tinha identificação com o público jovem, um público que jamais havia sido atingido tão de perto antes.

Com ele, iniciou-se uma nova fase, solidificando um novo grupo de realizadores com ideias e objetivos praticamente inéditos. Cativou um público que tornou-se “público de cinema feito em Porto Alegre”, antes

inexistente. Levou o cinema gaúcho para fora do Estado e muita gente foi às lágrimas ao ver-se nas telas. Foi um risco no céu (Seligman, 1995, p.88).

Grande parte do que está contido no discurso de Flávia Seligman carece de melhor investigação⁸⁴. Descontados os ufanismos de quaisquer espécies, fato é que as informações disponíveis pouco contribuem para que se afirme categoricamente que um determinado público jamais tivesse sido atingido com a aprofundidade com que teria sido atingido pelos filmes gaúchos em super-8mm. O próprio ineditismo do que era proposto não é evidente. Ineditismo em relação a quê? Ao que se fizera até então no Rio Grande do Sul? Sem levar em conta as experiências dos “filmes de geração” produzidos em outras épocas e contextos, ou mesmo os ciclos que se identificaram Brasil à fora nos mesmos anos 70 e 80 em que foram feitas essas experiências no Rio Grande do Sul? Além do mais, uma pesquisa de campo teria de ser feita antes de se afirmar que um público específico para filmes feitos em Porto Alegre tenha existido. Não sabemos se e em que número as pessoas voltavam para assistir a outros filmes feitos na cidade. E mesmo que dois ou três desses filmes tenham sido vistos por certa pessoa isso significa que era faça parte de um público afeito a esses filmes? Mesmo considerando o fato de essas produções terem levado o cinema gaúcho para fora do Estado, isso poderia ser relativizado na medida em comparássemos quantas pessoas viram esses filmes e as bilheterias nacionais dos filmes de Teixeira, que, sabemos, tiveram ao menos no início boa recepção pelo país. Certamente poderíamos tentar categorizar o público de um e outro tipo de filme, levando em conta uma dúbia separação entre público erudito e público popular. Mas assim como não pretendi fazer um estudo sobre a recepção do público sobre os filmes produzidos pelo campo, não me proponho a hierarquizar a qualificação da assistência e resvalar em certo tipo de preconceito.

Podemos afirmar, apesar dessas observações, que as tentativas de levantamento, (re)definição de paradigmas e encadeamento da memória, como aquelas ocorridas em relação ao cinema rio-grandense, podem ser pensadas como formas de (re)construção da identidade. Pautado pela afirmação de coerência e continuidade, esse processo procura se apresentar como a marca de uma memória que merece credibilidade e pode se atribuída a vínculos identitários. Tal trabalho de reconstrução posiciona o lugar social do sujeito, suas aproximações e afastamentos (Pollak, 1989).

⁸⁴ Deve ser considerada a própria percepção de Seligman sobre o esgotamento do modelo, com a diminuição do acesso ao Super-8, a ascensão do VHS, os limites intrínsecos das temáticas de “geração” e umbilicais, além de toda a complexidade de um mercado que se constitui para muito além das experiências em espaços circunscritos.

Michael Pollak aponta uma associação fenomenológica entre a memória e o sentimento de identidade. Pollak entende a identidade num sentido que define como superficial, porém útil para a sua proposição: “o sentimento da imagem de si, para si e para os outros”. A imagem adquirida por uma pessoa ao longo de sua vida e a imagem que ela constrói para si e para os outros, o modo como pretende ser percebida pelos outros.

Utilizando as teorizações da psicologia social e da psicanálise, Pollak apontou os elementos para a construção da identidade. A unidade física, entendida como as fronteiras do corpo individual e do pertencimento a um grupo. A continuidade dentro do tempo, “no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico”. E o sentimento de coerência que permite perceber os elementos formadores do indivíduo como aspectos unificados.

A noção de identidade se dá em contraponto ao outro, a alteridade. A construção de uma autoimagem passa por mudanças, negociações e transformações. Essa dinâmica se processa em meio a critérios de aceitabilidade, admissibilidade e de credibilidade. A memória do sujeito e a do outro são passíveis de disputas, o que implica entender a memória e a própria identidade como valores em disputa envolvendo grupos, especialmente aqueles que se antagonizam politicamente. Associar-se junto à memória de um grupo aparece como “cacife” para o reconhecimento do indivíduo. Variações das experiências entre indivíduos (agentes) que participaram do mesmo processo podem resultar em conflitos e hierarquizações em torno dos atos e das posições mais “valorizadas” (Pollak, 1992).

Vimos que a definição e o apontamento de diferenciações entre o cinema idealizado e a crítica ao cinema de má qualidade que deveria ser rechaçado foi componente fundamental para a definição das fronteiras, pertencimentos e hierarquizações do campo cinematográfico no Rio Grande do Sul. Além do mais, a evocação da memória nos textos sobre o que seria uma “história do cinema gaúcho” se vincula à tentativa de atribuição de uma identidade comum entre episódios e processos muitas vezes estanques ou tenuemente associados. Quanto mais ampliado o limite temporal que separa esses memoriais e estudos, apenas a sua identificação genérica como o tema “cinema” aponta uma possível ligação entre um e outro assunto tratado.

Conclusão

Embora o ato de filmar tenha sido registrado desde o início do século XX, apenas entre a segunda metade da década de 1970 e o início dos anos 90 se desenvolveu o processo de formação e consolidação de um campo cinematográfico no Rio Grande do Sul.

Observamos que as primeiras exhibições de filmes ocorriam em espetáculos ambulantes, comandadas por homens de empresa que percorriam as cidades com suas máquinas. Inicialmente parte desses exibidores fazia o agenciamento de quem produzia esses equipamentos, ou então burlava as patentes dos produtos. Sem a existência de salas de exibição, os filmes eram apresentados ao público nas ruas, em eventos públicos ou festas, ou em estabelecimentos comerciais e teatros. Quando passaram a existir salas de cinema propriamente ditas, muitos dos proprietários eram representantes de empresas estrangeiras de equipamentos.

Esse mercado de exibidores cinematográficos era um espaço de concorrência e hierarquização em relação a onde exibiam seus filmes, e em relação ao tipo de público que conseguiam atrair. Já os realizadores, aqueles que faziam os filmes, não constituíam mais do que uma atividade individual, a chamada *cavação*, a venda de seu trabalho para quem desejasse registrar determinados fatos, locais, eventos ou produtos em filmes conhecidos como *naturaes*. Quando eram estabelecidas empresas fixas, a estrutura para esse tipo de filmagens podia ser direcionada para a feitura de fitas de ficção, os chamados filmes *posados*. No Rio Grande do Sul a relação de quem dirigiu filmes, entre as primeiras rodagens e até a adoção dos filmes sonoros (1904-1937), foi pautada pela ligação total desses agentes com o cinema não ficcional. Cerca de um quarto deles tiveram em suas trajetórias o registro de filmes de ficção. Até o período da Primeira Guerra Mundial por volta de metade desses realizadores estava envolvida com a atividade de exibição e distribuição de fitas, algo que para o período subsequente praticamente deixaria de ser observado. Considerada essa mesma divisão temporal, também se percebe a efemeridade da presença desses agentes na atividade. Pouco longevos como realizadores de filmes, tais agentes quando se mantinham em ação o faziam com consideráveis intervalos entre um e outro filme. Alguns mantinham trabalhos em paralelo, como as empresas de equipamentos ou os estúdios fotográficos. Mesmo quando foram identificadas situações de concorrência, produção em moldes mais organizados e pretensamente análogos à produção em série, ou o estabelecimento de circuitos exibidores que

poderiam financiar a continuidade da produção, esses episódios sucederam circunstancialmente em curto interregno ou em espaço restrito.

No geral os primeiros realizadores de filmes mantinham completo controle sobre seus trabalhos, desde a concepção até a exibição, passando pela construção ou adaptação do maquinário. Não desprovidos de um ideal de cinema, notadamente sob crescente influência dos modelos hollywoodianos, esses agentes eram obrigados a transitar em busca do apoio de alguma autoridade pública desejosa de propaganda, ou de algum empresário interessado em publicidade ou que manifestasse o desejo de se inserir na própria atividade como produtor. Fosse o cinema idealizado ou aquele possível, percalços de toda ordem poderiam encerrar o projeto tocado ou mesmo colocar um fim na atividade do realizador.

No âmbito da atividade de realização em si, além de curta e instável, identifica-se uma formação basicamente empírica, adquirida na assistência e mimetismo dos filmes assistidos, ou nas trocas de experiências, procedimentos e técnicas entre agentes mais próximos. Proximidade essa que não pode ser entendida como parte de alguma espécie de capital econômico ou específico relacionado a esses realizadores, como o prestígio e a manutenção de fortes redes de relações que pudessem ser acumulados e acionados quando necessário. Quando envolvidos em outras atividades remuneradas, os primeiros realizadores de filmes poderiam enfatizar ou voltar para esse trabalho nos momentos de declínio das possibilidades de manter as filmagens. Se houvesse uma situação de irreversível fracasso, inexistindo fontes mais seguras de manutenção econômica, não era incomum serem registrados casos de conversão para atividades precárias ou a permanência residual na atividade cinematográfica.

Nos anos 30, impactado como a adoção dos filmes sonoros, o cinema rio-grandense quase totalmente se converteria para o cinema institucional e publicitário. Com custos de produção crescente, em muito tributários das necessidades de investimentos em equipamentos e novas tecnologias, os filmes além de manifestarem limitações técnicas e artísticas, lidavam com a crescente ocupação dos espaços pelos filmes norte-americanos.

Impossibilitada a identificação de um campo de produção atrelado ao ato de filmar que se desenvolvia no Rio Grande do Sul na primeira metade do século XX, os primeiros indicativos na constituição de tal campo se manifestaram com a atividade cinéfila e as subsequentes definições do modelo de cinema considerado ideal. Num sentido de estabelecimento de configurações prévias para a constituição do campo, o Clube de Cinema de Porto Alegre foi tomado como uma espécie de experiência fundadora para muitas pessoas.

Fincado no objetivo de formação de um público afeito ao cinema como objeto de discussão, na definição de um gosto sofisticado voltado ao cinema dito de arte, a atividade cineclubística procurava criar uma diferenciação com o culto aos filmes e artistas de apelo popular. Em seu espaço, os cineclubes, além de definirem o cinema ideal, estabeleciam hierarquizações sobre quem era reconhecido como agente abalizado para opinar e pautar essas definições. Atividade que mantinha estreita ligação com a crítica cinematográfica estabelecida na imprensa porto alegre, praticamente toda ela associada ao Clube de Cinema.

Contudo, também se observou que, a despeito dessas identificações, não havia uma necessária conversão para a atividade fílmica propriamente dita. Diferentemente de processos universalmente conhecidos (a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo brasileiro), os críticos e cinéfilos rio-grandenses que atuavam nos anos 50 e 60 raramente se aventuraram na realização de filmes. Moldados pelo cinema consagrado universalmente, para alguns o cinema era considerado um sonho irrealizável em tais moldes. Mesmo quando potencialmente dispostos ou preparados, os agentes não dispunham de redes e capitais suficientes para serem aplicados no desenvolvimento de uma cinematografia. Quando ocorreram, as experiências fílmicas se limitaram ao próprio âmbito dos cineclubes ou das produções eventuais. Boa parte dessas realizações teve origem nos cursos e concursos do Foto-cine Clube Gaúcho, espaço onde era estabelecido um pequeno circuito de formação, produção, exibição e debate forjado no interesse pelo cinema. Os filmes originados dessas experimentações eram frutos menos de preocupações intelectuais e estéticas, e mais do ato de filmar realizado a partir do desejo de inserção no universo cinematográfico, objeto de paixão do cinéfilo.

Do ponto de vista dos filmes em formato profissional, no período entre a adoção dos filmes sonoros no Rio Grande do Sul até meados dos anos 70, houve o distanciamento entre as atividades de realização de filmes daquelas atreladas ao mercado de distribuição e exibição. Consideradas as exceções, a longevidade dos realizadores continuou diminuta e marcada por grandes intervalos.

Algumas trajetórias individuais ganhavam destaque. Esses agentes poderiam tentar o estabelecimento de redes de legitimação nos espaços consagrados (cineclubes, imprensa), o que nem sempre era garantia de êxito econômico e permanência na atividade. Ou poderiam se voltar contra esse universo (ou ser rechaçado por ele), definindo-se pelo controle completo do processo de produção e inserção mercadológica dos filmes (algo comparável à época do cinema de cavação).

Além dos cineclubes e da imprensa, o Festival de Cinema de Gramado se constituiu como espaço privilegiado para articulações políticas, debates e a visibilidade dos cineastas ingressantes no campo a partir de meados da década de 1970. Também espaço de circulação de nomes com antiga presença dentre os realizadores fílmicos, Gramado tornou conhecidos e consagrou os nomes ingressantes no período. Agentes caracterizados pela experiência amadora, notadamente aquela realizada em suporte de super-8mm, e a realização coletiva de seus primeiros filmes. Trabalhos resultantes da confluência de pessoas que mantinham trajetórias até então diversificadas, mas que acabavam por conviver numa atividade de comum interesse: a realização de filmes.

Idealizado para desenvolver uma atividade maior do que aquela comum a um cineclubista, ou seja, produzir filmes, o Grupo de Cinema Humberto Mauro, criado em meados dos anos 70, foi responsável por uma série de curtas-metragens que deram ensejo ao auto-entendimento de seus realizadores como cineastas. Compreensão que passaria pela busca de reconhecimento e legitimação. Lançados para o uso da bitola amadora super-8mm por necessidade econômica, os jovens realizadores do período trabalhavam de forma coletiva, alternando suas funções. Contudo, notadamente após a finalização do GCHM, alguns nomes conquistaram destaque e passaram a influenciar os rumos da atividade num movimento de busca de espaço e possibilidades de manutenção da produção em âmbito regional, ao mesmo tempo em que se procurava estabelecer contato com realizadores profissionais fora do Rio Grande do Sul e não era descartado o envolvimento com profissionais gaúchos considerados melhor preparados do que aqueles ligados ao cinema regionalista que repudiavam.

Estabelecida a possibilidade dos projetos serem levados adiante, fosse pelas mesadas dos pais, ou pelas bilheterias dos filmes, ocorria, em relação ao que se produzira anteriormente no Rio Grande do Sul, uma mudança de inflexão a respeito do modo como os filmes poderiam ser realizados, e do mote que levaria a esses filmes, destacadamente os anseios e visões de mundo dos próprios realizadores e de suas redes de relações. Uma juventude em busca de meios de expressão e de mudanças no panorama de produção de filmes no Rio Grande do Sul. Um duplo movimento que retratava o cotidiano e os hábitos daqueles agentes, mas também se interessava num cinema que pudesse ser legitimado universalmente.

Tratando de criar mecanismos de produção e circuitos de exibição próprios, esses cineastas não estavam interessados somente na autonomia artística, mas buscavam a continuidade produtiva, o que de modo algum poderia ser alcançado com a renúncia do

sucesso de bilheteria. Os ingressos pagos nas sessões muitas vezes improvisadas, e não apenas os não menos importantes reconhecimento e legitimação alcançados nos festivais, eram a garantia dessa manutenção. O sucesso de um filme praticamente garantiria a realização do seguinte. Filme que seria um projeto pessoal de um cineasta apoiado por um grupo, ou mesmo a inserção do cineasta em projeto de algum agente desse grupo.

Essa reprodução endógena da produção, contudo, não desconsiderava a reclamação contra a falta de apoio e financiamento. Além disso, não se observavam apenas relações e projetos levados sem o surgimento de conflitos. Desde cedo a definição de quem era merecedor e dos caminhos percorridos para a obtenção de recursos poderia ensejar desavenças.

Não se pode atribuir uma trajetória unívoca a esses agentes e nem mesmo a existência de um coletivo unificado. Enquanto para alguns (após a conversão dos interesses inicialmente voltados para outras áreas profissionais) o ponto de partida na produção de filmes se deu com a experiência na cinefilia, nos cineclubes, nos festivais e nas redes estabelecidas nessas convivências, para outros a televisão se apresentou como o primeiro contato com a produção de imagens, sendo o cinema a possibilidade de prolongamento do contato com o público para além da efemeridade das imagens televisivas. Além disso, enquanto parte dos cineastas novatos levava adiante o seu trabalho através de trabalhos cotizados ou financiados pelas bilheterias das exibições alternativas, o patrocínio comercial era objetivado por outros agentes. De todo modo, ressalta-se a ausência de um projeto coletivo que unificasse o grande grupo em questão.

Levado o cinema em super-8 até o limite de suas possibilidades de exploração temática e de atração do público espectador, mesmo antes da metade dos anos 80 projetos eminentemente comerciais e trabalhados em suporte profissional começaram a ser realizados pelos cineastas já (re)conhecidos. Cientes da necessidade de organização e estruturação para que a atividade se mantivesse, formas de cooperativismo e de constituição de empresas foram sendo acordadas, não sem dificuldades na administração dos interesses diversificados envolvidos e na consecução do intento coletivo, como notadamente ocorreu com a Casa de Cinema de Porto Alegre, a mais longeva, célebre e influente dessas entidades.

A compreensão sobre a necessidade de legitimação da atividade face às mais diversas esferas da sociedade, bem como da mediação dos interesses suscitados dentro do próprio campo em formação, resultou na criação da APTC. Essa institucionalização marcou a

definição do campo como um espaço de hierarquizações e disputas em torno de um objeto específico: a realização de filmes. Evidentemente esse processo não se daria sem a redefinição de antigas posições e o estabelecimento de uma certa cúpula a pautar a agenda e direcionador os pleitos e ações dos agentes envolvidos com o cinema, sem desconsiderar a posição periférica do cinema rio-grandense no âmbito do cinema brasileiro e mesmo internacional. Um papel desempenhado com afinco pelos agentes ligados à Casa de Cinema de Porto Alegre, fossem eles seus sócios efetivos ou a ela associados de diversas maneiras.

Reunidos os agentes – ou a maioria deles – em torno da APTC, ficaria evidenciado um processo em que a primazia sobre o campo e seus destinos seria prerrogativa dos cineastas e não das outras categorias ou ofícios ligados ao ato de filmar. Além disso, diferentemente do período de realizações em moldes amadores, onde cada filme contava com agentes distribuídos em múltiplas funções, a profissionalização das produções e a criação de uma entidade representativa marcava a especialização das atividades, inclusive com o reconhecimento e o registro tácito das possibilidades de atuação de cada agente. Esse reconhecimento deixava de ser resultado das exposições dos trabalhos – uma mudança de perspectiva se comparada à época em que isso acontecia essencialmente com o resultado dos filmes nos festivais e exposições amadoras –, e passava a ser mensurado de acordo com a participação do agente em trabalhos profissionais apresentados em exposições não restritas aos festivais.

Internamente, a APTC, a par um discurso voltado para a inclusão e reconhecimento da diversidade de interesses, tornou-se palco de disputas e definição de posições. No âmbito de sua atuação pública, boa parte dos esforços da APTC foi concentrada na busca do seu reconhecimento como esfera legítima de representação dos agentes ligados ao cinema, e no agendamento do cinema como atividade passível de fomento produtivo.

Nesse sentido, as reivindicações da entidade se voltavam para a garantia de criação e manutenção de maior número possível de postos de trabalhos a cada filme feito. Garantir a continuidade produtiva, a criação de empregos, a permanência dos agentes na atividade e a manutenção dessa na agenda dos governos e agentes privados seria a garantia de continuidade da existência de um campo em permanente ameaça de esvaziamento.

Ocupadas as posições nas comissões públicas que definiam os recursos para as produções (preocupação permanentemente observada), critérios que garantissem essa premissa eram objetivados. Posicionados contraditoriamente entre a “produção independente”

e a característica intrínseca ao cinema comercial, que apontava a inexorável necessidade do capital econômico, a relação entre produção e financiamento público era alvo de específica atenção. Mesmo que houvesse uma percepção dos cineastas sobre a produção possuir uma função social, esse entendimento não poderia implicar em formas de gerenciamento temático ou formal sobre os filmes. Algo que poderia inclusive perpassar pela tomada de posição que visasse à substituição do Estado como definidor de políticas e normatizações para o cinema. Certamente essa relação não se dava sem atritos, o que em nenhum momento implicava no abandono dos espaços possíveis e das articulações necessárias à conversão dos reveses.

Quando estudou o campo literário, Pierre Bourdieu o identificou como uma economia invertida, onde o interesse se expressa como desinteresse. Mas não deixa de apresentar uma lógica econômica: há uma espécie de desafio em se manter duradouramente na vanguarda intelectual e artística numa posição de risco econômico; condições econômicas que também se relacionam com o acesso aos lucros simbólicos que, com o tempo, podem ser convertidos em lucros econômicos. Numa hierarquia das relações entre as diferentes espécies de capital e contendores, os campos culturais possuem posição dominada dentro do campo de poder. Mesmo que estejam livres de sujeições e solicitações externas sofrem de forma atravessada a necessidade de lucro econômico ou político dos campos englobantes (Bourdieu, 2010, p.245-246).

Passada a metade da década de 1990, após a chamada Retomada do Cinema Brasileiro, uma nova geração de cineastas ingressou no campo. Parte dela se aproximaria dos veteranos, outra contestaria os consagrados, fossem eles antigos ou mesmo tão novatos quanto esses contestadores. Agentes que, com seus filmes voltados às temáticas e formatos autorais e experimentais, não lograram o êxito que acreditavam encontrar nos espaços tradicionais de visibilidade e reconhecimento do cinema rio-grandense, notadamente o Festival de Gramado, as páginas dos periódicos e as comissões julgadoras dos prêmios e fomentos. A percepção desses agentes quanto ao seu lugar no campo os remetia ao posto de *persona non grata* dado o mal-estar causado por seus trabalhos.

Determinados a se manterem em atividade e a ocupar os espaços disponíveis, voltaram-se para as novas tecnologias em busca de outras possibilidades de veiculação, acreditando que a solução estava no aumento do número de pessoas envolvidas com a prática do cinema, o que interferiria nos padrões consagrados. Um conflito que geraria um espaço de acusações face ao que seria o direcionamento das informações e padrões exigidos àqueles que desejavam ingressar e se manterem na atividade cinematográfica. Nesse sentido, o discurso

era pelo fim dos “monopólios” e do corporativismo em benefício do livre acesso aos mecanismos de realização. Isso porque, ainda que consciente de sua posição periférica, esses agentes não negavam os pressupostos do fazer cinematográfico e do jogo de interesses que envolvem as disputas do campo. Dispostos a construir espaços próprios de produção e divulgação, não abriam mão de mesclar o uso de suportes considerados alternativos com aqueles de uso profissional, de ocupar as salas de cinema tradicionais, de pleitear os financiamentos, e os espaços televisivos.

Bourdieu já observara que o grau de autonomia do campo pode ser medido pela capacidade de sua lógica específica em retraduzir ou ser refratária às influências e comandos externos. E também por sua capacidade de impor sanções negativas, como o descrédito e a exclusão, às práticas heteronômicas de submissão política ou estética. Ou ainda de fazer vigorar oposição e resistência aberta aos poderes. Cada agente procura circunscrever os *limites* do campo a partir da sua posição nos conflitos de *definição* que opõe os defensores da “arte pura” contra aqueles que defendem a “arte burguesa” ou “comercial”. Nessas lutas são apresentados e procuram serem impostos os princípios de visão e de divisão (*nomos*) sobre as condições legítimas de vinculação verdadeira ao campo. A definição mais rigorista e estreita dos atributos necessários ao pertencimento ao campo indica que determinado *ponto de vista* procura se impor no campo como o ponto de vista legítimo e legislador sobre o campo. Essas definições se apresentam como definições pressupostas ao próprio direito de entrada no campo e levam às exclusões e rejeições dos pretendentes que não se habilitam a elas. As rivalidades nos campos têm uma de suas apostas centrais na definição do monopólio legítimo sobre quem pode definir que um determinado agente está autorizado e inserido como componente do campo. Trata-se do monopólio do *poder de consagração* sobre produtores e produtos.

Um das principais mediações que implicam em alterações no seio do campo é o aumento da população dos produtores associados ao campo. Os recém-chegados trazem consigo inovações nos produtos e nas técnicas de produção e tendem a forçar novos modos de avaliação em um campo que é seu próprio mercado. E, até mesmo pelo combate que travam contrariamente a essas intromissões, os dominantes acabam por conferir existência a esses contestadores.

Para Bourdieu as mudanças ocorridas permanentemente no interior do campo são independentes das mudanças externas, ainda que sincrônicas. As mudanças do campo são oriundas de sua própria estrutura, das oposições sincrônicas entre posições que se

antagonizam. Mas ainda que os recém-chegados, sem capital específico, tenham a iniciativa pela mudança (até porque precisam se diferir, existir, fazer um nome), essa não tem lugar privilegiado. Os novos buscam forçar sua entrada e permanência, inclusive com a recusa e o escárnio dos mais antigos e de seus sinais de consagração. Os veteranos consagrados denunciam os novos por sua pretensão, no que teria de meramente voluntariosa e vazia (Bourdieu, 2010, p. 250-254 e 270-271).

E seguramente as tomadas de posição dos ingressantes no campo cinematográfico rio-grandense fizeram com que as defesas dos antes formadores e inovadores do campo, então convertidos para a posição de consagrados, fossem acionadas. Em salvaguarda aos arranjos de suas redes e das posições ocupadas, os veteranos dos anos 90 afirmavam ter aberto fronteiras e preparado o espaço para que muitos filmes fossem realizados, que os postos de trabalho fossem mantidos, e mesmo que novos nomes pudessem ganhar a possibilidade de obtenção de visibilidade e prestígio.

Evidência que se tornara um aspecto indispensável para a sobrevivência dos envolvidos com o campo, e que muitas vezes encontraria garantia na circulação em determinados espaços, na manutenção de certos contatos e posicionamentos, na ocupação de postos administrativos e acadêmicos, na circulação nas páginas dos jornais e na possibilidade de transformar as telas de televisão – inclusive considerada a manutenção das redes de trabalho estabelecidas –, em extensão do fazer cinematográfico.

Por outro lado, a consagração dos nomes em evidência no campo passaria pelas escolhas de uma memória construída e cultivada por livros, reportagens e documentários. Escritos onde ficava marcada a oscilação entre a impossibilidade de reconhecimento de um cinema gaúcho factível e a aceitação, defesa, valorização e promoção dessa possibilidade. Impossibilidade definida pela precariedade das condições e efemeridade dos intentos; valorização marcada pela tentativa de identificação de uma história continuada e gradual do ato de filmar, do pioneirismo das tentativas tomadas como heroicas até a consagração de uma produção continuada e legitimada pela crítica, pelos agentes econômicos públicos e privados, e, se tudo desse certo, pelos espectadores.

Fontes e Referências

Fontes audiovisuais

[V1] **RBS Documento**, RBS TV canal 12 de Porto Alegre, 1985. Disponível em 4 partes:

- Parte 1 de 4 - <http://www.youtube.com/watch?v=wZOEZFyJiUw>
- Parte 2 de 4 - http://www.youtube.com/watch?v=_Aqbr0NISvk
- Parte 3 de 4 - <http://www.youtube.com/watch?v=kT7qbcKGB-c>
- Parte 4 de 4 - <http://www.youtube.com/watch?v=X6BuadaNZDc>

[V2] **Pra começo de conversa e Quizumba**, Televisão Educativa TVE canal 7 de Porto Alegre, 1982. Trechos. Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?v=yR_DSQp26Ds

[V3] **Quizumba: Por que sim**, Televisão Educativa canal 7 de Porto Alegre, 1982. Trechos. Disponível em 3 partes:

- Parte 1 de 3 - <http://www.youtube.com/watch?v=MT9slkeYs-E>
- Parte 2 de 3 - <http://www.youtube.com/watch?v=XZPjErNS5bI>
- Parte 3 de 3 - <http://www.youtube.com/watch?v=JmCzfLYw5JI>

[V4] **Jesus, o verdadeiro**. Documentário em curta-metragem, 2004. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=1O2Gpba0S54>.

[V5] Antônio Jesus Pfeil. **Entrevista** [ao cineasta Luiz Rangel]. 2003. Disponível em quatro partes:

- Parte 1 de 4 - <http://www.youtube.com/watch?v=FzW-DVaN7HA>
- Parte 2 de 4 - <http://www.youtube.com/watch?v=fiBRikKe8qU>
- Parte 3 de 4 - <http://www.youtube.com/watch?v=PhTEaLhQnss>
- Parte 4 de 4 - <http://www.youtube.com/watch?v=sjqoRlt26IU>

[V6] **Doc.8**, 2007. Documentário em curta-metragem. Disponível em:

<http://www.curtadoc.tv/curta/index.php?id=377>

[V7] **Cinema gaúcho?** Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?v=dANk0tI0Bs4_

[V8] Gustavo Spolidoro. **Entrevista**. Disponível em três partes:

- Parte 1 de 3 - <http://www.youtube.com/watch?v=83mER4YnmNs>

- Parte 2 de 3 - <http://www.youtube.com/watch?v=559ampXYNCU>

- Parte 3 de 3 - <http://www.youtube.com/watch?v=lYtaCvrDMKU>

[V9] Gustavo Spolidoro. **Entrevista**. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=qrwW4JuKS3E>

[V10] Furtado, Jorge. **Entrevista**. Espelho, Canal Brasil, 24/3/2012.

Fontes textuais

APTC. **3º Congresso Brasileiro de Cinema**. Textos para discussão. Cinema, televisão e função social. 2000b.

APTC. **Atas das Assembleias Gerais**. 1985-2001 [APTC-AG-01 a APTC-AG-33]

APTC. **Boletins da APTC**. 1989-2001 [APTC-BT-18 a APTC-BT-70]

APTC. **Estatuto social**. 1987a.

APTC. **Estatuto social**. 1999.

APTC. **Instruções de ingresso**. 1987b.

APTC. **Instruções de ingresso**. 2000.

APTC. **Contato com cineastas gaúchos**. Lista de sócios da APTC em dia com as suas contribuições sociais. 2008. [APTC-Lista1]

APTC. **Relação dos Associados**. 2008 [APTC-Lista2]

ARREGUI, Mario, LIMA, Henrique de Freitas, SIRKIS, Alfredo. **Lua de outubro. A aventura do 1o. filme do Mercosul**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

ASSIS BRASIL, Giba. Anos oitenta, noventa e bem depois. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 131-135.

ASSIS BRASIL, Giba. **Começando pelo começo**. 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/frames.htm>. Acessado em: 24/10/2008.

ASSIS BRASIL, Giba. **Currículo**. Disponível em <http://www.casacinepoa.com.br/a-casa/oss%C3%B3cios-da-casa/giba-assis-brasil-curr%C3%ADculo>. Acessado em 2/3/2012.

ASSIS BRASIL, Gilberto José Pires de. **Currículo Lattes**. Atualizado em 18/10/2004. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/8911798299041950>. Acessado em 2/3/2012.

ASSIS BRASIL, Giba. Espaços do cinema gaúcho. In: GONZAGA, Sergius, FISCHER, Luiz Augusto, BISSÓN, Carlos Augusto. **Nós, os gaúchos 2**. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1994. p. 130-135.

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Apresentação. In: ARREGUI, Mario, LIMA, Henrique de Freitas, SIRKIS, Alfredo. **Lua de outubro**. A aventura do 1o. filme do Mercosul. Porto Alegre: Sulina, 1997. p.9-10.
- BARROS, Jefferson. Um príncipe da Renascença que ama Carlitos e Orson Welles. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 125-130.
- BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.
- BECKER, Tuio. Gaúchos em Gramado. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 83-85.
- BECKER, Tuio. **O cinema gaúcho. Uma breve história**. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- BECKER, Tuio. O cinema por escrito. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 68-72.
- BECKER, Tuio. O claro objeto do desejo. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 7-8.
- BECKER, Tuio. **Sublime obsessão**. Porto Alegre: Unidade Editorial / Edunisc, 2003.
- BUTCHER, Pedro. Dogma 95: que jogo é esse? **Cinema**, ano III, n. 13, jul.-ago. 1998a, p. 16-20.
- BUTCHER, Pedro. Oponentes e parceiros. **Cinema**, ano III, n. 13, jul.-ago. 1998b, p. 21.
- CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005. Revisão de uma década** [ensaios e entrevista com Jorge Furtado]. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes** [entrevista com Jorge Furtado publica no Jornal de Brasília de 18/9/1991]. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CAETANO, Maria do Rosário. E Gramado começou a falar espanhol, italiano e francês. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 133-141.
- CAETANO, Maria do Rosário. Werner Schünemann. O diretor e ator que está mudando o cenário do cinema gaúcho. **Revista de Cinema**, ano II, n. 21, jan. 2002, p. 44-45.
- CARRION, Luiz Carlos. **Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. Levantamento de seus 14 primeiros anos**. Porto Alegre: Tchê!, 1987.
- CARRION, Luiz Carlos. Gramado: onde o cinema acontece. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 112-118.
- CASA de Cinema de Porto Alegre. **Relação dos nomes mais referenciados**. 2007. Disponível em: www.casadecinema.com.br: Acessado em 2008.
- CINEMA gaúcho anos 80**. APTC, 1985.
- CINEMA gaúcho anos 80**. Um olhar sobre a década. Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia e Coordenação de Comunicação Social da PMPA / APTC, 1991.
- CINEMA RS. Produção audiovisual**. 1998-2000. Iecine, 2000.
- CINEMA RS. Produção audiovisual**. 2004-2000. Fundacine, 2004.

- COHEN, Lisiane Fagundes. **Currículo Lattes**. Atualizado em 26/7/2011. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0025074339831139>. Acessado em 2/3/2012.
- COZATTI, Luís César. Introdução a um roteiro que não foi lido. In: SCHÜNEMANN, Werner. **Me beija**. Porto Alegre: Z Comunicação e Planejamento, 1983.
- COZZATTI, Luiz César. O pampa entre a câmera e a pena. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 119-124.
- FEIX, Daniel. (Re)Descobrimo Textor. **Zero Hora**, Segundo Caderno, 24/3/2009, capa.
- FERREIRA, Aníbal Damasceno. Os pêssegos de Saint-Hilaire. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995 [1972]. p. 79-83.
- Festival de Cinema de Gramado: a grande festa do cinema brasileiro. **Revista de Cinema**, ano II, n. 16, ago. 2001, p. 42-53.
- FREITAS, Ademar Vargas de. Perfil: Sérgio Silva, paixão pelo cinema. **Jornal da Universidade**, abril de 2006, p. 15.
- FURTADO, Jorge. Entrevista a Maria do Rosário Caetano. **Revista de Cinema**, ano III, n. 27, jul. 2002, p. 12-18.
- FURTADO, Jorge. Entrevista. **Revista Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/frames.htm>. Acessado em: 24/10/2008.
- GARDNIER, Ruy. Jorge Furtado e o cinema construtivo. **Revista Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/frames.htm>. Acessado em: 24/10/2008.
- GASTAL, Ney. Ele ainda é a alma do festival. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 71-79.
- GASTAL, Paulo Fontoura. **Cadernos de Cinema de Paulo Fontoura Gastal**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.
- GERBASE, Carlos. **Currículo Lattes**. Atualizado em 26/1/2012. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4409574076875237>. Acessado em 2/3/2012.
- GERBASE, Carlos. Nelson Nadotti e a invenção do gaúcho urbano. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e-compos**, p.1-14, 2005.
- GERBASE, Carlos. **Por favor, fracasso!** 2002b. Disponível em: http://www.musicatri.com.br/jor_opiniao_11.htm. Acessado em 2010.
- GERBASE, Carlos. Super 8 no Festival de Gramado. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 111-119.
- GERBASE, Carlos. **Os magríssimos estão chegando!** Disponível em: <http://www.nao-til.com.br/nao-54/magrissi.htm>.
- GIGANTE, Roberto. Festival, o lado fútil e útil. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 89-91.
- GOIDA. Lembranças de festivais. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 95-101.
- GOIDA. **Nas primeiras fileiras**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- GOIDANICH, Hiron. Um bonde chamado Cinelândia. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 39-42.

- GOMES, Marcos Pinho. Documentários e cinejornais. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 30-32.
- GUIA** [Filmografia brasileira. Quarto fascículo: período de 1926 a 1930]. Cinemateca Brasileiro, 1991.
- GUIA de filmes produzidos no Brasil entre 1897-1910**. Embrafilme, 1984.
- GUIA de filmes produzidos no Brasil entre 1911 e 1920**. Embrafilme, 1985.
- GUIA de filmes produzidos no Brasil entre 1921 e 1925**. Embrafilme, 1987.
- JORGE, Carlos Eduardo Lourenço. Debates uma tradição. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 105-107.
- LEAL, Hermes. Governo prepara projeto para impulsionar indústria do cinema. *Revista de Cinema*, ano I, n. 11, mar. 2001, p. 36-37.
- LISBÔA, Luiz Carlos. As celebridades necessárias. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 29-31.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. O cineclubismo em Porto Alegre. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 33-38.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. Vozes dos bastidores. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 45-67.
- LYRA, Marcelo. A Ancine vai para o MinC e anuncia primeiras vitórias. **Revista de Cinema**, ano IV, n. 43, nov. 2003, p. 40-41.
- LYRA, Marcelo. As novas medidas do governo para o cinema brasileiro. **Revista de Cinema**, ano III, n. 36, abr. 2003, p.54-55.
- LYRA, Marcelo. Cinema digital já está em exibição e conquista os cineastas brasileiros. **Revista de Cinema**, ano II, n. 22, fev. 2002, p. 44-46.
- MAINARDI, Diogo. O Amaral Neto do petismo. **Veja**, 12/1/2005, p.109.
- MANEVY, Alfredo. Anchietanos. **Revista Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/frames.htm>. Acessado em: 24/10/2008.
- MASCARELLO, Fernando. O pampa vai virar mar. **Revista Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/frames.htm>. Acessado em: 24/10/2008.
- MASSAROLO, João Carlos. Os curtas nos anos 80. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 104-111.
- MATOS Jr., Carlos Guimarães de. O início do festival de Gramado. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 35-38.
- MELLO E SILVA, Danilo Moura de. Filmes em DVD como no cinema. **Revista de Cinema**, ano II, n. 22, fev. 2002, p. 50-51.
- MELLO, Marcus. Três curtas, três destinos. **Revista Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/frames.htm>. Acessado em: 24/10/2008.
- MERTEN, Luiz Carlos. Erico Verissimo no cinema. **Letras de Hoje**, v.20, n.3, p.133-138, 1986.
- MERTEN, Luiz Carlos. Os longas dos anos 80. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 100-103.

- MERTEN, Luiz Carlos. **Um sonho de cinema**. Porto Alegre: Unidade Editorial / Unisc, 2004.
- MIRANDA, Luiz F. A. . **Dicionário de cineastas brasileiros**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura / Art Editora, 1991.
- MORAES, Cezar. O HDTV e a fotografia de cinema. **Revista de Cinema**, ano II, n. 22, fev. 2002, p. 48-49.
- NADOTTI, Nelson. Uma cachoeira em Porto Alegre. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 93-99.
- NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- PAIVA FILHO, Antônio. Cineasta do mês: Carlos Gerbase. **Cinemin**, 84, julho 1993, p. 40-41.
- PETERS, Débora. **Relatório Fórum Gaúcho de Cinema**, 2000.
- PFEIL, Antônio Jesus. Cinematógrafo e o cinema dos pioneiros. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 17-29.
- PFEIL, Antônio Jesus. **Entrevista**. 7/3/2010. Disponível em: <http://perspectivabr.wordpress.com/2010/03/07/entrevista-com-antonio-jesus-pfeil/>.
- PFEIL, Antônio Jesus. **O cinematographo no Rio Grande do Sul no século XIX**. Canoas: Edição do autor, 1999.
- PFEIL, Antônio Jesus. **Os caminhos que levaram Eduardo Abelin a um sonho sem fim**. Canoas: Edição do autor, 1994.
- PÓVOAS, Glênio Nicola. *Vento norte*, o filme de Salomão Scliar. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 43-51.
- PREFEITURA Municipal de Porto Alegre. **Cinema falado: 5 anos de seminários de cinema em Porto Alegre**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2001.
- Presidência da República. **Decreto federal No. 82.385**, de 5 de outubro de 1978 [DF]
- Presidência da República. **Lei Federal No. 6.533**, de 24 de maio de 1978. [LF]
- Presidência da República. **Lei Federal No. 7.505**, de 2 de julho de 1986 (Lei Sarney). [LF]
- QUINTANS, Davide. Concorrentes e premiados. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 172-210.
- QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002.
- RATNER, Rogério. **Pra começo de conversa**. 1/4/2008. Disponível em: www.nocabo.com. Acessado em 27/11/2008.
- REDAÇÃO. [sobre o curta-metragem Final] **Revista de Cinema**, ano II, n. 19, nov. 2001, p. 63.
- REDAÇÃO. As expectativas da Ancine para 2002. **Revista de Cinema**, ano II, n. 20, dez. 2001, p. 51.
- REDAÇÃO. Congresso Brasileiro de Cinema redefine regras do mercado e MP. **Revista de Cinema**, ano II, n. 20, dez. 2001, p. 48.
- REDAÇÃO. Finalizadoras brasileiras têm tecnologia de ponta. **Revista de Cinema**, ano I, n. 8, dez. 2000, p. 31.

- REDAÇÃO. O cinema digital será dominante em 2001. **Revista de Cinema**, ano I, n. 8, dez. 2000, p. 28-31.
- REDAÇÃO. O cinema fora do eixo. **Revista de Cinema**, ano II, n. 21, jan. 2002, p. 30-36.
- REDAÇÃO. O equipamento ideal. **Revista de Cinema**, ano II, n. 22, fev. 2002, p. 47.
- REDAÇÃO. O mito e a realidade da tecnologia. **Revista de Cinema**, ano I, n. 4, ago. 2000, p. 30.
- REDAÇÃO. O que muda com a criação da Ancine. **Revista de Cinema**, ano III, n. 29, set. 2002, p. 45.
- REDAÇÃO. Os primeiros produtos do fenômeno “digital”. **Revista de Cinema**, ano I, n. 8, dez. 2000, p. 30-31.
- REDAÇÃO. Rede Globo faz parcerias com produtoras de cinema. **Revista de Cinema**, ano III, n. 29, set. 2002, p.59.
- REMASO, Silvia. **DPT, Anos 70 – O Filme**. 2009a. Disponível em: <http://augustolicks.wordpress.com/2009/05/20/deu-pra-ti-anos-70-o-filme/#more-44>
- REMASO, Sílvia. Filme “**DPT, anos 70**” por Augusto Licks. 2009b. Disponível em: http://augustolicks.wordpress.com/2009/05/20/dpt-anos-70-por-augusto-licks-2/#more-365_
- RIZZA, Ranieri Maia. Hollywood gaúcha. **Revista de Cinema**, ano III, n. 26, jun. 2002, p. 30-33.
- RODRIGUES, Mariana. Cineastas esperam em 2001 um ano melhor para o cinema brasileiro. **Revista de Cinema**, ano I, n. 9, jan. 2001, p. 30-32.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O popular cinema de Teixeira. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 73-78.
- SCHÜNEMANN, Werner. **Me beija: roteiro do filme**. Porto Alegre: Z Comunicação e Planejamento, 1983.
- SEABRA, Sandra. O cinema já está na era digital. **Revista de Cinema**, ano I, n. 4, ago. 2000, p. 28-30.
- SECRETARIA para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais. Birô para atrair produtores estrangeiros. **Revista de Cinema**, ano IV, n. 43, nov. 2003a, p. 44.
- SECRETARIA para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais. Discurso do ministro Gilberto Gil no lançamento do Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual. **Revista de Cinema**, ano IV, n. 43, nov. 2003b, p. 45.
- SELIGMAN, Flávia. Construindo os trilhos da estrada. O início da produção em Super-8 em Porto Alegre. **Revista Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/frames.htm>. Acessado em: 24/10/2008.
- SELIGMAN, Flávia. **Currículo Lattes**. Atualizado em 14/7/2011. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0535015947695050>. Acessado em 2/3/2012.
- SELIGMAN, Flávia. Verdes anos do cinema gaúcho. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 84-92.
- SENNÁ, Orlando. As novas diretrizes do cinema brasileiro. Entrevista a Maria do Rosário Caetano. **Revista de Cinema**, ano IV, n. 43, nov. 2003, p. 42-43.

SERNAMBI, Alex. As filmagens em DV de *Houve uma vez dois verões*. **Revista de Cinema**, ano II, n. 23, mar. 2002, p. 52.

SILVA, Sérgio Roberto. **Currículo Lattes**. Atualizado em 1/10/2004. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6634224014754787>. Acessado em 2/3/2012.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SILVEIRA, João da. Sobre o destino da Ancine. **Revista de Cinema**, ano III, n. 36, abr. 2003, p.55.

SOUZA, Enéas de. A fascinação por imagens. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 52-59.

SOUZA, Fabiano de. O caso *Deus ex-machina* e o cinema de Carlos Gerbase. **Revista Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/frames.htm>. Acessado em: 24/10/2008.

TEXTOR, Antônio Carlos. Os agitados anos 60. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 60-67.

TODESCHINI, Cláudio. O cinematógrafo numa ilha de civilização. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 9-16.

VARES, Luiz Pilla. Uma sensação de liberdade. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 3-4.

WERTHER, Bia. **Entrevista ao site 359 online**. 2002a. Disponível em: <http://clippingbiahwerther.blogspot.com.br/2008/12/entrevista-359-online.html>. Acessado em: 7/10/2012.

WERTHER, Bia. **Entrevista sobre Cine Desconstrutor**. 2003. Disponível em: <http://clippingbiahwerther.blogspot.com.br/2008/12/entrevista-sobre-cine-desconstrutor.html>. Acessado em: 7/10/2012.

WERTHER, Bia. **Entrevista sobre Super 8**. 2002b. Disponível em: <http://clippingbiahwerther.blogspot.com.br/2008/12/entrevista-sobre-super8.html>. Acessado em: 7/10/2012.

ZANIRATTI, José Augusto. **Geraldo Zaniratti: memórias projetadas na tela de um livro**. Porto Alegre: Tomo, 2000. p. 160.

ZORZANELLO, Silvia. Gramado Cine Vídeo. In: QUINTANS, Davide. **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002. p. 145-146.

Periódicos consultados

Jornal Correio do Povo [CP] (Porto Alegre)

Jornal Diário de Notícias [DN] (Porto Alegre)

Jornal Folha da Manhã [FM] (Porto Alegre)

Jornal Folha da Tarde [FT] (Porto Alegre)

Caderno Lazer e Utilidades [LU]

Jornal O Estado de S. Paulo (São Paulo)

Jornal Zero Hora [FT] (Porto Alegre)
 Caderno Segundo Caderno [SC]
 Caderno Revista ZH [RZH]
 Revista Cinema [RC] (São Paulo)
 Revista Cinemin [RCN] (Rio de Janeiro)
 Revista *online* Contracampo [RCC]
 Revista de Cinema [RDC] (São Paulo)
 Revista Filme & Cultura [RFC] (Rio de Janeiro)
 Revista Kronica [RKR]
 Revista PUCRS Notícias, ano IX, n. 289, 18-24/3/2009.
 Revista Veja [RVJ] (São Paulo)

Referências bibliográficas

- ALVES, Vítor Manoel Necchi dos Santos **Dissonância no pampa: a saga de Anahy de las Misiones na representação cinematográfica da identidade gaúcha** Porto Alegre. 203f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica, 2005.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000. p. 179.
- ANDRADE, Flávia Adriana. **Ficções sobre o General Netto: história, literatura e cinema**. Porto Alegre. 216f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2003.
- ASSIS BRASIL, Giba. Espaços do cinema gaúcho. In: **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1998.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.
- BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras [c1969]. In: PONTIGNAT, P., STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998. p.187-227.
- BARTH, Fredrik. Por um maior naturalismo na conceptualização das sociedades. In: _____. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. p.175-178
- BAUMAN, Zygmunt. Arrivistas e párias: os heróis e as vítimas da modernidade. In: **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BECKER, Howard S. Mundo artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e sociedade. Ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 9-26.
- BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In: _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 202-225.
- BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2008.
- BJERG, María & OTERO, Hernán. **Inmigración y redes sociales en la Argentina moderna**. Tandil: CEMLA-IEHS, 1995.
- BONOW, Stefan Chamorro. **O cinema em Porto Alegre (1910-1914): uma força irresistível**. Porto Alegre. 171f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.
- BOURDIEU, Pierre. A metamorfose dos gostos. In: _____. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003. p. 169-180.
- BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: _____. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003 [1984]. p. 119-126.
- BOURDIEU, Pierre. Alta costura e alta cultura. In: _____. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de século, 2003 [1984]. p. 205-215.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990 [1987].
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilo de vida. In: Ortiz, Renato. **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983a. p. 82-121.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007 [1989].
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de século, 2003 [1984].
- BOURDIEU, Pierre. Uma ciência que incomoda. In: _____. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de século, 2003 [1984]. p. 23-39.
- BUNDT, Roger Luiz da Cunha. **Coragem de bombacha: desconstrução e afirmação da identidade cultural gaúcha no filme Anahy de las Misiones**. Caxias do Sul. 251f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) - Universidade de Caxias do Sul, 2005.
- CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005. Revisão de uma década** [ensaios e entrevista com Jorge Furtado]. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CARRILO, Lislei do Carmo. **A cultura regional no cinema do Rio Grande do Sul: filmografia de 1981 a 2001**. São Bernardo do Campo. 154f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de Ensino, 2006.
- CARVALHO, Laís Albuquerque de. **Pressões ambientais e mudança institucional no campo do cinema em Pernambuco**. Recife. 149f. Dissertação (Mestrado em Administração) - Universidade Federal de Pernambuco, 2006.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)**. São Paulo. 177f. Tese - Universidade de São Paulo, 1999.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: Edufba, 2003.
- CASTRO, Nilo André Piana de. **Cinema em Porto Alegre (1938-1942): a construção da supremacia**. Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2001.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. **Topoi**, p.139-182, 2002.

COHEN, Lisiane Fagundes. **Casa de Cinema de Porto Alegre: realização cooperativa, padrão de criação e desenvolvimento no cinema gaúcho**. São Leopoldo. f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2010.

CORADINI, Odaci Luiz. As missões da "cultura" e da "política": confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul (1920-1960). **Estudos Históricos**, n.32, 2003.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. **Acre(ANOS) de cinema: uma história quadro-a-quadro de jovens cineastas acreanos**. Recife. 120f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

COUTINHO, Mário Alves, GOMES, Paulo Augusto (Orgs). **Presença do CEC – 50 Anos de cinema em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

CUTY, Jeniffer Alves. **Cinema e cidade: Porto Alegre entre a lente e a retina**. Porto Alegre. 184f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

DACOSTA, Graciela, HINTZ, Eugenio. **Historia y filmografía del cine uruguayo**. Montevideu: Ediciones de la Plaza, 1988.

DUARTE, Rosália Maria. **"Filmes", "amigos" e "bares": a socialização de cineastas na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. 223f. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2000.

DUVAL, Julien. L'art du réalism. Le champ du cinéma français au début des années 2000. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n.161-162, 2006/1, p. 96-115.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Visões de Porto Alegre nas fotografias dos irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)**. Porto Alegre. 160f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

FELIZARDO, Cristina Kessler. **Entre o prazer e o pudor: representações do sexo e da sexualidade no cinema produzido no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre. f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

FERREIRA, Alexandre Figueirôa. **Cinema superoito em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. São Paulo. 373f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo, 1990.

GARCEZ, Bernardo Wolff. **Cinema em Porto Alegre: olhar dos cineastas contemporâneos sobre a capital gaúcha**. São Leopoldo. f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2005.

GARCIA, Fernando Coutinho. Entregando a alma ao capital: a propósito da Teoria Z de Willian Ouchi. **Revista de Administração**, v.19, n.3, p.67-71, 1984.

GASTAL, Susana. **Salas de cinema: cenários porto-alegrenses**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999. p. 176.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GONZAGA, Alice. **50 anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Record, c.1980.

- GONZAGA, Sérgio. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, José H. (org.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.
- GRAZIOTIN, Francine Zanchet. **A Casa de Cinema de Porto Alegre: o cinema geracional**. Passo Fundo. 143f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Passo Fundo, 2006.
- HAUSSEN, Luciana Fagundes. **“Deu pra ti, anos 70” e “A festa nunca termina” (24 hour party people) – Juventude, cultura e representação do social no cinema**. Porto Alegre. 120f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul 2008.
- HEINZ, Flávio (org.). **Por outra história das elites**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- KESKE, Humberto Ivan. Paisagens urbanas: a década de 80 vista pelo cinema gaúcho. **Revista Nau - Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom**, v.1, n.2, p.131-148, 2008.
- KILPP, Suzana. **Os cacos do teatro – Porto Alegre, anos 70. Apontamentos para a história**. Porto Alegre. 282f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987.
- KOSELLECK, Reinhardt. Histórica y hermenéutica. In: Koselleck, Reinhart, GADAMER, Hans-Georg. **Historia y hermenéutica**. Barcelona: Paidós, 2002.
- LAHIRE, Bernard. Campo, fuera de campo, contracampo. **Colección Pedagógica Universitaria**, n.37-38, p.1-37, 2002.
- LECLERC, Gerard. **Sociologia dos intelectuais**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)**. Teresina. 120f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Piauí, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade da decepção**. Barueri: Manole, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna. In: **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004. p. 51-103.
- LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)**. Niterói. 174f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2005.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens. História do Clube de Cinema de Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS; Unidade Editorial, 2000.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. **Memória e identidade: a crítica de cinema na década de 1960 em Porto Alegre**. São Paulo. 162f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo, 2002.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Secretaria Municipal da Cultura - Porto Alegre, 2008. p. 160.
- MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- MACIEL, Maria Eunice. Procurando o imaginário social: apontamentos para uma discussão. In: FÉLIX, Loiva Otero, ELMIR, Cláudio Pereira. **Mitos e heróis: construção de imaginários**. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1998, p.75-87.
- MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

MIGOTTO, Ivanir. **Caixas de coletâneas audiovisuais: a Casa de Cinema de Porto Alegre**. São Leopoldo. 185f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2009.

MITCHEL, J. Clyde. Social networks. **Annual Review of Anthropology**, v.3, p.279-299, 1974.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios - 1912). Cinema carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

MOUTOUKIAS, Zacarias. Narración y analisis en la observación de vínculos y dinamicas sociales: el concepto de red personal en la historia social y económica. In: BJERG, María & OTERO, Hernán. **Inmigración y redes sociales en la Argentina moderna**. Tandil: CEMLA-IEHS, 1995.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

OLIVEIRA, Elisabeth Senra de. **Uma geração cinematográfica. Intelectuais mineiros da década de 50**. Rio de Janeiro: Annablumme, 2003.

OLIVEN, Ruben George. A construção social da identidade gaúcha. In: **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 99-132.

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

PAIM, Lisandro Laércio Rangel. **A representação do negro no cinema gaúcho**. São Leopoldo. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2006.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 [1916]. p. 26-67.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Historiografia e ideologia. In: DACANAL, José H. (org.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

PFEIL, Antônio Jesus **Gramado: 30 anos de cinema brasileiro**. Gramado: CICSAT, 2002.

POLESELLO, Larissa. **A identidade nacional e gaúcha representada no cinema urbano-nacional. Uma análise do filme *O homem que copiava***. São Leopoldo. f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2006.

PÓVOAS, Glênio Nicola **História e análise do filme *Vento norte*** São Paulo. 213f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo 1999.

PÓVOAS, Glênio Nicola. ***Vento norte: história e análise do filme de Salomão Scliar***. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2002.

PÓVOAS, Glênio Nicola. **Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação, 1904-1954**. Porto Alegre. 481f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005.

RAMELLA, Franco. Por un uso fuerte del concepto de red en los estúdios migratorios. In: BJERG, María & OTERO, Hernán. **Inmigración y redes sociales en la Argentina moderna**. Tandil: CEMLA-IEHS, 1995.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

REIS, Nicole Isabel dos **"Dançar nos fez pular o muro": um estudo antropológico sobre a profissionalização na produção artística em Porto Alegre (1975-1985)**. Porto Alegre. 184f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

REIS, Nicole Isabel dos, ROCHA, Ana Luiza Carvalho da (orientação). 'Deu pra ti anos 70': Rede social e movimento cultural em Porto Alegre sob uma perspectiva de memória e geração **Illuminuras**, v.8, n.18, 2007.

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997.

ROSA, Susel Oliveira da. **Exemplar, Pato Macho e Coojornal: trajetórias alternativas**. Porto Alegre. 177f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.

ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema gaúcho: construção de história e identidade. **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**. 2007. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/3164>. Acessado em 2008.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Teixeirinha e o cinema gaúcho**. Porto Alegre: Fumproarte, 1996.

ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. **Anos 90**, n.12, p.118-128, 1999.

SANDRI, Sinara Bonamigo. **Um fotógrafo na mira do tempo. Porto Alegre, por Virgílio Calegari**. Porto Alegre. 129f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

SANTOS, Alexandre Ricardo. O gabinete do Dr. Caligari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo. **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1998.

SEIDL, Ernesto. Elites militares, trajetórias e redefinições político-institucionais (1850-1930). **Revista de Sociologia Política**, v.16, n.30, p.199-220, 2008.

SELIGMAN, Flávia **Verdes anos do cinema gaúcho: o ciclo super-8 em Porto Alegre** São Paulo. 173f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo 1990.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 11-25.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996. p. 231-269.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 131-137.

SOUZA, Rosinalva Alves de. **O super-8 na Paraíba: cinema, sociedade e sexualidade**. Niterói. 100f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, 2001.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema em Porto Alegre (1896-1920)**. Porto Alegre: Edição do autor, 1998.

STEYER, Fábio Augusto. **Críticas ou possibilidades? Os múltiplos olhares da imprensa sobre o cinema em Porto Alegre-RS (1896-1930)**. Porto Alegre. 262f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

TEIXEIRA, Paulo César. **Esquina maldita**. Porto Alegre: Libretos, 2012.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **RAP**, v.40, n.1, p.27-55, 2006.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)**. Porto Alegre. 421f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

VELHO, Gilberto. Vanguarda e desvio. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e sociedade. Ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 27-38.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, Liângela Carret. **A questão da autoria nos filmes de Sérgio Silva: diretor e equipe na construção da obra cinematográfica**. Porto Alegre. 130f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

Anexos

Anexo I

QUADRO - Realizadores cinematográficos estabelecidos e atuantes no Rio Grande do Sul: filmes mudos (1904-1937)

Realizador	Presença na filmografia	Não ficção	Ficção	Distribuidor / Exibidor	Produtor	Contratado (1)	Experiência em outros Estados	Experiência no exterior
José Filippi	1904	X		X	X		X	X
Jacinto Ferrari	1908	X			X			
Nicolau Petrelli	1908	X		X	X			
Bartelô & Cia.	1909	X		X	X			
Eduardo Hirtz	1909-1912; 1917	X	X	X	X			
Issler & Furtado	1911-1912	X		X	X			
Guido Panella	1911	X	X			X	X	
José Brisolara da Silva	1912-1913	X				X		
Francisco Santos	1912-1914; 1917	X	X	X	X			X
Emílio Guimarães	1912-1915	X			X (1914)	X		
Raphael Grecco	1913	X		X	X			
Trajano Rodrigues Gomes	1913	X				X		
Adolpho Luconi	1913-1914	X				X(?)		
Jean Luconi	1914	X				X		
Lafayette Cunha	1918-1925; 1931 em diante	X	X		X			
Carlos Comelli	1918-1924; 1927	X	X (1923)		X	X		
M. Gautier	1922(?)	X						

Benjamin Camozato	1923	X			X			
Italo Majeroni "Leopoldis"	1924-1934; 1937 em diante	X	(2)	X	X		X	X
Leo Marten	1926		X					
Max Walter Ludwig	1926	X						
Eduardo Abelin	1926-1932	X	X		X			
José Picoral	1927-1929	X			X			
E.C. Kerrigan	1927-1928	X	X		X	X	X	X (?)
Elysio Villas Boas Grasiozetti (produtor; realizador?)	1928	X			X			
Antônio Moura	1928	X			X			
Victor Fischer	1930	X						
Victor Ciacchi	1931-1932	X						
Antônio Knuth	1931-1936	X						
Sioma Breitman	1932	X						
J.C. Jarros	1933	X						

Fonte: Póvoas, 2005:10-147, v2. Foram desconsiderados os filmes feitos no Rio Grande do Sul por empresas produtoras e realizadores estabelecidos em outros estados.

- (1) Estou tomando por "Contratado" aquele realizador pago por uma empresa produtora de filmes para uma determinada função e não a relação entre realizadores e/ou produtoras de filmes e os agentes (públicos ou privados) contratantes de filmes de publicidade ou propaganda.
- (2) A partir de 1940, Italo Majeroni produziria alguns filmes de ficção.

Anexo II

**QUADRO - Realizadores cinematográficos estabelecidos
e atuantes no Rio Grande do Sul: filmes (1937-1976)**

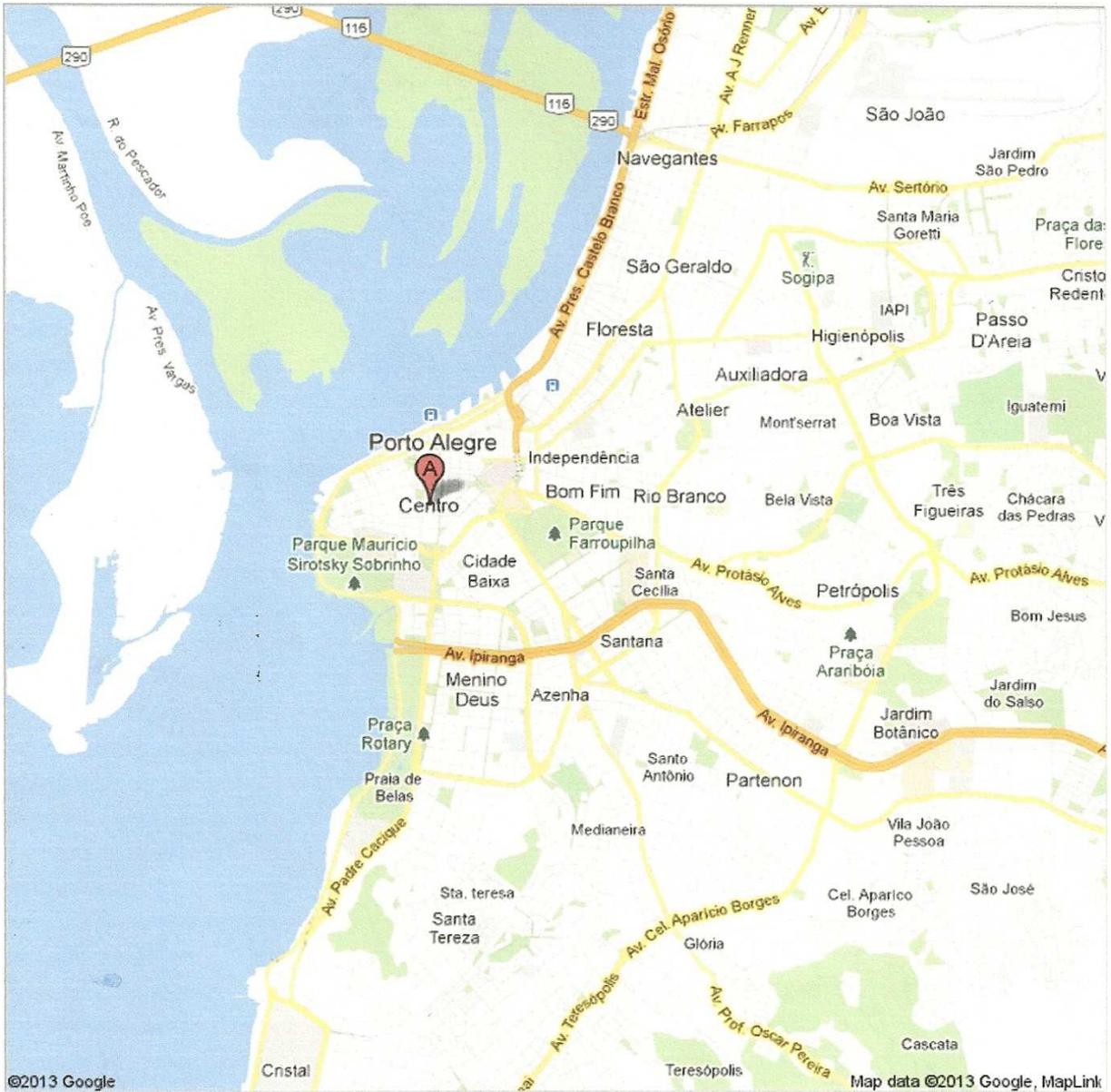
Realizador	Presença na filmografia	Não ficção	Ficção	Distribuidor / Exibidor	Produtor	Contratado	Experiência em outros Estados	Experiência no exterior
Ítalo Majeroni, Leopoldis	1937 em diante	X	X	X	X		X	X
Fleury Bianchi	1937-1952	X				X		
Lauro Franzen	1940	X				X		
Antônio Moura	1940-1945	X			X			
Edgar Eifler	1939-1943	X				X		
Victor Ciacchi	1941	X				X		
Carlos Scliar	1944	X						
Salomão Scliar	1945 e 1951		X		X		X	
Arsênio Moreira Pahet	1945	X						
Waldir Bicca Figueiredo	1947-1951(?)	X						
Pierre Afonso Rousselet	1947-1951(?)	X						
Walmir Gomes dos Santos	1947-1951(?)	X						
Orlando Dantas	1947-1951(?)	X						
Ramon Conrad	1948	X						
Clemente Tomazoni	1948-1952	X			X			
Derly Martinez	1948 em diante	X		X	X			
Leopoldo Preuss	1949	X						
Manoel Tomazoni	1950-1953	X						
Ramiro Máximo, Jr.	1950	X						

Gastão Nogueira	1950	X						
Fernando Machado Moreira	1950		X					
Nílton Nascimento	1951-1953		X					
Geraldo Zaniratti	1951	X						
Carlos Rangel	1951	X						
Nelson Soares	1951	X						
Teodoro Dziedziensky	1951	X						
Oscar Boz	1952-1954	X						
Idorly Zatti	1952-1954	X						
Camilo Tedaldi	1953-1954	X				X		
Nelson Furtado	1953-1960		X					
Oscar Stein	1953	X						
"Wilkins Filmes"	1953	X						
Joaquim Rheingantz	1954 (ou 1952?)		X			X		
Francisco Xavier da Silva	1959		X					
Pedroto Hengist	1959-1960		X					
Moacyr Flores			X					
Bruno Hochheim	1959-1960		X					
Alpheu Ney Godinho	1960-1961, 1963, 1967 e 1969		X					
João Carlos Caldasso	1961-1962		X					
Antônio Oliveira	1961 e 1976		X					
Aníbal Damasceno Ferreira	1961 e 1965		X					

Francisco Xavier de Souza	1963		X					
Antônio Carlos Textor	1965, 1966, 1967, 1972, 1974 e 1975	X	X					
Eduardo Llorente	1967		X					
Sérgio Silva	1969		X					
Adalberto Braga da Silva	1969		X					
Nelson Canabarro	1969		X					
Pereira Dias	1969 em diante		X					
Odilon Lopez	1969		X					
Milton Barragan	1970 em diante		X					
Fernando Amaral	1971		X					
Américo Pini	1972		X					
Davide Quintans	1972		X				X	X
Antônio Augusto Fagundes	1973 e 1975		X					
Antônio Jesus Pfeil	1974-1976	X						
Alberto Ruschel	1974		X					
Ricardo Braescher	1976	X						
Clóvis Mezzomo	1976		X		X			

Anexo III

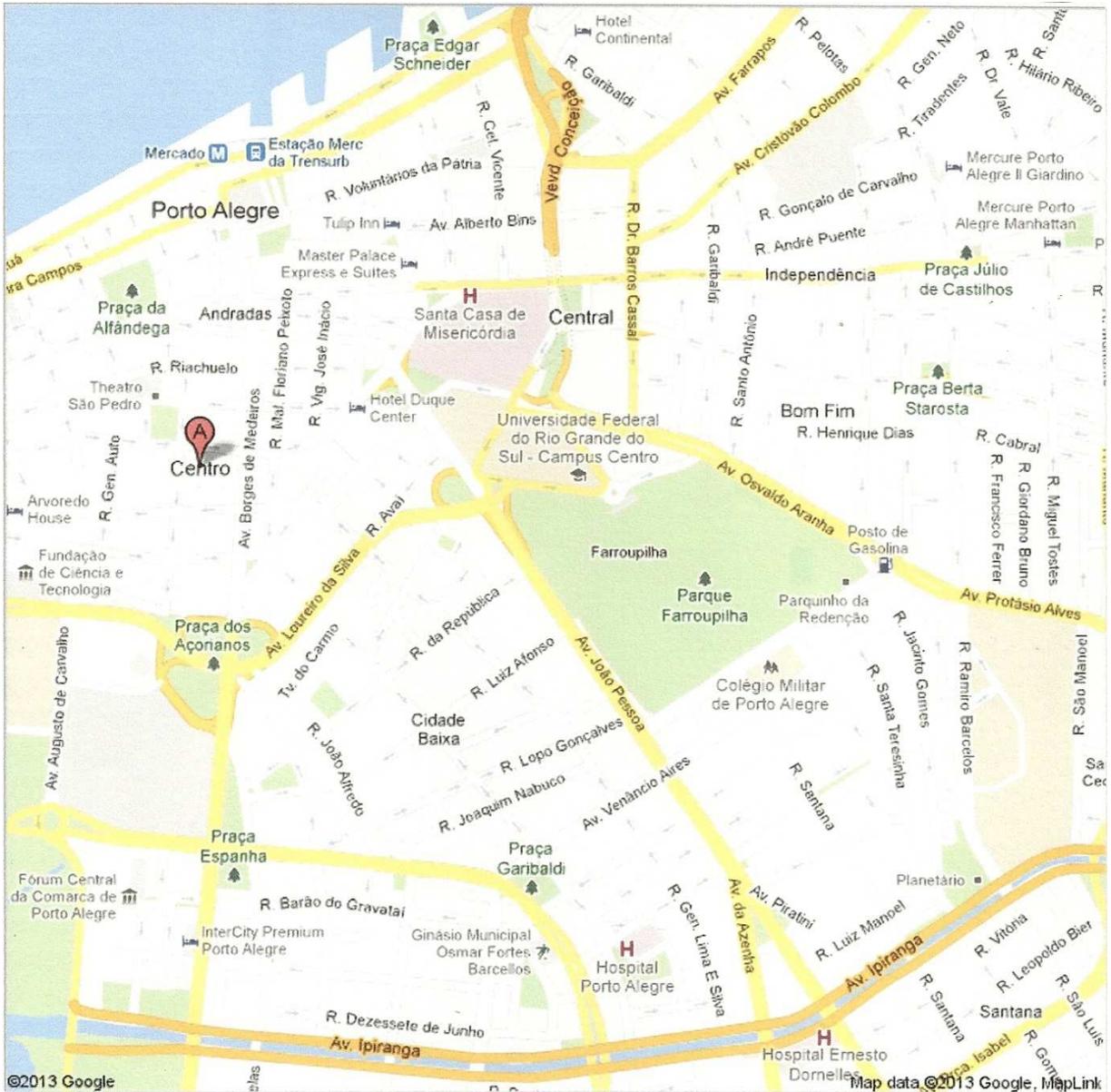
MAPA – Vista parcial de Porto Alegre



Fonte: <http://goo.gl/maps/CNE29>.

Anexo IV

MAPA – Vista parcial de Porto Alegre



Fonte: <http://goo.gl/maps/hoOsC>.