POR UMA MEMÓRIA DO CINEMA[1] DOCUMENTÁRIO NO RIO GRANDE DO SUL:
desafios para uma nova historiografia do cinema brasileiro

TOMAIN, Cássio dos Santos
Doutor
UFSM
tomaim78@gmail.com

RESUMO

A partir de pesquisa bibliográfica e consulta a catálogos e dicionários de filmes brasileiros, buscamos uma compreensão histórica da produção de documentários no Rio Grande do Sul, a fim de problematizar a memória deste cinema. Primeiro foi preciso existir o cinema de não-ficção no estado, em especial o de curta-metragem, para somente mais tarde ser possível o longa-metragem de ficção gaúcho. Isso indica que a história do cinema no Rio Grande do Sul não é uma coleção de episódios isolados, como nos fez acreditar a historiografia clássica do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Documentário gaúcho. Memória. Historiografia.

1 INTRODUÇÃO

O Brasil ainda precisa se conciliar com o documentário. Talvez isto possa parecer estranho se levarmos em consideração a tradição do documentarismo brasileiro e o aquecimento na produção deste gênero cinematográfico no país iniciado a partir de 2002, tendo alguns filmes conquistado o mercado exibidor nacional e prêmios em festivais internacionais. Mas quase dez anos depois o cenário não se manteve. O fato é que ainda é cedo para afirmarmos que este recente *boom* do documentário brasileiro foi capaz de criar e consolidar uma cultura da não-ficção no país; o documentário ainda continua sendo o "primo pobre" em um contexto mais amplo do cinema brasileiro.

Poucos sabem que o documentário ou o cinema de não-ficção de curta-metragem (incluem-se aqui os filmes naturais ou de cavação, e os cinejornais) foi o responsável por sustentar o cinema brasileiro por mais de cinco décadas, dando subsídios inclusive para a produção de filmes de enredo neste período, como já apontado por Jean-Claude Bernardet. Segundo o autor os historiadores do cinema brasileiro sempre escreveram histórias de filmes de ficção, cometendo um equívoco ao aplicar à realidade brasileira um modelo particular aos países industrializados em que o filme de ficção foi sem dúvida a base da produção cinematográfica. No caso do Brasil, "a realidade cinematográfica mais sólida era o natural, o cinejornal, a cavação" (BERNARDET, 2009, p. 43). E no Rio Grande do Sul não foi diferente.

Na historiografia clássica do cinema brasileiro o passado do cinema gaúcho mereceu pouco destaque. Nas raras aparições foi apresentado como parte de pequenos ciclos regionais esporádicos – uma ironia se levarmos em consideração que o Rio Grande do Sul desde a década de 1970 é o terceiro maior estado produtor de filmes de longa-metragem no Brasil, perdendo apenas para Rio de Janeiro e São Paulo (SILVA NETO, 2009).

Então, se em termos de uma história do cinema brasileiro o documentário ainda é um desconhecido, uma realidade já apontada por Paulo Emílio Salles Gomes em meados da década de 1970 e que aos poucos vem sendo alterada graças a recentes

estudos sobre o período silencioso das primeiras décadas do nosso cinema (1900-1920), o que dizer de toda uma produção de não-ficção no Rio Grande do Sul que foi a base econômica por mais de 50 anos da cinematografia no estado. Ou melhor, o que tem sido dito sobre estes filmes documentários realizados no sul do Brasil? Muito pouco.

Neste sentido procuro apontar alguns elementos para melhor compreendermos a importância do documentário na história do cinema produzido no Rio Grande do Sul, que, por sua vez, se estende ao Brasil, já que não vejo como dissociar estes filmes de toda uma produção nacional. A partir de pesquisa bibliográfica e consulta a catálogos e dicionários de filmes brasileiros, busco uma compreensão de como se construiu historicamente o cenário da produção de filmes documentários no estado do Rio Grande do Sul, além de colocar em reflexão os desafios que estão dados para uma nova historiografia deste cinema.

2 PANORAMA OU UMA HISTÓRIA CONTÍNUA?

A primeira problemática que acompanha os estudos do documentário no Brasil é a hegemonia do longa-metragem de ficção na historiografia clássica do cinema brasileiro. Interpretado como a vitrine das cinematografias nacionais por críticos, intelectuais, historiadores e pelos próprios cineastas brasileiros, o cinema que historicamente existiu foi o longa-metragem de ficção. O documentário ou o cinema de não-ficção era insultado nas revistas especializadas do país, como a *Cinearte*, que de 1926 a 1933 moveu uma batalha contra este cinema, em particular contra os filmes naturais ou de cavação. Seus críticos saíram em defesa do filme de ficção como o melhor instrumento de divulgação de um Brasil que se pretendia moderno, urbano e civilizado; assim, em tons discriminatórios e racistas a crítica deste período propunha um saneamento do cinema brasileiro.

Visão ideológica que, segundo Bernardet (2004), encontrou respaldo nos primeiros trabalhos historiográficos que propunham um discurso globalizante sobre o cinema brasileiro, como *Introdução ao cinema brasileiro* (Alex Viany, 1959), *História do cinema brasileiro* (coordenação de Fernão Ramos, 1987) e *70 anos de cinema brasileiro* (Paulo Emílio Salles Gomes, 1966).[2] E nesta tentativa de abarcar o todo, a tendência foi pensar o cinema brasileiro sob a forma de ciclos regionais, um eterno recomeçar que lançou uma perspectiva fragmentada e descontínua para o passado do nosso cinema. Para Arthur Autran (2010, p. 122), a noção de ciclo regional consagrou "o predomínio político, cultural e econômico das duas grandes metrópoles [Rio de Janeiro e São Paulo] sobre o restante do Brasil, mas de maneira a não problematizar este predomínio".

Mas a noção de panorama foi útil em certa medida para o cinema brasileiro, defende Bernardet (2004), uma vez que diante de um total desconhecimento os primeiros trabalhos foram responsáveis por reunir um *corpus* consistente da filmografia produzida no país, o que nos permitiu dizer que existíamos cinematograficamente tanto para o olhar estrangeiro quanto para nós mesmos. No entanto, o autor nos propõe uma leitura crítica desta historiografia ao afirmar que o cinema brasileiro nunca foi um objeto de pesquisa; pelo contrário, a noção totalizante do panorama esconde um recorte. O que temos é uma história do cinema de ficção de longa-metragem. Nas palavras do crítico:

> [...] o cinema que historicamente vingou é o espetáculo de ficção [...], é o que a indústria e o comércio cinematográficos afirmaram. As outras modalidades, secundárias na indústria e no comércio, tornaram-se igualmente secundárias na historiografia, e cinema de animação, documentário, curta-metragem, experimental, científico etc., ganharam notas e capítulos suplementares, ou seja, ficaram entre parênteses (BERNARDET, 2004, p. 117).

No que diz respeito ao documentário ou ao cinema de não-ficção, e em especial ao de curta-metragem, é preciso reconhecer que a sua produção no Brasil sempre foi contínua, diferente do filme de ficção de longa-metragem que em alguns estados ainda hoje sequer é uma realidade. Se levarmos em consideração os cinejornais, os documentários, os institucionais e os filmes de família produzidos ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940 no país, veremos que a noção dos ciclos regionais é insuficiente hoje em dia para escrevermos a história do cinema brasileiro. Pelo menos é o que têm demonstrado recentes estudos de cinema, como os de Glênio Póvoas (2005)[3], Luciana Corrêa de Araújo (2007)[4] e Selda Vale da Costa (1996)[5], que têm lançado olhares mais criteriosos para o cinema de não-ficção produzido principalmente nos anos de 1920 em Porto Alegre, Recife e Manaus, respectivamente, conforme apontou Autran (2010).

Estes estudos têm questionado a historiografia clássica do cinema brasileiro que, com algumas exceções, não reconheceu o potencial cinematográfico de outros estados que não Rio de Janeiro e São Paulo. No entender de Bernardet (2004), a opção historiográfica pelo panorama do cinema brasileiro foi fecunda, mas hoje é ultrapassada, insuficiente, exigindo dos estudiosos uma nova postura, mudanças metodológicas, a fim de traçarmos uma história que não fique presa à produção cinematográfica. Por isto ele recomenda recortes mais precisos ou a eleição de objetos de estudo mais restritos, como das recentes pesquisas acima mencionadas.

Orientação que irei contrariar pelo menos para a condução seguinte deste artigo, que tem uma preocupação mais generalizante com a memória do documentário produzido no Rio Grande do Sul, a fim de apontar o lugar deste tipo de filme na história

do cinema gaúcho que, por sua vez, dentre os poucos escritos de cronistas, intelectuais e cineastas gaúchos, também priorizou o longa-metragem de ficção. Para Tuio Becker, um dos principais expoentes da crítica cinematográfica porto-alegrense nos anos de 1970/80, o cinema no Rio Grande do Sul só iria se consolidar se fortalecesse a produção de filmes ficcionais de longa-metragem (SILVA, 2009). Uma aposta que não levou em consideração o potencial criativo do documentário de curta-metragem, uma vez que foi *Ilhas das Flores*, de Jorge Furtado, um filme autorreflexivo que mescla ficção e documentário, que projetou o seu realizador e o cinema do Rio Grande do Sul para o Brasil e o exterior ao conquistar em 1989 o Urso de Prata no Festival de Berlim, o mais importante prêmio concedido até hoje a um filme gaúcho. O filme de Furtado colocou para a década de 1990 o curta-metragem como um caminho possível para manter vivo o cinema e especialmente a produção de documentários no estado.

Compreendo que o estudo do cinema documentário gaúcho ainda exige uma perspectiva panorâmica, que procure dar a este cinema um *corpus* histórico, mas fundamentalmente reconhecendo que se trata de um processo contínuo que, assim como no Rio Grande do Sul, marcou a cinematografia de vários estados brasileiros.

3 O LUGAR DA NÃO-FICÇÃO NO CINEMA DO RS

O cinema gaúcho existe, concretamente, como processo, e não apenas como coleção de episódios isolados? Se analisarmos sob o prisma do documentário ou do cinema de não-ficção acredito que a resposta é sim. Pelo menos no que diz respeito ao período de 1910 a meados de 1950 é possível afirmar que estamos diante de uma história contínua de produção de documentários no Rio Grande do Sul, até mesmo durante o surto de filmes ficcionais no estado, como o que ocorreu em Pelotas em 1913. Cenário que não é muito diferente do que ocorreu em termos de Brasil neste mesmo período, mas que precisa ser melhor sistematizado pela historiografia do cinema brasileiro, que até os anos de 1990 preferiu o desconhecimento desta produção no sul do país.

Um dos pioneiros foi Eduardo Hirtz, diretor de *Ranchinho do Sertão* (1909), primeiro filme de enredo realizado no estado e considerado o primeiro filme brasileiro a abordar a problemática épica e campesina (PFEIL, 1995). Mas Eduardo Hirtz é lembrado pela historiografia do cinema gaúcho por figurar entre os primeiros realizadores de filmes naturais no estado. O seu pioneirismo nos rendeu películas como *Procissão de Corpus Christi* (1909), *Cerimônias e festa da igreja em Santa Maria – Estado RS* (1910), *Combate simulado do Tiro Brasileiro em Canoas* (1910), *Regatas realizadas pela Federação do Remo em Porto Alegre* (1911), *A chegada do senador*

Pinheiro Machado (1912), *Cocheira Vitale* (1912), *Companhia Telefônica Rio-Grandense* (1912), *A inauguração da Garage Royal* (1912), *Jardim zoológico do coronel Ganzo* (1912) e *Passeio da Sociedade Recreio Juvenil* (1912). E entre julho e dezembro de 1912 foi responsável pela produção de 21 edições do cinejornal *Recreio Ideal-Jornal*, que trazia notícias cinematográficas da capital e do interior do Rio Grande do Sul. Filmes que mais tarde foram destruídos pelo próprio Eduardo Hirtz em uma crise de fúria.[6]

Outro pioneiro do cinema silencioso do Rio Grande do Sul foi o português Francisco Santos, que em Pelotas fundou a *Fábrica Guarany*[7] em 1912. Foi Francisco Santos que despertou o cinema gaúcho para a ficção de longa-metragem em 1913, o que levou a historiografia clássica a considerar a produção de filmes em Pelotas como um dos mais importantes ciclos regionais do cinema brasileiro. Naquele ano o mercado cinematográfico nacional enfrentava sérios problemas de distribuição e exibição, uma vez que era o filme estrangeiro e industrializado que ganhava mais espaço nas salas de cinema, o que afetou drasticamente a produção de filmes no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde já se faziam experimentos no campo do "cinema posado", como era conhecido o cinema de ficção na época.

É de Francisco Santos *O Crime de Banhados* (1913), um longa-metragem de mais de duas horas de duração sobre o assassinato de toda uma família, na fazenda Passo da Estiva, em Rio Grande, por motivos políticos. Este filme, assim como *O Marido Fera ou o Crime de Bagé* (1913), também do diretor, se enquadra em uma espécie de gênero de "filmes criminais" que foi comum entre as primeiras produções dos anos de 1910 do cinema brasileiro, seja em São Paulo, Rio de Janeiro ou Pelotas. Muitas destas produções eram realizadas no calor da hora, aproveitando o interesse do público pela trama amplamente noticiada na imprensa. Ainda em 1913 a *Fábrica Guarany* realizou outros dois filmes ficcionais, *O Álbum Maldito* e *Os Óculos do Vovô*, este último considerado, ainda hoje, o filme de ficção brasileiro mais antigo preservado.

Mas o que sustentou mesmo a *Fábrica Guarany* foi a produção de filmes não-ficcionais como *Praia do Cassino*, *Santa Maria*, *As Regatas do Rio Grande*, *Um Passeio ao Fragata em Pelotas*, dentre outros, além do cinejornal *Santa Maria, Atualidades*. No entanto, segundo Póvoas (2009), o que se conhece hoje da filmografia da *Fábrica Guarany* são 41 títulos, sendo que 11 destes ainda precisam ter sua exibição comprovada – o que não deixa de ser um número expressivo se considerarmos que estes filmes foram produzidos basicamente entre 1913 e 1914.

Assim, Hirtz e Santos inauguraram uma tradição do cinema de não-ficção no Rio Grande do Sul que será perpetuado ao longo das próximas décadas. Mesmo durante a Primeira Guerra Mundial, quando o cinema no Brasil sofreu a sua primeira crise, tendo

que enfrentar a falta de película virgem para as suas produções, foi a produção esporádica de documentários que manteve viva a cinematografia nacional. Tanto que somente em 1925 é que será rodado novamente um filme de ficção no Rio Grande do Sul (MACHADO, 1990). Entretanto, na década de 1920, o que se viu mesmo foi o predomínio de documentários sobre cidades, fábricas, fazendas, casas comerciais, blocos carnavalescos e clubes náuticos, o "cinema de cavação" que de um modo geral consistia em filmes encomendados, caracterizando-se por uma pequena independência de seus realizadores. Ou seja, repetindo o que ocorria nos principais centros produtores de cinema no Brasil, o cinema de não-ficção foi o carro-chefe da cinematografia produzida no Rio Grande do Sul nas primeiras três décadas do século XX. O que colabora para esta constatação é sabermos que de 1925 a 1933 apenas seis longas-metragens de ficção foram produzidos em Porto Alegre (MACHADO, 1990).

Nos anos de 1930, com os estampidos da "revolução" em marcha, presenciamos definitivamente a consolidação do cinema de não-ficção como marca indistinta do cinema gaúcho. Foram as câmeras da Leopoldis-Som que registraram a "Revolução de 1930". Desde 1924, ano de sua fundação, a produtora de Ítalo Majeroni veio representando o embrião da produção de documentários e cinejornais no estado. Na onda do cinema sonoro a produtora foi responsável por filmes como *A Festa da Uva*, *Bento Gonçalves – a Terra Mater do Vinho e da Uva*, *Uma viagem Pitoresca de Porto Alegre a São Leopoldo* e *Treinos Esportivos* (PFEIL, 1995). Mas foi o *Atualidades Gaúchas*, cinejornal lançado por Majeroni em 1937, que consagrou a produtora, sendo este considerado na época "o principal veículo de notícias dos pampas" (GOMES, 1995, p. 31).

Entretanto, não é possível desvincular estas produções do momento histórico em que estavam inseridas. A vitalidade destes filmes no Rio Grande do Sul estava possivelmente associada à lei nº 21.240, promulgada por Getúlio Vargas em 1932, mas que entrou em vigor apenas em 1934, criando a obrigatoriedade da exibição de um filme nacional. O mesmo decreto também mencionava a realização do Convênio Cinematográfico Educativo, que tinha entre suas finalidades "a instituição permanente de um cinejornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros" (SIMIS, 1996, p. 174-175). A nova legislação criou uma euforia no mercado cinematográfico nacional, o qual, provavelmente, Ítalo Majeroni aproveitou com a sua Leopoldis-Som.

Durante a Segunda Guerra Mundial, mais uma vez o cinema brasileiro sofreu com a escassez de matéria-prima (a película), e somente as grandes produtoras como a Leopoldis-Som continuaram suas atividades cinematográficas. Mas a partir de 1945,

com o fim da guerra, o cenário inverteu, ocorrendo um rápido crescimento na produção de filmes no Rio Grande do Sul, sendo que vieram somar-se à Leopoldis-Som mais de 20 produtoras, dentre elas a Wilkens Films. Na década de 1950, destaque para a Interfilmes, de Itacir Rossi, que, além de produzir documentários e o seu cinejornal *Canal 4040*, será a responsável por distribuir no Rio Grande do Sul o famoso *Canal 100*, cinejornal dedicado ao esporte, em especial ao futebol (GOMES, 1995).

Mas no começo da década de 1950 é lançado em Porto Alegre *Vento Norte* (1951), primeiro longa-metragem sonoro de ficção realizado no Rio Grande do Sul. O filme foi dirigido, fotografado, roteirizado e produzido por Salomão Scliar. Na visão de Póvoas (2001, p. 23), "50 anos depois de sua estréia, Vento Norte ainda destaca-se pelo deslumbramento de sua estética – a luminosidade da fotografia, a cuidada composição dos enquadramentos – e a um certo caráter documental que confere-lhe valor de peça antropológica". Entretanto, foi uma experiência única e isolada de um cinema de arte no Rio Grande do Sul, que levou Luiz Carlos Merten (2002) a compará-lo a *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

O fato é que nas décadas seguintes, 1960 e 1970, o cinema gaúcho presenciou a sua maior produção de longas-metragens de ficção, capitaneada pelos filmes do cantor regionalista Vítor Matheus Teixeira, o Teixerinha. Um cinema caracteristicamente de forte apelo popular, que recebeu o desprezo da crítica local, a ponto de Tuio Becker (1986) se referir a esta produção de maneira pejorativa como os "filmes de bombacha e chimarrão". No entanto, por mais incipiente e caricata que fosse a cinematografia gaúcha desta época, marcada por personagens rurais e tradicionalistas, o próprio Becker (1986, p. 16) reconheceu que os filmes de Teixeirinha "conseguiram tirar a produção do Sul do limbo das projeções privadas, exibições especiais, paralelas ou marginais, levando-a para os grandes circuitos da capital, cinemas do interior e de outros Estados".

Apesar da forte tendência que estes filmes tradicionalistas representaram para a cinematografia gaúcha nos anos de 1960/70, a produção de não-ficção permaneceu contínua. A exemplo disto, a Leopoldis-Som manteve a produção de filmes institucionais ou sob encomenda e as *Atualidades Gaúchas*, que desde 1954 ainda registrava um crescimento. Uma produção que, para Póvoas (2007, p. 351), pode ser interpretada como "uma ampla cobertura do poder instituído, quase um jornal oficial de propaganda, e, por outro, um certo caráter de promoção turística". Ainda recordando estas duas décadas, o crítico e cineasta gaúcho Antônio Carlos Textor (1995) nos aponta que as produtoras de cinejornais experimentaram um aquecimento em suas atividades em função da chegada da televisão, que naquela época recorria ao

filme como suporte para registros visuais que iriam compor seus programas noticiosos. Outro fator preponderante neste período foi sem dúvida o prêmio criado em 1976 pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul e concedido ao melhor curta-metragem em 35mm apresentado no Festival de Cinema Brasileiro de Gramado naquele ano. A premiação estimulou as produções de curtas-metragens tanto ficcionais quanto documentais, com a aparição de realizadores como Antônio Carlos Textor, Antônio Jesus Pfeil, Antônio Oliveira e Rubens Bender que, dentre estes, era um dos raros expoentes de sua geração que tinha uma filmografia totalmente voltada para o cinema documentário (BECKER, 1986).

O ciclo se fecha para o documentário quando o filme *No Amor*, de Nelson Nadotti, vence o Festival de Gramado em 1982. Daí em diante o curta-metragem de ficção irá dominar a cena cinematográfica do Rio Grande do Sul, segundo Becker (1986). Vale destacar que na década de 1980 houve um surto de produção de longa-metragem de ficção em super-8, que é apresentado pela historiografia gaúcha do cinema como a Idade de Ouro do cinema produzido no Rio Grande do Sul, por inovar em uma bitola que naquela época já estava superada, tirando-a do circuito doméstico para uma perspectiva alternativa para o cinema de longa-metragem do sul do país. *Deu pra ti, Anos 70*, filme de 1981, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, foi o precursor destas produções que em três anos chegaram a uma expressiva marca de 150 filmes realizados em super-8.

É estranho supor que a história do cinema documentário gaúcho tenha sido encerrada nos anos de 1970, que não tenha sido produzido nenhum filme deste gênero na década seguinte. O fato é que a própria história do cinema gaúcho escrita pelos seus cronistas faz raras menções ao documentário, dirigindo as atenções para o movimento superoitista e para os filmes de curta-metragem ficcionais em 35mm e 16mm desta geração de 1980. Esse recorte tem explicação na reviravolta que estes filmes lançaram ao tratamento temático da cinematografia do Rio Grande do Sul, antes rural, regionalista, e agora urbana e universal.

Mas os realizadores da geração de 1960, como Antônio Carlos Textor, Rubens Bender, Antônio Jesus Pfeil, Antônio Oliveira e David Quintans seguiram nesta década dedicando-se quase exclusivamente ao filme documentário de curta-metragem. Em uma consulta ao banco de dados da Filmografia do Cinema Brasileiro, mantida pela Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.com.br), foi possível identificar os seguintes títulos: *Um maravilhoso espanto de viver* (Antonio Carlos Textor, 1980, 35mm), *Graff Zeppelin* (Antonio Carlos Textor, 1980, 35mm), *Ave soja, santa soja* (Rubens Bender, 1980, 35mm), *Bonito, bonito mesmo é...* (Antônio Oliveira, 1980, 35mm), *São Miguel*

dos Sete Povos (Antônio Jesus Pfeil, 1981, 35mm), *Meu nome é* (David Quintans, 1981, 35mm), *O papa é gaúcho* (Antônio Oliveira, 1981, 35mm), *Siglas do golpe* (Antônio Jesus Pfeil, 1983, 35mm), *Lupi, profissão boêmio* (David Quintans, 1983, 35mm), *Marcas e registros* (Antônio Jesus Pfeil, 1984, 35mm), *Delírio e morte de uma retirante* (David Quintans, 1984, 16mm) e *Crônica de um rio* (Antonio Carlos Textor, 1988, 35mm).

De certo modo a vitalidade desta produção de documentários deve ser associada à história do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado e sua importância como fomentador do curta gaúcho nas décadas de 1970/80, tanto estimulando a produção dos realizadores da geração de 1960, como demonstrado acima, quanto trazendo para o cenário nacional nomes da geração de 1980, oriundos da publicidade e da TV. Em 1985 são premiados em Gramado na categoria de melhor curta-metragem gaúcho os seguintes filmes: *Cone Sul*, documentário de Enio Staub e João Guilherme Barone Reis e Silva, sobre o sequestro dos uruguaios Lílian Celiberti e Universindo Diaz, ocorrido em 1978 em Porto Alegre, e *As Cobras, o Filme*, animação em 35mm de Otto Guerra, José Maia e Lancast Mota. Quatro anos depois era a vez de *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, arrebanhar os principais prêmios do festival, sendo considerado o melhor curta-metragem por júri oficial, júri popular e Prêmio da Crítica; além de vencedor nas categorias roteiro, montagem e melhor curta-metragem gaúcho e melhor direção para Jorge Furtado. Em 1989 o curta ainda ganharia o Urso de Prata no Festival de Berlim.

Denominado de antidocumentário por uns e documentário por outros, *Ilha das Flores* ditou um modelo para a produção de cinema no Rio Grande do Sul da primeira metade da década de 1990, adotando para o formato do curta-metragem técnicas alternativas no que diz respeito à linguagem audiovisual e ao baixo orçamento. Na visão de João Carlos Massarolo (1995, p. 111), o filme de Jorge Furtado sintetizou todo um projeto de uma geração "ao partir da temática das origens [o campo] para desvelar os complexos mecanismos que dominam a sociedade brasileira [o urbano]". Em um tom mais apaixonado, Luiz Carlos Merten (1995, p. 103), crítico de cinema do jornal *O Estado de São Paulo*, irá dizer que *Ilhas das Flores* é "uma aula de cinema do mais talentoso, emocionante e original diretor do Rio Grande do Sul".

É verdade que nos primeiros anos da década de 1990 houve um silêncio na produção de longa-metragem de ficção no Brasil, período em que o cinema brasileiro enfrentou uma de suas piores crises com o fim da EMBRAFILME decretado pelo governo do presidente Fernando Collor de Mello. E mais uma vez o documentário de curta-metragem se apresentou como uma saída para manter viva a cinematografia nacional.

Temos exemplos disto no Rio Grande do Sul, com produções que foram financiadas totalmente por instituições estrangeiras, um modelo raro de produção até aquele momento para o cinema brasileiro que sempre dependeu de financiamento público para a maioria de seus filmes. *Esta não é a sua vida* (Jorge Furtado, 1991) foi pago pela Channel 4 da Inglaterra e *Ventre Livre* (Ana Luiza Azevedo, 1994) pela Fundação MacArthur dos Estados Unidos (BRASIL, 1995, p. 132). Ambos documentários foram bem recebidos em festivais pelo Brasil e exterior.

Analisando os números da produção de documentários no Rio Grande do Sul, nos últimos 13 anos, somando curtas, médias e longas-metragens, percebe-se que esta apresenta uma linha descontínua, com altos e baixos, porém é possível reconhecer um crescimento na produção deste gênero no estado. O primeiro pico na produtividade aconteceu em 1998, com a realização de seis documentários, ainda nos formatos curta e média-metragem. Porém, nos dois anos seguintes a produção caiu para quatro filmes do gênero. Mas em 2000 foi realizado o primeiro filme documentário gaúcho de longa-metragem, *Harmonia*, de Jaime Lerner, depois de décadas sem produções de não-ficção neste formato no estado.

Já em 2002 o documentário gaúcho não refletiu o ritmo de produção do gênero no Brasil, que neste ano alcançava o seu maior crescimento em proporção ao filme de ficção. Então, somente a partir de 2003 é que se nota na produção do Rio Grande do Sul um crescimento contínuo, sendo 2005, 2007 e 2008 os anos chaves para o documentário gaúcho. Assim, em uma década, passamos de uma produção de um a três filmes por ano para 10 documentários em um único ano. 2007 é o ano mais emblemático para o documentário no Rio Grande do Sul; foi quando dos sete filmes produzidos quatro eram longas-metragens, em princípio uma grande vitrine para o cinema de não-ficção do estado: *Brizola – Tempos de Luta* (Tabajara Ruas), *A Dança da Vida* (Juan Zapata), *Gigante – Como o Inter Conquistou o Mundo* (Gustavo Spolidoro) e *Porto Alegre – Meu canto no mundo* (Cícero Aragon e Jaime Lerner).

Em 2008 o documentário superou em números a quantidade de filmes ficcionais realizados no estado, representando 54,54% da produção cinematográfica gaúcha daquele ano. Índice animador para o gênero que nos leva a acreditar que gradativamente o documentário tem ocupado espaço no recente cenário cinematográfico do estado, competindo com o filme de ficção. Ideia que se reforça quando isolamos os longas-metragens realizados de 2000 a 2008 no estado. Apesar de terem sido produzidos 18 filmes de ficção, o dobro dos filmes documentários realizados no mesmo período, houve uma constante na produção de documentários que permitiu que em alguns anos tivéssemos filmes de ambos os gêneros circulando no mercado

cinematográfico.

4 DESAFIOS PARA A HISTORIOGRAFIA DO CINEMA BRASILEIRO

A bibliografia sobre o cinema do Rio Grande do Sul ainda é pequena, sendo a sua história contada pelos seus próprios realizadores e cronistas, ou seja, sempre sobre uma perspectiva jornalística. Destaque para nomes como o de Tuio Becker, Antonio Jesus Pfeil, Antônio Carlos Textor, Anibal Damasceno Ferreira e etc. Entre os livros mais conhecidos estão *Cinema gaúcho – uma breve história* (Tuio Becker, 1986) e *As aventuras do cinema gaúcho* (Luiz Carlos Merten, 2002). Temos também uma coleção de textos de diversos autores reunidos no oitavo título dos Cadernos Porto & Vírgula, organizado por Tuio Becker, dando origem ao volume "Cinema no Rio Grande do Sul" (1995). Em 2009, a Editora Sulina publicou *Cinema gaúcho: diversidades e inovações*, organizado por Cristiane Freitas Gutfreind e Carlos Gerbase, uma tentativa de ampliar o debate sobre o cinema produzido no estado. Nos livros organizados por Becker (1995) e Gutfreind e Gerbase (2009) encontramos ensaios das primeiras e das mais recentes contribuições acadêmicas aos estudos do cinema gaúcho.

Somente na década de 1990 é que irão aparecer os primeiros estudos sobre o cinema produzido no Rio Grande do Sul na universidade brasileira. Pioneirismo que partiu dos próprios pesquisadores gaúchos, o que não nos surpreende tendo em vista o estigma de "cinema regional" que acompanhou (ou ainda acompanha) o cinema deste estado na historiografia clássica do cinema brasileiro. No entanto, como os Programas de Pós-Graduação em Comunicação na região sul do Brasil começaram suas atividades somente no final da primeira metade dos anos de 1990, estes pesquisadores gaúchos tiveram que buscar a sua formação fora do estado, na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, em São Paulo, que naquela época já apresentava uma tradição de estudos de cinema.

A dissertação *Verdes anos do cinema gaúcho: o ciclo super-8 em Porto Alegre*, de Flávia Seligman, escrita em 1990, foi o primeiro trabalho acadêmico que veio contribuir para a compreensão de uma das principais fases da produção de cinema no Rio Grande do Sul, quando a inventividade e a ousadia de jovens realizadores subverteram o formato super-8 ao produzirem filmes de longa-metragem. No ano seguinte outra dissertação é defendida na ECA/USP, *Um lugar ao sul*, trabalho que enveredou pela investigação do papel dos filmes de curta-metragem, dos cinejornais e dos filmes de temáticas popular e tradicionalista na cinematografia no Rio Grande do Sul, que nos anos de 1980 era uma forma de expressão à procura de um espaço, como defendeu João Carlos Massarolo, autor da pesquisa. Em 1994 Miriam Rossini apresentou

também na ECA a dissertação *Teixeirinha e o cinema gaúcho*, mais tarde publicada pela FUMPROARTE. Pela primeira vez um trabalho acadêmico encarava o cinema de "bombacha e chimarrão" do sul do país dentro de uma perspectiva mais crítica, reconhecendo a importância dos filmes do cantor Teixeirinha inclusive para a própria consolidação das bases produtivas do cinema gaúcho. O último trabalho da década foi *História e análise do filme Vento Norte*, dissertação de Glênio Nicola Póvoas apresentada em 1999, elegendo como objeto o filme de Scliar, que entrou para a história como o primeiro longa-metragem sonoro de ficção realizado no Rio Grande do Sul.

Na virada do século, houve um despertar de pesquisas de cinema oriundas de universidades do Rio Grande do Sul, o que pode ser explicado por dois fatores: 1) os pesquisadores gaúchos que foram estudar em São Paulo retornaram ao Rio Grande do Sul e foram responsáveis por estimular novos estudos nos recentes Programas de Pós-Graduação em Comunicação criados no estado; e 2) coincidência ou não, 2002 foi o ano em que a produção cinematográfica do Rio Grande do Sul cresceu em números e em qualidade técnica, o que pode ter atraído o interesse de jovens pesquisadores pelo cinema. Fato é que de 1999 a 2008 foram produzidos 39 estudos de cinema no Rio Grande do Sul, sendo 28 dissertações (Mestrado) e 11 teses (Doutorado) na área da Comunicação Social, conforme o Banco de Teses da Capes.

No entanto, o saldo é ainda devedor quando o assunto é o cinema gaúcho. Somadas as pesquisas produzidas na USP na década de 1990 aos trabalhos oriundos dos Programas de Pós-Graduação do Rio Grande do Sul de áreas como a História, a Linguística/Letras e a Comunicação Social, foi possível mapear no Banco de Teses da Capes um universo de apenas 20 estudos que elegeram o cinema ou um filme gaúcho como seu objeto no período de 1988 a 2008. Somente em 2005 teremos a primeira tese escrita sobre o cinema do Rio Grande do Sul. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904-1954*, de Glênio Nicola Póvoas, foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC/RS, e é uma rara contribuição da universidade gaúcha a uma história do cinema no estado.

Em sua tese Póvoas recupera o debate do cinema gaúcho com a historiografia clássica do cinema brasileiro, sistematizando mais de 500 títulos de filmes em 35 mm e 16 mm produzidos no estado durante o período estudado, comprovando uma história contínua desta cinematografia. O trabalho tem como principal mérito explorar um período pouco conhecido do cinema brasileiro, o do cinema silencioso. Na verdade, as riquezas culturais, políticas e, por que não dizer, estéticas destes filmes ainda estão para ser descobertas pelos estudiosos do nosso cinema. Assumir isto é o primeiro

caminho para atualizarmos toda uma produção do cinema brasileiro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que a partir dos anos de 2000 tenha começado um tímido crescimento nos estudos de cinema no Rio Grande do Sul, no tocante à historiografia do cinema produzido no estado, ainda sabemos pouco. Escreveu-se muito sobre a chegada do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre e os seus desdobramentos para uma cultura cinematográfica nesta cidade e seus arredores, mas pouco se sabe sobre os filmes produzidos no estado. Nem mesmo a recente produção gaúcha da "retomada" mereceu algum estudo mais criterioso até o momento.

Se o cinema ficcional do Rio Grande do Sul é um desconhecido em sua própria terra, o que podemos dizer do cinema de não-ficção produzido no estado. Apesar de ter sustentado por longas décadas toda uma produção de filmes gaúchos, pouco se escreveu sobre este gênero. Hoje conhecemos a importância de nomes como Eduardo Hirtz, Italo Majeroni e sua produtora, a Leopoldis-Som, para a memória do cinema documental do Rio Grande do Sul, correspondendo a uma vasta cinematografia que atravessou a primeira metade do século XX. Entretanto, de 1960 a 1990 há um total desconhecimento do que se produziu de filmes documentários no estado, muito provavelmente devido a duas fases que marcaram o cinema ficcional gaúcho: de 1960/70 os filmes populares de Teixeirinha; de 1970/80 os filmes do movimento superoitista que consagraram uma geração de cineastas gaúchos.

Assim como na historiografia clássica do cinema brasileiro, a história do cinema gaúcho é também a história do filme de ficção. Contradições à parte, é importante que os novos historiadores deste cinema compreendam que foi preciso primeiro existir o cinema de não-ficção no estado para que somente mais tarde nascesse o cinema gaúcho de ficção, o que nos leva a afirmar que a história do cinema no Rio Grande do Sul não é uma coleção de episódios isolados. De 1897 a 2005 foram produzidos no estado 777 filmes, entre curtas e médias-metragens, sendo que 40% (306) são documentários (SILVA NETO, 2006) – indicativo de que a história do cinema documentário no Rio Grande do Sul ainda precisa ser contada.

Caberão aos novos estudos do cinema gaúcho recortes mais específicos, que nos permitam extrapolar outros campos que não somente o da produção de filmes, como também as questões econômicas e o mercado exibidor, os cenários institucionais, a recepção e sobretudo a estética deste cinema documentário produzido no sul do Brasil.

For a memory of documentary film in Rio Grande do Sul: challenges for a new historiography of Brazilian cinema

ABSTRACT

From literature review and consultation to catalogs and dictionaries of Brazilian films, we seek a historical understanding of documentary production in Rio Grande do Sul, in southern Brazil, aiming to reflect on the memory of this kind of film. First there was the need of non-fiction cinema in the state, especially the short film, and only later the gaucho feature-length fiction became a possibility. This indicates that the history of cinema in Rio Grande do Sul is not a collection of isolated episodes, as it is believed in the classic historiography of Brazilian cinema.

Keywords: Gaucho documentary. Memory. Historiography.

Por una memoria de cine documental en Rio Grande do Sul: retos para una nueva historiografía del cine brasileño

RESUMEN

A través de la revisión de literatura y consulta a los catálogos y diccionarios de películas brasileñas, buscamos establecer una comprensión histórica de la producción documental en Rio Grande do Sul, en el Sur de Brasil, con el fin de problematizar la memoria de este genero cinematográfico. En un primer momento fue preciso que existiera el cine de no ficción en el estado, y de modo específico los cortometrajes, para que más tarde surgiera el largo metraje de ficción gaucho. Eso nos indica que la historia del cine en Rio Grande do Sul no es una colección de episodios aislados, como lo señala la historiografía clásica del cine brasileño

Palabras claves: Documental gaúcho. La memoria. La historiografia.

REFERÊNCIAS

AUTRAN, Arthur. A noção de "ciclo regional" na historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**. Rio de Janeiro, RJ, Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ), v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010. Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu20_Autran.pdf. Acesso em: 10 set. 2010.

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

_____. **Cinema gaúcho, uma breve história**. Porto Alegre: Movimento, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

BRASIL, Giba Assis. Anos oitenta, noventa e bem depois. In: BECKER, Tuio (org.). Cinema no Rio Grande do Sul. **Cadernos Porto & Vírgula,** v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, p.131-135.

GOMES, Marcos Pinho. Documentários e cinejornais. In: BECKER, Tuio (org.). Cinema no Rio Grande do Sul. **Cadernos Porto & Vírgula**, v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, p. 30-32.

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

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, 1990, p. 97-128.

MASSAROLO, João Carlos. Os curtas nos anos 80. In: BECKER, Tuio (org.). Cinema no Rio Grande do Sul. **Cadernos Porto & Vírgula**, v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, p. 104-111.

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

_____. Os longas dos anos 80. In: BECKER, Tuio (org.). Cinema no Rio Grande do Sul. **Cadernos Porto & Vírgula,** v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, p. 100-103.

PFEIL, Antônio Jesus. Cinematógrafo e o cinema dos pioneiros. In: BECKER, Tuio (org.). Cinema no Rio Grande do Sul. **Cadernos Porto & Vírgula**, v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, p.17-29.

PÓVOAS, Glênio. Encantamento do filme Vento Norte atravessa meio século. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, RS, Pontifícia Universidade Católica (PUC/RS), n. 6, p. 20-24, jul. 2001. Disponível em: http://www.pucrs.br/uni/poa/famecos/imagina/edicao-6/glenios6.pdf. Acesso em: 13 set. 2010.

_____. Confusões, entraves, desafios na história da Fábrica Guarany. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (orgs.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 17-38.

_____. Leopoldis: a história do cinema gaúcho é contínua. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima Soares; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2007, p. 347-358.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. Cinema gaúcho: uma panorâmica institucional. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (orgs.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 165-188.

SILVA NETO, Antônio Leão. **Dicionário de filmes brasileiros: longa metragem**. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2009.

_____. **Dicionário de filmes brasileiros: curta e média metragem** (1897 a 2005). São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2006.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

TEXTOR, Antônio Carlos. Os agitados anos 60. In: BECKER, Tuio (org.). Cinema no Rio Grande do Sul. **Cadernos Porto & Vírgula**, v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, p. 60-67.

---

[1]

Este artigo é resultado de estudos desenvolvidos para o projeto de pesquisa "O Documentário Gaúcho Contemporâneo: Memória e Identidade (1995 a 2010)", financiado pelo edital Universal MCT/CNPq N. 14/2009 e pelo Programa de Bolsas de Iniciação Científica da UFSM - FIPE Júnior em 2009 e 2010. Colaboram nesta pesquisa Camila Dias Araujo e Isabella Mayer de Moura, bolsistas e alunas do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), campus

de Frederico Westphalen/RS.

[2] Esta obra é publicada desde 1980 como *Panorama do cinema brasileiro 1896-1966*, segundo capítulo do livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, da Editora Paz e Terra.

[3] Ver PÓVOAS, Glênio Nicola. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904-1954*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, 2005.

[4] Ver ARAÚJO, Luciana Corrêa de. O cinema em Pernambuco nos anos 1920. In: FELICE, Fabrício (ed.). *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007. p. 33 e 71-76.

[5] Ver COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões - Cinema & sociedade - Manaus (1897-1935)*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

[6] Até 2007, *Passeio da Sociedade Recreio Juvenil* era o único filme que havia sido recuperado, mas no início de 2008 o pesquisador Glênio Póvoas, enquanto trabalhava na catalogação do arquivo da Leopoldis-Som, administrado pelo Grupo RBS, descobriu em meio a mais de mil latas de fitas uma cópia de *Cerimônias e festa da igreja em Santa. Maria - Estado RS*. A película que foi exibida em 1910 é considerada hoje o filme documentário mais raro e preservado no Rio Grande do Sul.

[7] Segundo Glênio Póvoas (2009), a grafia correta da empresa de Francisco Santos é *Fábrica de Fitas Cinematográficas Guarany*, que os jornais da época sintetizaram para *Fábrica Guarany*. Já a grafia que predominou na historiografia clássica do cinema brasileiro foi *Guarany Films*, que veio sendo reproduzida sem nenhum questionamento pela maioria dos pesquisadores de cinema no Brasil.

Recebido em: 23/09/2010
Aceito em: 05/11/2010

Copyright (c) 2010 Autor(es) / Copyright (c) 2010 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal. Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.

