

Memórias em frames: o suporte 16mm e a experiência de fazer cinema

Marilice Amábile Pedrolo Daronco

Graduada em Jornalismo e mestranda na Universidade Federal de Santa Maria.
marilicedaronco@gmail.com

Cássio dos Santos Tomaim

Doutor em História pela Universidade do Estado de São Paulo (Unesp/Franca). Professor dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Midiática e em História e do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria.
tomaim78@gmail.com

RESUMO

A partir de pesquisa documental e de história oral, este artigo objetiva apresentar a importância das produções em 16mm para a historiografia do cinema brasileiro, no contexto de produção cinematográfica nos anos de 1960 em Santa Maria, cidade da região central do Rio Grande do Sul. A bitola foi a primeira a diminuir os custos de produção, possibilitando a realização das duas produções pioneiras santa-marienses. Pretende-se demonstrar como os filmes *A ilha misteriosa* (1962), de José Feijó Caneda, e *A vida do solo* (1968), de Ana Primavesi, Orion Mello e Joel Cambraia Saldanha, contribuíram para a experiência audiovisual na cidade.

Palavras-chave: *Memória. Cinema do Rio Grande do Sul. Filme 16mm.*

ABSTRACT

The present study intends to bring some reflections about the importance of the 16mm movies for the Brazilian cinema historiography. Therefore, it makes use of the documentary research and Oral History aims to present the film production context in the 1960s in Santa Maria, a country town in a Central Region in Rio Grande do Sul. The 16mm was the first to reduce the production costs making possible the realization of two santa-marienses pioneering films. It is intended demonstrate how *A ilha misteriosa* (1962), a José Feijó Caneda's film, and *A vida do solo* (1968), a Ana Primavesi, Orion Mello e Joel Cambraia's film, contributed to the audiovisual experience in the city.

Keywords: *Memory. Rio Grande do Sul Cinema. 16mm movie.*

Considerações iniciais

Glauber Rocha, Eduardo Coutinho, José Mojica Marins, entre tantos outros cineastas brasileiros, estão na lista dos que se apropriaram, em seus primeiros anos como realizadores, dos equipamentos amadores em 16mm para fazer cinema. Como eles, outros tantos realizadores que não se tornaram consagrados, mas que tiveram papel importante para fazer nascer o cinema em cidades do interior do país, fizeram o mesmo. Apesar de parte do passado do cinema brasileiro estar registrado em muitos rolos de filmes amadores em 16 milímetros¹, as histórias que este suporte carrega são relegadas ao segundo plano.

Produções que foram embriões do cinema em cidades do interior do Brasil permanecem desconhecidas. Prova disso é o que acontece em Santa Maria, cidade que fica a quase 300 quilômetros de Porto Alegre, capital e principal centro de produção audiovisual do Rio Grande do Sul. Os dois primeiros filmes feitos na cidade, na década de 1960, utilizaram tal tecnologia, porém sua realização não foi noticiada pelos jornais da época, não foram temas de estudos acadêmicos até o início desta pesquisa e não são sequer citados pela historiografia do cinema brasileiro.

O pioneirismo da realização cinematográfica em muitas cidades a partir do suporte 16mm, como foi o caso de José Feijó Caneda, em Santa Maria (RS), e Hikoma Udihara, em Londrina (PR), só foi possível por dois motivos. O primeiro foi o surgimento de câmeras dessa bitola amadora, a partir de 1923, o que barateou os custos, dando a oportunidade para que realizadores que não tinham como arcar os custos do cinema comercial e profissional, em 35mm, fizessem seus primeiros filmes. No segundo encontra-se o que Zimmermann

Artigo submetido em: 31/08/2016
Aceito para publicação em: 14/09/2016

¹ Cesaro (2007, p. 12) explica que as películas cinematográficas são vendidas em quantidades medidas em “pés” ou “metros”. No filme 16mm, são 40 fotogramas por “pé”, na velocidade 24fps (fotogramas por segundo ou quadros por segundo). Uma lata de filme 16mm com 120 metros, equivalente a 400 pés, o que resulta em 11 minutos de filme.

(1995) classifica como a essência do cinema amador: um cinema feito muito mais por amor à arte que por qualquer outra pretensão seja ela de lucro ou exibição. O uso de tal bitola só trouxe efetivamente contribuições ao cinema porque houve realizadores que, pela vontade de fazer cinema, dela se apropriaram para um fim que até então não tinha sido planejado nem mesmo pela Kodak, a maior fabricante desse tipo de câmera.

A apropriação das câmeras 16 milímetros pelos cineastas amadores representa o primeiro de quatro momentos da democratização do audiovisual. Por mais que essa câmera ainda exigisse um investimento elevado – “a câmera Cine Kodak custava no país de origem o mesmo preço de um automóvel Ford e, portanto, não estava ‘ao alcance de todos” (BLANK, 2015, p.37) –, elas eram muito mais baratas, seu peso era menor e, como eram feitas para uso doméstico, o manuseio era mais simples do que as de 35 milímetros.

O segundo momento de democratização foi quando ocorreu a grande popularização do cinema por meio das produções em Super-8. Como esses equipamentos eram muito mais baratos e de fácil manuseio, tornaram a atividade cinematográfica acessível. É importante ressaltar que a geração superoitista sucedeu à do 16 milímetros e sofreu sua influência direta. O terceiro momento foi a chegada do vídeo, causando desde uma mudança na linguagem audiovisual, com a introdução do videoclipe, até a possibilidade de exibição caseira com os videocassetes. Finalmente, o quarto momento foi a chegada da tecnologia digital e o grande boom da imagem, que hoje pode ser produzida em celulares e assistida em múltiplas telas.

Como se percebe, a bitola 16mm serviu como porta de entrada para realizadores no campo cinematográfico em diferentes países e atuou, ainda, no circuito exibidor, pois com a venda dos projetores foi possível, pela primeira vez, ter cópias dos filmes amadores, possibilitando a instalação de cineclubes, os quais deram origem a circuitos de exibição fora das salas convencionais.

Apesar da importância deste suporte para a história do cinema, filmes como a ficção *A Ilha misteriosa* (1962) e o documentário de animação *A vida do solo* (1968), as duas primeiras produções que se tem registro em Santa Maria, são exemplos do esquecimento a que esta produção amadora está sujeita.

O rolo de *A Ilha misteriosa* está guardado com a família do diretor, José Feijó Caneda, que faleceu em 2004. Danificada, sem proteção alguma contra luz ou umidade, por pouco a película não teve o mesmo destino de outras imagens registradas por seu diretor: ser corroída pela ação do tempo e do esquecimento.

Já em relação ao documentário *A vida do solo*, Orion Mello, um de seus diretores e desenhistas, desempenha a função de um guardião do rolo original, a película foi preservada e está sendo restaurada.

Porém, os dois filmes não têm sido exibidos se tornando ilustres desconhecidos até mesmo para a população da cidade. Além disso, não há registros sobre eles em fontes oficiais, como a Filmografia Brasileira.

Mas por que pesquisar o cinema amador realizado há mais de 50 anos, em uma época em que o cinema digital se faz cada vez mais presente? A explicação é que nesses rolos nos quais estão contidos os filmes está o embrião do cinema em diferentes cidades, como é o caso de Santa Maria.

Este artigo procura demonstrar a partir dos dois filmes realizados em Santa Maria, a importância da produção cinematográfica em 16mm, a emergência da recuperação de suas memórias e como essas produções abriram caminhos que depois puderam ser trilhados por outros filmes.

Memória, a personagem principal

Diferentes pesquisas deixam pistas de que tanto cineastas consagrados quando desconhecidos, como é o caso de José Feijó Caneda, em Santa Maria, usaram equipamentos amadores 16mm para realizarem suas primeiras produções. Porém, ainda faltam estudos que se debruçam sobre o quadro geral dessas produções, evidenciando quais foram de fato as suas contribuições para o desenvolvimento do cinema ao longo dos anos.

Se não estão nas fontes oficiais de informação, onde é que se mantêm vivas as lembranças sobre o cinema em 16mm? A resposta é aparentemente simples: na memória das pessoas que viveram aquela época e que participaram das primeiras produções. Porém, quando se fala de filmes como os realizados em Santa Maria nos anos de 1960 é preciso levar em conta que esses foram feitos há mais de cinco décadas, que alguns dos integrantes das equipes morreram e, além disso, nem todas as lembranças sobre essas produções podem ser compartilhadas.

Partir em busca das pessoas que ainda têm lembranças e impressões a compartilhar sobre esse cinema pioneiro é uma das únicas formas de garantir que não se perca ainda mais informações sobre essa época e de evitar que ela caia no esquecimento. Dessa forma, a história oral se apresenta como uma metodologia importante para a construção dessas memórias.

Mas de que memória estamos falando? Que história se busca construir? A definição de memória não é única, da mesma forma que as memórias podem ser múltiplas. Não é à toa que ela é considerada uma das funções cognitivas mais complexas da natureza. Há desde as teorias mais ligadas a mnemotécnica², as quais tratam a memória como objetiva e ordenada, como um campo formal do conhecimento, até as de tradição psicológica que entende a memória como em constante negociação com a imaginação e a razão, podendo

² A Mnemotécnica é uma forma de interpretação da memória, como arte, sendo que “arte” deve ser entendida no seu antigo conceito de técnica.

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

Somado ao que pensam estes autores, acreditamos que a memória é construída por fragmentos e detalhes que são lembrados, lembrados e, também por aquilo que é esquecido, ou silenciado. E foi isso o que se notou ao longo das entrevistas realizadas com cinco pessoas que vivenciaram a produção dos dois filmes abordados neste estudo. O próprio instante da entrevista instaurou um constante duelo entre memória e esquecimento. Por mais que entre os entrevistados havia a vontade de rememorar, de trazer à tona suas lembranças das produções, os esconderijos da memória também se mostraram muito presentes.

Caminha conosco no sentido de compreender essa disputa entre lembrar e esquecer as pesquisas da estudiosa alemã Aleida Assmann, a qual considera que ao contrário da memória como arte/ técnica (*ars*), é preciso pensá-la como potência (*vis*). Assmann entende a recordação e o esquecimento como atos culturais, a memória como potência em transformação e a lembrança como o elo entre a memória individual ou dos grupos ao passado histórico: “[...] A lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação de uma informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças” (ASSMANN, 2011, p. 34).

É por isso que, no entendimento de Assmann (2011, p.221), “a relação de uma época com o seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural”. Pois sendo assim, temos nos filmes em 16mm uma importante mídia de memória, inclusive sobre o desenvolvimento do cinema no país. Ir à busca das produções pioneiras do cinema de Santa Maria e suas histórias é procurar também pela história da cidade, do momento político, social, econômico e cultural em que viviam seus realizadores e quem assistia a essas produções.

Mas, ao contrário de um dispositivo tecnológico, quando se trata do armazenamento da memória humana, não basta querer lembrar para ter acesso a essas informações. Isso acontece porque o homem, ao contrário da máquina, pode recordar e esse ato é ativo, associado às suas experiências no mundo. Quando alguém guarda informações em uma

pen drive sabe que basta conectá-lo em um computador que disponha dos mesmos programas para que seus arquivos sejam lidos exatamente como foram gravados. Com a memória humana é diferente.

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

Quando os primeiros realizadores fizeram seus filmes em Santa Maria, não se preocupavam em atribuir valor de memória a suas produções. No entanto, de acordo com o conceito de Assmann, eles acabam por usar uma “mídia da memória”. É nessa mídia que se pode saber, por exemplo, como foi o primórdio da agroecologia no país, em *A vida do solo*. O filme cumpriu um papel de mídia de armazenamento, e sua leitura pode ajudar a recuperar memórias sobre aquele momento sociocultural.

O 16mm e as suas possibilidades

A bitola 16mm começou a ser fabricada pela Kodak em 1923. Ela foi projetada para servir como um suporte amador, de manuseio mais simples e de custo mais baixo do que a película 35mm, a bitola usada profissionalmente pela indústria do cinema. Assim, em seus primeiros anos, o uso do 16 milímetros ficou restrito ao registro, principalmente, de cenas familiares. Segundo Winston (1996), havia uma rejeição dos profissionais do cinema ao 16mm uma vez que ele era tido como amador.

Por meio de pesquisa realizada na Filmografia Brasileira³, e nos dicionários de filmes em curta, média e longa-metragem no Brasil, de Silva Neto (2009 e 2011) Identificamos 4.976 produções realizadas em 16 milímetros no Brasil entre 1923 e 2011. Delas, 2.931 filmes foram realizados até 1979, período que selecionamos para análise. Esse número corresponde a 50,98% do total de filmes em 16 milímetros catalogados pela Cinemateca Brasileira.

A partir desses dados, foi possível identificar seis tipos principais de uso desse tipo de película: as filmagens domésticas, o registro de filmes de cavacão e de cinejornais com materiais ainda sem edição, a realização de produções educativas, a realização de documentários, a filmagem de ficções e as gravações televisivas.

³ A Filmografia Brasileira é uma base de dados organizada pela Cinemateca Brasileira sobre a produção audiovisual no país. Ela começou a ser organizada em 1950 e passou a ser disponibilizada na internet em 2001. Atualmente a base de dados contém informações de cerca de 40 mil títulos de diferentes períodos do cinema nacional. Um detalhe importante é que fazer parte da lista não pressupõe que o filme tenha sido preservado ou faça parte do catálogo de filmes da Cinemateca.

A primeira utilização que observamos em relação ao 16mm diz respeito aos filmes domésticos ou de família. São, principalmente, registros familiares como batizados, aniversários e casamentos. De acordo com Thais Blank (2015), as campanhas publicitárias das empresas que vendiam equipamentos em 16mm eram intensas e se destinavam “aos pais de família”. Ao analisar alguns anúncios dessas câmeras, a autora constata que eles: “[...] se voltavam, sobretudo, aos pais de família que acompanhavam com a câmera o crescimento dos filhos, as viagens de férias, as confraternizações e que davam continuidade a tradição da fotografia familiar substituindo o instante fotográfico pela imagem em movimento. Para estes, o dispositivo cinematográfico era vendido como instrumento de preservação da memória familiar e como catalisador de encontros felizes [...] Da realização à exibição, a cadeia produtiva do cinema se circunscreve ao interior do universo familiar. À Kodak cabe apenas a tarefa de revelar o filme” (BLANK, 2015, p.36).

Quanto ao segundo tipo de apropriação, o que se observa é que realizadores que viajavam pelo país em busca de imagens de desenvolvimento das primeiras cidades e até mesmo contratados por famílias e empresas para fazerem registros com imagem em movimento sobre seu dia-a-dia, os “cavadores”, viram no uso do 16mm algumas facilidades, como o peso menor das câmeras. Um exemplo de cavação realizada em 16mm é uma filmagem na Estância Santos Reis, em São Borja, no Rio Grande do Sul, em 1934. O filme foi encomendado à companhia Cine Harald Schultz para mostrar uma reunião familiar dos Vargas. As cenas mostram os pais do presidente da República, general Manuel e Cândida Vargas, que recebem os filhos Getúlio e Protásio na propriedade⁴.

⁴ Informações constantes na Filmografia Brasileira.

Sobre os cinejornais, dedicavam-se aos registros cotidianos que interessavam ser exibidos como atualidades. Em Santa Maria, os primeiros registros desse tipo foram feitos pelo imigrante ucraniano Sioma Breitman, que exibia os cinejornais na fachada de sua loja, a Casa Aurora, que vendia equipamentos e serviços fotográficos. “A febre do 16 mm também contaminou Sioma, que provavelmente em fins de 1931 adquire uma câmera Agfa Movex e um projetor Agfa Movector. Com filme Agfa, ele registra, além da família, uma série de acontecimentos em Santa Maria, pelo menos até maio de 1932. Os motivos apanhados são os mesmos de Hirtz: eclesiásticos, militares, autoridades. Nossa pesquisa indexou 11 filmes produzidos no período, sob o título genérico de *Cine Jornal Aurora*. Eram exibidos na vitrine da Casa Aurora, de propriedade de Breitman, especializada em material fotográfico e localizada na principal rua de Santa Maria, a Dr. Bozano. Nos

dias de exibição, a rua era fechada e o público assistia aos filmes pelo lado de fora. Os filmes indexados de Sioma Breitman são apenas uma parte da produção, tratando-se apenas do material telecinado por seu filho Samuel Breitman; outros rolos em 16 mm ainda precisariam ser restaurados” (PÓVOAS, 2005, p.164).

A terceira forma de utilização do suporte 16mm foi educativa. Um dos destaques são as realizações do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). O INCE teve um papel de destaque no cenário do curta-metragem no país por três décadas. Isso só mudou quando, em 1966, perdeu a sua autonomia e foi absorvido pelo INC (Instituto Nacional de Cinema), órgão criado já em tempos de ditadura civil-militar.

Ainda dentro de suas possibilidades educativas, o 16mm foi usado para o registro de pesquisas acadêmicas que envolviam trabalho etnográfico como as realizadas por Claude e Dina Lévi-Strauss. “Os filmes realizados por Claude e Dina Lévi-Strauss, nos anos de 1930, são um retrato das primeiras difusões dos equipamentos cinematográficos na experiência acadêmica no Brasil. Cerimônias funerárias entre os Bororo, Aldeia Nalike, Festa do Divino Espírito Santo foram realizados quando Dina estava à frente da Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada em São Paulo em 1936, por Mário de Andrade. Os filmes dos Lévi-Strauss vão fazer parte também, anos mais tarde, do documentário dirigido por Jorge Bodansky e Patrick Menget À propôs de Tristes Tropiques, realizado para a televisão francesa, no ano de 1992 (TEIXEIRA, 2004, p.104)”.

Em Santa Maria, existem duas apropriações do suporte 16mm com a finalidade educativa. Uma delas foi na Faculdade de Medicina, que foi um dos embriões da Universidade Federal de Santa Maria. Em 1954, foi criado um circuito interno de televisão para que as cirurgias fossem fotografadas e filmadas e usadas com fins didáticos.

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

A outra apropriação foi a realização do documentário de animação *A vida do solo*. O filme começou a ser planejado pela professora de Agronomia da Universidade Federal de Santa Maria Ana Primavesi em 1963. Ele foi a primeira produção com essas características na América Latina, além de ser o primeiro documentário do mundo a tratar do tema da agroecologia. É preciso destacar aqui que Ana Primavesi é considerada a Mãe da Agroecologia.

Em entrevista Primavesi lembrou que enfrentava duas dificuldades em sua rotina, na época. A primeira delas era a barreira do idioma. De origem austríaca, até hoje a idosa mescla palavras em português e alemão. A segunda era como explicar um conceito

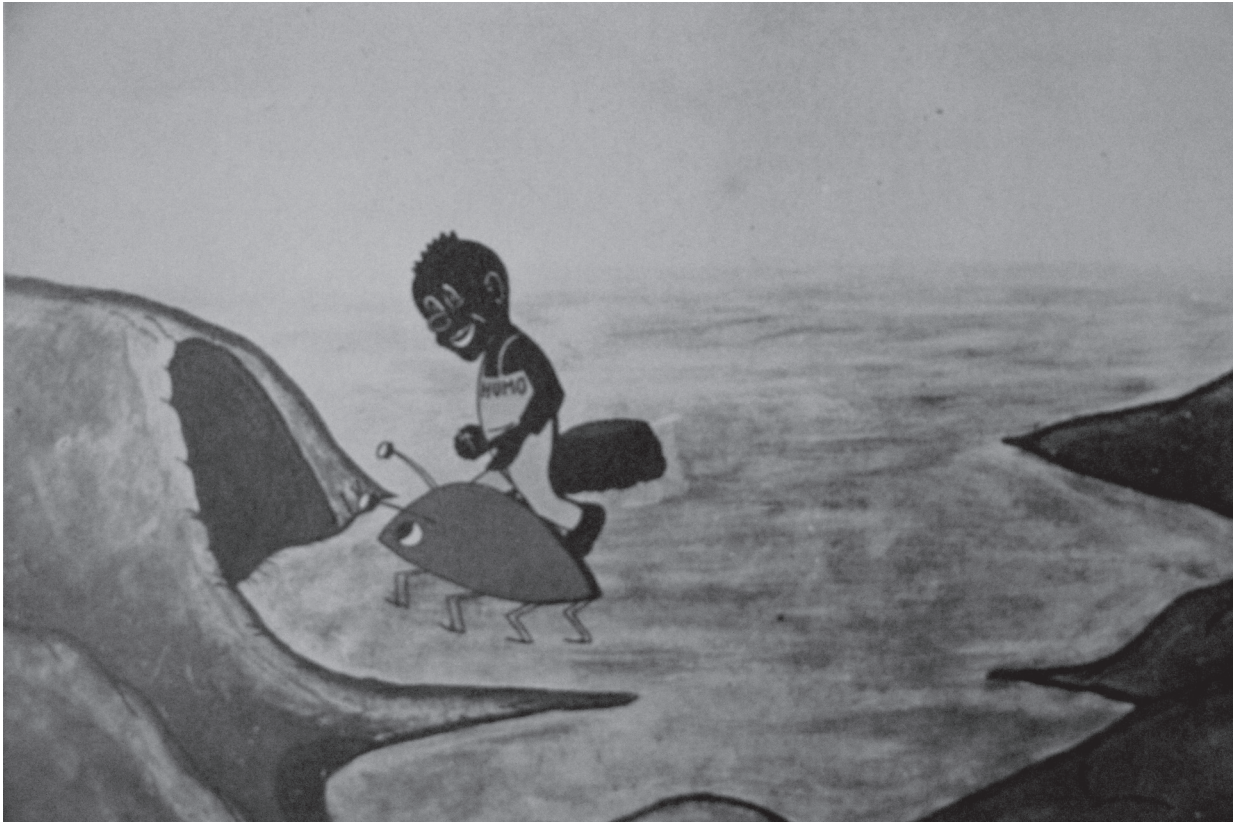


Figura 1: Reprodução de uma das cenas de *A vida do solo*
Fonte: EDERA, Bruno (1977).

criado por ela e que causava uma série de desconfianças: “Naquela época era normal que a gente tentasse buscar alternativas para mostrar às pessoas o que queríamos dizer com determinados conceitos. Porque era tudo muito novo. As pessoas nem sempre entendiam o que queríamos dizer quando falávamos que havia vida no solo [...]. A gente primeiro falou em desenhar o que queríamos mostrar. A ideia de fazer um filme surgiu depois. Eu fiz um roteiro e o Orion fez os desenhos. Ele ajudou muito me dizendo como se fazia um roteiro, como ficava melhor. Porque ele tinha ideia de como se fazia, de como executar. Eu fiz o roteiro, mas ele que sabia como se fazia um filme” (PRIMAVESI, 2015).

A professora e sua equipe de dois desenhistas e uma colorista planejaram um longa-metragem dividido em duas partes. A primeira, que foi concluída em 1968, mostra a deterioração do solo pelo emprego de práticas como as queimadas. O segundo, que não foi feito devido à falta de recursos da UFSM, mostraria o que poderia ser feito para recuperar o solo degradado. Tudo isso em animação *stop motion*. Inicialmente, essas animações eram feitas em acetato.

Como era difícil e caro ter acesso a esses materiais, os desenhistas limpavam chapas de radiografia e faziam os desenhos sobre elas. Depois, passaram a ser usadas figuras de papel articuladas, como lembra Orion Mello: “A solução foi fazer o Stop Motion

com bonecos articulados, onde em alguns casos se faria um só e articularia os movimentos e em outros, dependendo do ângulo de visão, se fariam vários bonecos. Eu desenhava, nós recortávamos, unia com um aramezinho bem fininho, estava pensando que arame era aquele e acho que só podia ser de fio de luz porque ficava quase imperceptível, atravessava, fazia uma espiralzinha dos dois lados e depois pintava. Era minucioso porque eles não tinham mais de cinco centímetros” (MELLO, 2016).

A quarta apropriação do suporte 16 milímetros que identificamos foi para o cinema documentário. Inicialmente, essa película não caiu nas graças dos documentaristas. Além do já mencionado risco de serem tratados como amadores, havia pouca disponibilidade de projetores 16 milímetros para a exibição dos filmes. Porém, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a forma de encarar o suporte 16 milímetros sofreu uma mudança radical. O impulso para que isso acontecesse veio do uso para os registros bélicos: “A tecnologia 16mm foi para a guerra junto com os aviões B-17s. Como uma ferramenta científica, ela foi usada para fins experimentais, para treinamento e reconhecimento. Tão necessária quanto o radar, essas pequenas e portáteis câmeras auxiliaram a conhecer os equipamentos dos inimigos e registraram as batalhas. Esses procedimentos científicos anexaram um discurso de realismo à tecnologia das filmadoras 16mm” (ZIMMERMANN, 1995, p. 96, tradução nossa).

Para os registros nos campos de batalha, eram necessárias câmeras que fossem resistentes e leves, que pudessem ser acopladas às asas de aviões e fazer filmagens aéreas. Os equipamentos que aliavam essas duas características eram as filmadoras 16 milímetros. Segundo Fishman (1949, p. 19), foram criados mecanismos para acioná-las por um motor elétrico conectado à bateria dos aviões e para a sincronização com as metralhadoras das aeronaves. “Também foram usadas câmeras de 16mm a bordo de submarinos e em tanques. Em laboratórios ambulantes completos os filmes eram revelados instantaneamente. O interesse suscitado por essas tomadas sensacionais e de uma verdade implacável foi tal que a partir de então, todas as notícias da guerra e combates passaram a ser registradas sobre filmes de 16mm” (FISHMAN, 1949, p. 19, tradução nossa).

Aqui, é importante destacar que esse tipo de equipamento foi o primeiro que podia ser apoiado sobre os ombros e não somente no tripé, o que caminhou ao encontro dos objetivos dos cineastas de realizadores como os neorrealistas italianos.

⁵ O autor menciona que a tribo habitou Ruanda Urundi, na África. Esse foi um território de domínio da Bélgica, de 1924 a 1962, e, quando dissolvido, deu origem aos países de Ruanda e Burundi.



Figura 2: Reprodução de uma das cenas de *A ilha misteriosa*
Fonte: Frame do filme

A possibilidade de realizar filmes coloridos com uma filmadora pequena trouxe benefícios que se refletiram de imediato em produções como os filmes etnográficos. Fishman (1949) ilustra tal inovação lembrando que, em diferentes ocasiões, realizadores haviam registrado em preto e branco as danças da tribo Watutsi⁵. Mas que: “não captamos bem a beleza desse espetáculo até o dia em que um cineasta amador registrou pela primeira vez sua famosa dança guerreira em um filme Kodachrome de 16mm: foi um deslumbramento! Aqueles homens guerreiros gigantes de pele ambarina, vestidos com largas roupas brancas recobertas de rendas coloridas e capacetes com penas irisadas enfeitados com pelos de macacos [...] Quando os dançarinos saltam com gestos demais em mais agitados, o efeito não é somente extraordinário, mas também fantástico, o que não poderia ser produzido pelos filmes em preto e branco” (FISHMAN, 1949, p. 15, tradução nossa).

No Brasil, em 1929, seis anos depois do lançamento da película 16mm para filmagens domésticas, o suporte já foi usado por uma ficção. Luiz Seel e João Stamato fizeram o curta-metragem de animação muda *Macaco feio, macaco bonito*.

É preciso destacar também a realização do filme gaúcho, *Remissão* (1953), que é um dos únicos do Estado que conseguiu ser exibido em uma sala tradicional naqueles meados de 1950. Em cinco de dezembro de 1957, foi realizada uma sessão especial de exibição do filme, no Cine Castelo, em Porto Alegre. O jornal *Correio do Povo* noticiou a exibição afirmando se tratar de uma película “produzida e dirigida pelo veterano homem de cinema, José Picoral” (*Correio do Povo*, 1957, Cinema, p. 9).

Ao realizar um levantamento sobre os filmes ficcionais feitos no Rio Grande do Sul entre 1950 e 1969, Antônio Carlos Textor (1995) não trata da questão do 16 milímetros, mas nos traz algumas pistas sobre o uso da bitola naquela época. Segundo a pesquisa, pelo menos 31 filmes ficcionais foram rodados no Estado naqueles 19 anos. Deles, 23 usaram o 16mm, o que demonstra a importância desse suporte para o cinema do Rio Grande do Sul.

Em Santa Maria, o cinegrafista José Feijó Caneda foi o primeiro a usar o 16mm para rodar uma ficção. O filme *A ilha misteriosa* (1962) traz em seu enredo o roubo de um tesouro em uma ilha povoada por fantasmas. Jorge Omar Caneda, um dos filhos do realizador santa-mariense, lembra que o pai era um autodidata. Ele começou trabalhando como fotógrafo, teve um estúdio bastante conhecido na cidade, a Foto Íris, e foi cinegrafista da Universidade Federal de Santa Maria e da TV Imembuí, que deu origem à atual RBS TV⁶ de Santa Maria.

Antes de fazer seu primeiro filme, o cinegrafista registrou muitas imagens de desfiles e outros eventos que ocorreram em Santa Maria. Segundo o filho do realizador, Caneda tinha uma grande preocupação em preservar as memórias sobre a cidade. Porém, com o passar dos anos e com a morte do realizador, a maioria desses registros se perdeu. Os que ainda estão guardados não têm condições de serem exibidos.

Para rodar *A ilha misteriosa*, Caneda contou com uma equipe formada principalmente por amigos e familiares. Jorge Omar Caneda, filho do realizador, lembra que diante do alto custo de uma mesa de edição, o pai resolveu ele próprio construir uma. Os filmes, que eram revelados no estúdio da Foto Íris, muitas vezes eram recortados e pendurados no estúdio, até que a produção fosse montada.

O suporte 16 milímetros ainda passou por outra apropriação que acabou por aproximá-lo de muitos futuros cineastas: o uso pela televisão. Em seus primeiros tempos, no começo dos anos de 1950, a televisão tinha a sua programação feita ao vivo, a exemplo do que aconteceu no início da história do rádio. Isso acontecia porque até 1957 não existia videotape, ou seja, não era possível o registro do sinal eletrônico da televisão.

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

⁶ A RBS TV é uma emissora afiliada da Rede Globo no Rio Grande do Sul e a maior emissora de televisão de Santa Maria.

documentaristas que tinham experiência com o cinema, como o Globo Shell Especial e o Globo Repórter passaram a ser gravados com 16mm.

Essas diferentes formas de se apropriar do suporte fizeram com que o 16mm, ao longo de sua história, passasse por uma série de transformações que trouxeram contribuições para o campo cinematográfico: a realização de filmes amadores sonoros e coloridos; o surgimento e expansão dos cineclubes e festivais de cinema, graças ao surgimento da possibilidade de cópia dos filmes e, finalmente, a criação de uma porta de entrada ao campo cinematográfico para aqueles realizadores que não tinham dinheiro para fazer filmes profissionais.

De acordo com o levantamento realizado, por mais que com o surgimento de novos suportes o uso do 16mm tenha decaído, até 2011 foram realizados 159 filmes em 16 milímetros no Rio Grande do Sul, sendo 19 animações, 19 documentários, quatro filmes experimentais e 117 ficções. Desses filmes, 70 foram realizados a partir dos anos 2000, o que demonstra que essa bitola amadora continua em uso no Estado.

Enquanto o vídeo, que foi muito popular nos anos de 1990, foi abandonado, e a bitola Super-8, chegou a deixar de ser fabricada em 1997, mundialmente o suporte 16mm continua como uma opção, porém, agora mais por uma questão estética. Prova disso são filmes como *Despedida em Las Vegas* (Mike Figgis, 1995) e *Carol* (Todd Haynes, 2015), este último indicado a cinco Oscars.

Projetado para ser uma película de uso doméstico, apropriado por aqueles que tinham vontade de fazer cinema, mas não dispunham de recursos financeiros para tal, esquecido pela historiografia do cinema brasileiro e atualmente usado com fins estéticos, o 16mm serviu de porta de entrada para muitos realizadores. Hoje esquecidas nas gavetas da história, essas películas durante muito tempo, principalmente até a popularização das câmeras super-8, mantiveram vivo o sonho do fazer cinematográfico em diversas cidades do país. Em Santa Maria não foi diferente.

Considerações finais

O cineasta e poeta Manuel de Barros costumava dizer que “as imagens são palavras que nos faltaram”. Nos anos 1960, cinco décadas depois das primeiras experiências cinematográficas realizadas em Porto Alegre, pela primeira vez cineastas amadores de Santa Maria puderam realizar seus filmes. Eles levaram em conta a preocupação com os elementos da linguagem

cinematográfica, entre eles a narrativa. Imagens em movimento, inclusive de ficção, transformaram-se em uma forma importante de comunicação a qual acabou por influenciar as gerações seguintes.

Este artigo procurou demonstrar, a partir da análise exploratória realizada até o momento sobre a produção cinematográfica em 16 mm em Santa Maria, a importância desses filmes para a historiografia do cinema brasileiro a partir do cinema amador.

Durante os anos 1960, além de usar uma bitola que não era considerada profissional para poderem se aventurar no fazer cinema, os realizadores locais nem sempre encontravam os materiais mais apropriados disponíveis nas lojas da cidade ou, em alguns casos, eles eram muito caros. Assim, eles fizeram uma série de experimentações com tintas, papéis, plásticos, fitas e colas. As experiências que adquiriram serviram de estímulo para que, quando houve a grande democratização da imagem em movimento, com o surgimento das filmadoras Super-8, no final dos anos 1960 e início dos 1970, jovens realizadores acreditassem que era possível, usando equipamentos simples, e distante das capitais, fazer cinema.

REFERÊNCIAS

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

BARICHELLO, Eugênia Mariano da Rocha. *Os 50 anos da nova universidade*. Santa Maria: Editora UFSM, 2012. 146p.

_____. *Comunicação e Comunidade do Saber*. Santa Maria: Palotti, 2001. 196p.

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

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

BLANK, Thais Continentino. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro (1920 -1965)*. 2015. 208p. Tese (Doutorado Tecnologias da Comunicação e Estéticas/ Histoire de L'Art) - Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Paris 1, Rio De Janeiro (RJ)/ Paris (FR), 2015.

CESARO, Caio Julio. *Em Preservação e restauração cinematográficas no Brasil: a restauração do acervo de Hikoma Udhiara*. 2007. 337p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

EDERA, Bruno. *Full lenght animated feature films*. 1.ed. Oxford: Focal Press, 1977.

HISTÓRIA da Kodak, disponível em <<http://www.kodak.com/global/en/corp/historyOfKodak/historyIntro.jhtml>>, acesso em 20 mar. 2016.

LE GOFF, J. *História e Memória*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1990. 553p.

MEIHY, José Carlos e HOLANDA, Fabíola. *História Oral: Como fazer, Como Pensar*. 2 ED. São Paulo: Contexto, 2014.

MERTEN, Luiz Carlos. *A aventura do cinema gaúcho*. São Leopoldo, RS. Unisinos, 2002.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5.n. 10. 1992, p. 200-212.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV v. 2 n. 3, 1989, p.3-15.

PÓVOAS, Glênio. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904-1954*. 2005. 205p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. 244p.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. 568p.

SALLES, Filipe. Bitolas e suportes no cinema. In: *Mnemocine*, disponível em: <www.mnemocine.com.br/filipe>. Acesso em: 20 de outubro de 2014.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 129p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. 382 p.

WINSTON, B. Technologies of seeing. *Photography, Cinemathography and Television*. Londres: BFI, 1996.

XAVIER, Ismael (org.). *A experiência do cinema: antologia*. 1.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal & Embrafilme, 1983.

ZIMMERMANN, P. R. *Reel families: A social history of amateur film*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 208p.

Filmografia

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

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