

O campo cinematográfico no Rio Grande do Sul: formação e consolidação

RICARDO DE LORENZO¹

Este artigo apresenta parte das observações preliminares de uma investigação sobre o campo cinematográfico rio-grandense entre a segunda metade da década de 1970 e o início dos anos 2000, espaço de tempo que compreende a constituição e o processo de sua consolidação. Os objetivos específicos do trabalho em andamento são:

- Identificar as condições sociais e intelectuais de emergência do campo cinematográfico rio-grandense;
- Analisar as 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);
- Investigar os valores em disputa, as diferentes lógicas, esferas de atuação, estratégias de compatibilização e adaptação, e as diferenciações e oposições na relação de forças entre o campo cinematográfico rio-grandense e alguns outros campos, como o campo cinematográfico brasileiro e internacional, o campo político e o campo econômico.

O campo e as redes de sociabilidade como norteadores da pesquisa

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.

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

¹ Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista do CNPq.

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: 89-94; BOURDIEU, 1996: 256; BOURDIEU, 1982: 183-202; BOURDIEU, 1989: 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 diversificação 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 o campo universitário ou mesmo setores do poder tais como a alta função pública (BOURDIEU, 1996: 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, 1996: 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.

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 planos.

A noção de “rede” também se mostra bastante útil no intuito de reconhecer os espaços ocupados pelos intelectuais, pois se volta para o cruzamento e a interpretação de todo o emaranhado de itinerários dos indivíduos em questão.

As redes de sociabilidade são entendidas aqui como um conjunto de conexões estabelecidas entre um grupo definido de pessoas. 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 para a obtenção de determinada finalidade (RAMELLA, 1995: 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, 1995: 228-229).

Conforme nos alerta Jean-François Sirinelli as redes “são mais difíceis de perceber do que parece” (SIRINELLI, 1996: 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 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.

Por outro lado, não podem 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, 1996: 254-255). No caso dos cineastas rio-grandenses, 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, 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 serão entendidas em sua composição dinâmica, mutável e que acaba por incluir outros universos. Os cineastas rio-grandenses serão analisados da maneira mais ampla possível, o que inclui seus relacionamentos com a crítica, os jornalistas e 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.

As primeiras observações sobre os cineastas rio-grandenses

Em 2001, ao serem completados vinte anos de sua primeira apresentação, o filme em Super-8mm *Deu Pra Ti Anos 70* foi relançado 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. A crítica o retomava sob um inegável tom saudosista, graças ao que teria sido a epopéia de sua realização, que custou cerca de mil e quinhentos dólares, contou com o apoio de dois grupos teatrais, e não teve o auxílio de concursos, fundos, incentivos ou institutos públicos. Conforme resumiu Giba

Assis Brasil, que co-dirigiu o filme com Nelson Nadotti, *Deu Pra Ti Anos 70* surgiu de uma idéia “boêmia” e de uma necessidade de inventariar a identidade de um período:

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. [A frase estava em uma das músicas do show apresentado pelos artistas no Teatro Renascença na última semana de 1979.] 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 [grifo meu] (ZH, 12/12/2001).

Apresentado na mostra do Super-8 em Gramado, recebeu o prêmio de melhor filme, e ao ser lançado em Porto Alegre, causou euforia entre o público do cinema “alternativo”, conforme lembrou Nelson Nadotti:

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 (ZH, 12/12/2001).

À época do lançamento, a crítica tomou o filme como o sepultamento do “cinema pilchado”², 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; ESP, 27/6/1981 e CP, 14/1/1982).

De fato, *Deu Pra Ti Anos 70* pode ser considerado fruto 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

² Referência ao ciclo de filmes encabeçados pelo cantor regionalista Vitor Matheus Teixeira. 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 seus analistas (ROSSINI, 1996: 113-169).

aficionados pelo cinema seguiam um caminho paralelo. Diversificavam os temas abordados e experimentavam possibilidades produtivas que fossem alternativas ao modelo tradicional³. Em fins dos anos 60 os jovens agregados em torno do Centro de Estudos Cinematográficos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (CECIN) utilizavam em suas produções materiais de baixo custo, como os filmes em bitola 8 e 16mm. Seguiam os pioneiros passos dos curtas-metragens do Foto Cine-Clube Gaúcho, que entre fins dos anos 1950 e meados dos 60, praticaram o experimentalismo. No início dos anos 70, um ponto de referência para o “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.

Três anos após o BRDE extinguir sua carteira de financiamento à produção cinematográfica da região sul do Brasil, o poder público voltou a incentivar a produção cinematográfica no Rio Grande do Sul. Naquele emblemático ano de 1976, a Assembléia 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 de Gramado (em 1981 os filmes em 16mm também foram contemplados). Além de incentivo à produção em suas várias etapas, pois o prêmio acabou sendo concedido às diversas categorias de profissionais do cinema, o ensejo e o aumento da produção possibilitariam ainda a criação das primeiras entidades de classe: a AFOC, dos documentaristas, a APROCINERGS, dos produtores e, mais adiante, a APTC, dos técnicos (FM, 28/6/1979; FT, 6 e 8/9/1981). 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.

A popularização do maquinário de filmagens com filme Kodak Super 8mm foi outro fator a incentivar mudanças na produção cinematográfica no Rio Grande do Sul. Já presente nas produções do CECIN da PUCRS desde fins dos anos 1960, o Super-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-

³ Para Leclerc, a obra intelectual, ao mesmo tempo que implica na integração, modificação e superação de uma tradição, funda uma nova tradição (LECLERC, 2004: 24).

amadorísticas em meados da década de 1970. Noutra ponta, a partir de 1977 o Festival do Filme Super-8 de Gramado concentrou os filmes realizados em bitola amadora que possuíam alguma proposta artística.

A boa aceitação ao cinema em Super-8 levou alguns cineastas a arriscarem seus filmes (curtas e médias-metragens) em precárias exposições comerciais. Entre 1978 e 1980, Porto Alegre teve em cartaz: *História, a música de Nelson 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 da UFRGS; *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.

Deu pra ti anos 70 foi lançado no mesmo ano em que se encerrava a carreira cinematográfica de Teixeira. Em maior ou menor grau, este filme teve reflexo nas produções em Super-8 que proliferaram até, pelo menos, a primeira tentativa em bitola cinematográfica profissional com o filme *Verdes Anos* (1984, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil).

É certo que temática da “bombacha e do chimarrão” não foi de todo abandonada no período. *Rodrigo Aipimandioca* (1983) de Antônio Sacomori seguia um tom grotesco e anacrônico ao destacar o contraste provocado pela presença do “chucro” homem do campo na cidade grande. E *Tempo Sem Glória* (1984) de Henrique de Freitas Lima, se diferenciava ao propor uma reflexão sócio-política ao narrar a história de um jovem da fronteira que, ao se transferir para Porto Alegre, se envolvia nos movimentos políticos dos estudantes sem perder o contato com sua origem.

Contudo, a partir das nominatas dos realizadores dos filmes é possível perceber a diversidade das origens e das preocupações destes autores. *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 seqüência, 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 os primeiros intelectuais –, contribuem sobremaneira para a legitimação do campo cinematográfico (LECLERC, 2004: 45). 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.

A configuração deste campo na forma de redes de sociabilidade passa, inclusive, pelo “apadrinhamento” de jovens iniciantes na profissão, pela incidência de co-direções e pelo exercício de funções variadas nos filmes dos colegas mais próximos. Giba Assis Brasil, por exemplo, aparece como roteirista e montador em inúmeros filmes de outros cineastas rio-grandenses.

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 universitário (LECLERC, 2004: 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 conquistada fora da academia.

Carlos Gerbase, professor da Famecos desde 1981, orienta a realização de filmes, dissertações e teses na área de comunicação, especialmente sobre cinema. Flávia Seligman também é professora da Famecos, enquanto Giba Assis Brasil dá aulas na Fabico da UFRGS. Sérgio Silva, por sua vez, é professor da Escola de Arte Dramática da UFRGS. Nesta Universidade, parte considerável dos cineastas atuantes na década de 1980 teve participação no mínimo transversal, através da orientação de filmes de acadêmicos em formação: Ana Luiza Azevedo, Angel Palomero, Carlos Gerbase, Fiapo Barth, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Luciana Tomasi, Mônica Schmiedt, Roberto Henkin, Sérgio Amon e Werner Schunemann.

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. Por outro lado, uma das mais exponenciais formas de fortalecimento do campo se encontra na constituição das empresas cinematográficas.

A produção de longas e médias em bitola amadora se esgotaria 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 (CN, 2/1989). 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. A Z Produtora Cinematográfica Ltda. surgira em 1980 voltada para a publicidade, e, em 1982, partira para as produções cinematográficas. A idéia era tentar incluir a produção de longas rio-grandenses em âmbito nacional:

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: 40).

O objetivo da Z Produtora era 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 Teixeirinha. 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: 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 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 Teixeirinha).

De resto, já se denotava a relação de pouco entendimento da periferia com o centro. Ao mesmo tempo em que o filme buscava espaço no mercado nacional, seus produtores destacavam a não reivindicação de financiamento estatal, apostando no modelo proposto à produção (VJ, 3/10/1984). Nos anos seguintes, o discurso se alteraria e o financiamento estatal passaria a se fazer 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.

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 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. Em entrevista concedida ao jornalista Hugo Sérgio Sukman por ocasião do lançamento nacional do filme, o diretor respondeu sobre as características dos cineastas rio-grandenses com os quais compunha o campo. Destaca-se um explícito desejo de conquistar legitimidade e inserção:

Não há propriamente um grupo que se reúna, faça programas, etc. Mas o que noto nas pessoas é **um desejo de fazer uma leitura do mundo, das coisas que são nossas e diferentes. É claro, nasci em Porto Alegre, tenho outro tipo de formação e quero reivindicar um espaço** para essa minha leitura particular [grifos meus] (CN, 2/1989).

Ao fim da citada entrevista do diretor Werner Schunemann à Revista Cinemin, a última cena do filme é discutida. O cineasta explica a atitude final do protagonista da fita, que se esquiva da polícia e renega as companheiras de aventura: “Tem um momento em que não existe heroísmo, não se morre pelas causas, se vive pelas causas. Isso é mais revolucionário” (CN, 2/1989).

De fato, a fala do cineasta é metafórica no sentido da organização prática dos cineastas rio-grandenses. Desde 1985 a Associação dos Profissionais e Técnicos Cinematográficos do RS (APTC) tornara-se o fórum de discussão a favor de políticas públicas para a produção áudio-visual e de organização profissional de todos aqueles envolvidos com o cinema, em especial dos cineastas, que sempre capitanearam a entidade. A representatividade da APTC tornou-se consistente, pois seus membros tiveram assento nas seguintes instituições: Fundacine, Conselho Estadual de Cultura, Conselho Deliberativo da Fundação Cultural Piratini (TVE), Conselho do Instituto Estadual de Cinema, Comissão Executiva do Festival de Gramado, Comissão de Avaliação e Seleção do Fumproarte, Comissão de Seleção do Projeto Curta nas Telas, Conselho Municipal de Cultura, Conselho do Canal Comunitário de Porto Alegre e Associação Brasileira de Documentaristas.

Por outro lado, em 1987 aquela que seria a mais importante produtora cinematográfica rio-grandense começava a viver a primeira fase de sua operação. 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 idéia que os agregava era que tivessem um espaço para trabalhar a distribuição dos filmes já realizados e pudessem planejar novos trabalhos.

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 apud CTP, 2003).

Contudo, de modo geral os cineastas rio-grandenses procuravam sobreviver num espaço de poucas oportunidades. Com o fracasso da veiculação nacional dos seus filmes em formato profissional, a produção ficou centrada no experimentalismo dos curtas-metragens, que geraram inúmeros prêmios em festivais, prestígio junto à crítica, mas pouco (re)conhecimento por parte do grande público. Essa retração, reforçada pelos efeitos do Plano Collor relacionados à extinção dos mecanismos federais de fomento às atividades culturais em 1990, duraria quase uma década.

Somente entre 1994 e 1995 a chamada “retomada do cinema brasileiro” chegaria ao Rio Grande do Sul por via indireta. Com produção carioca, *O Quatrilho* recebeu apoio incontido da mídia rio-grandense e das comunidades interioranas onde o filme foi realizado, o que foi potencializado com a indicação da produção ao prêmio estadunidense Oscar na categoria de filme em língua não-inglesa. Na ocasião, o ufanismo em torno do filme foi tamanho que torcidas foram organizadas a fim de se acompanhar a premiação, tomada como se fosse 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. Neste contexto – cujos principais objetos de disputa eram as fontes de financiamento e o espaço midiático –, nomes remanescentes e novatos se articulariam em busca de posições dentro do campo.

Conclusões preliminares

Fica cada vez mais evidente a necessidade de se reforçar o entendimento do estudo da categoria profissional dos cineastas como o eixo norteador do trabalho, ainda que essa profissão não seja regulamentada ou delimitada através da concessão de diplomas.

O capital de legitimidade e a constituição da categoria profissional podem ser historiados a partir das relações estabelecidas pelos profissionais 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 analiso, fica cada vez mais evidente, 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.

Periódicos consultados

Jornal Correio do Povo (CP)

Jornal Folha da Manhã (FM)

Jornal Folha da Tarde (FT)

Jornal O Estado de São Paulo (ESP)

Jornal Zero Hora (ZH)
Revista Cinemin (CN)
Revista Eletrônica Contracampo (CTP)
Revista Veja (VJ)

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênero e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CARRION, Luiz Carlos. Os verdes anos do cinema gaúcho. In: _____. **Festival do cinema brasileiro de Gramado**. Levantamento dos 14 primeiros anos. Porto Alegre: Tchê1, 1987.

LECLERC, Gerard. **Sociologia dos intelectuais**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004.

MITCHELL, J. Clyde. Social Networks. **Annual Review of Anthropology**. v.3, 1974.

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.

RAMELLA, Franco. Por un uso fuerte del concepto de red en los estudios migratorios. In: BJERG, María, OTERO, Hernán. **Inmigración y redes sociales en la Argentina moderna**. Tandil: CEMLA-IEHS, 1995.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Teixeirinha e o cinema gaúcho**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre / Fumproarte, 1996.

SELIGMAN, Flávia. **Verdes anos do cinema gaúcho: o ciclo Super-8 em Porto Alegre**. São Paulo: USP, 1990. 173f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de São Paulo, 1990.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: ed. da UFRJ, 1996.