

## PARA SE VER NA VITRINE: O USO DA HISTÓRIA ORAL E DAS ARQUEOLOGIAS DAS MÍDIAS NAS PESQUISAS SOBRE O CINEMA PIONEIRO

To be seen in the showcase: the use of oral history and the media archaeology in research on pioneering cinema


Para verse en los escaparates: el uso de la historia oral y de las arqueologías de los medios en los estudios sobre el cine pionero

MARILICE DARONCO<sup>†\*</sup>  
CÁSSIO TOMAIM<sup>†\*\*</sup>

<http://doi.org/10.1590/S2178-149420230104>


<sup>†</sup>Universidade Federal de Santa Maria – Santa Maria (RS), Brasil.

\*Jornalista, doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); especialista em Cinema pela Universidade Franciscana; autora dos livros *O nosso cinema era super* (2014) e *Milímetros da história* (2020), sobre cinema amador no interior do Rio Grande do Sul (marilicedaronco@gmail.com.)

 <https://orcid.org/0000-0002-4397-2681>

<sup>††</sup>Universidade Federal de Santa Maria – Santa Maria (RS), Brasil.

\*\*Jornalista e doutor em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp-Franca); professor no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); autor de *Documentário, sabe o que é?* (2015), *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis* (2014) e *Janela da alma: cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário* (2006) (tomaim78@gmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0003-0822-831X>

Artigo recebido em 01 de setembro de 2022 e aprovado para publicação em 01 de dezembro de 2022.

## RESUMO

O presente artigo combina metodologias multidisciplinares, como a história oral e os estudos relacionados às arqueologias das mídias, para investigar o “Cinema de Vitrine”, exibições feitas nos anos de 1930, no interior do Rio Grande do Sul, pelo fotógrafo ucraniano Sioma Breitman (1903-1980) na vitrine de seu estúdio fotográfico, a Casa Aurora. Ao construir uma narrativa sobre uma mídia até então desconhecida, propomos uma discussão sobre memória, esquecimento e a importância de novos olhares para a história das mídias, em especial do cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema de Vitrine; História Oral; Arqueologias das Mídias; Sioma Breitman.

## ABSTRACT

This article combines multidisciplinary methodologies, such as oral history and studies related to media archaeologies, to investigate the “Showcase Movie,” exhibitions made in the 1930s, in the interior of Rio Grande do Sul, by the Ukrainian photographer Sioma Breitman (1903-1980) at the showcase of his photographic studio, Casa Aurora. By building a narrative about a media hitherto unknown, we propose a discussion about memory, forgetting, and the importance of new perspectives for the history of media, especially cinema.

**KEYWORDS:** Showcase Movie; Oral History; Medias Archaeologies; Sioma Breitman.

## RESUMEN

Este artículo combina las metodologías multidisciplinares de la historia oral con los estudios relacionados con las arqueologías de los medios para investigar el “Cine de Escaparates”, exposiciones que fueron realizadas por el fotógrafo ucraniano Sioma Breitman (1903-1980) en la vitrina de su estudio fotográfico, Casa Aurora, en la década de 1930 en el interior de Rio Grande do Sul (Brasil). Al construir una narrativa sobre un medio hasta ahora desconocido, proponemos una discusión sobre la memoria, el olvido y la importancia de nuevas perspectivas para la historia de los medios, especialmente del cine.

**PALABRAS CLAVE:** Cine de Escaparates; Historia oral; Arqueologías de los medios; Sioma Breitman.

No início da década de 1930, com uma câmera Agfa Movex e um projetor Agfa Movector, equipamentos que não foram originalmente criados para a produção cinematográfica, o imigrante ucraniano Sioma Breitman (1903-1980) inaugurou na cidade de Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul, um novo circuito cinematográfico. Ele passou a registrar diferentes situações do cotidiano da família e da cidade, editá-las e exibir esse material na vitrine de seu estúdio fotográfico, a Casa Aurora.

O que passamos a chamar aqui de “Cinema de Vitrine” foi criado com a intenção de chamar a atenção do público para seu estúdio e trabalho, ou seja, tinha um viés publicitário. No entanto, tais realizações tomaram proporções que ultrapassam a propaganda, englobando memórias da cidade, história das mídias e também *vontade de memória*. Além disso, para muitas pessoas que não tinham a possibilidade de ir a uma sala de cinema tradicional, essas exibições foram o primeiro contato com o cinema.

Um dos pontos inusitados dessa história é que, há até pouco tempo, sequer se tinha conhecimento na historiografia do cinema brasileiro da existência do Cinema de Vitrine, ou ainda que o reconhecido fotógrafo Sioma Breitman tivesse também atuado como realizador cinematográfico. Isso revela como precisamos conhecer melhor as histórias que envolvem as mídias e os próprios realizadores do nosso cinema, em especial os pioneiros.

A jornalista Eliane Brum, ao falar sobre o papel do jornalista, o define como um “contador de histórias reais”, explicando que a questão que o move é como cada um “inventa uma vida” e “como cada um se arranca do silêncio para virar narrativa” (Brum, 2017: 9). Para os pesquisadores que teimam com o tempo, revirando as gavetas do passado em busca das histórias das mídias, em especial aquelas que ainda não foram contadas, não é diferente. É preciso compreender, entre tantos outros desafios, como cada um constrói suas memórias e transforma o que viveu em narrativa.

Nos últimos sete anos, temos investigado o cinema pioneiro no interior do Rio Grande do Sul, buscando filmes e realizadores que acabaram esquecidos pela historiografia oficial. Além de pesquisar, entrevistar e investigar, também assumimos a tarefa de contar histórias desconhecidas sobre esses desbravadores, em sua maioria amadores, e o fazer cinematográfico em locais onde o acesso à tecnologia ainda era restrito e com custos muito mais elevados do que nas cidades mais desenvolvidas.

O crítico alemão, historiador do cinema e professor da Universidade de Amsterdã, Thomas Elsaesser, um dos arqueologistas das mídias que mais tem se dedicado ao cinema, afirma que, para compreender as mídias, é preciso conhecê-las e não as isolar de outras práticas culturais (Elsaesser, 2018: 254).

O autor propõe então uma busca arqueológica, ou seja, uma investigação que privilegia o contato com materiais primários e procura acessar as camadas que constituem a história das mídias. Obviamente, essa busca não pode ser ingênua, como se tudo pudesse sempre ser acessado. Há memórias que podem se perder e isso faz parte do processo. Elsaesser acredita que, assim, é possível revelar caminhos ainda não observados, produções que até então não foram estudadas.

Elsaesser (2018) considera que, para pensar uma mídia, precisamos relacioná-la com as demais, e por mais que estejamos interessados em seu futuro, não podemos perder de vista como ela surgiu e se desenvolveu no passado e suas características no tempo presente:

Os arqueólogos das mídias começaram a conceber histórias substitutas de mídias suprimidas, abandonadas e esquecidas, que não apontam [...] para a presente condição midiático-cultural como sua "perfeição". Becos sem saída, perdedores e invenções que jamais se converteram em produtos materiais têm histórias importantes para contar (Elsaesser, 2018: 22).

O autor apresenta seus conceitos de arqueologia das mídias, relacionando-a com uma escavação arqueológica, e é assim que nós também a compreendemos. Um arqueólogo procura localizar e reconstituir culturas inteiras por meio do que encontra sobre ela, como sua arte, formas de moradia e objetos peculiares. Mas esse trabalho também envolve buscar pegadas na terra, vestígios e cacos que permitam deduzir época, pessoas e costumes. Elsaesser pesquisa o cinema, mas mostra como é necessário esse trabalho arqueológico em relação a outras mídias, para que se possa encontrar e compreender fragmentos aos quais ainda não tivemos acesso. O autor explica que a arqueologia das mídias

[...] deseja que aquilo que ela descobre seja mantido, definido e transportado. Alude à *arché* (origem, princípio absoluto, autoridade) e inquire sobre a condição do 'arquivo' cinematográfico (a localização física e virtual dos documentos, filmes e objetos que constituem o patrimônio do cinema), mas, o uso do termo 'arqueologia' não é apenas metafórico, pois também visa apresentar e preservar esse patrimônio (Elsaesser, 2018: 20).

Revirar os arquivos, sejam eles públicos ou particulares, descobrir imagens inéditas, remexer álbuns de fotografias e, principalmente, ouvir as pessoas de forma aprofundada, têm sido fundamental nas pesquisas que buscamos realizar. E, para isso, a história oral tem sido uma companheira inseparável.

Narrar o outro não é uma tarefa simples, pois se apresenta a importância da narrativa não apenas escrita, mas também oral, do saber ouvir e do despertar o interesse e a confiança da outra pessoa, a ponto de dividir suas experiências vividas. Walter Benjamin lembra que ao

narrar realizamos a seleção daquilo que acreditamos merecer ser lembrado. Assim, “seus vestígios [do narrador] estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (Benjamin, 1994: 205).

Como lembra o autor, inicialmente, o hábito da narrativa se dava por meio da tradição de contar histórias de forma oral. Isso ocorria especialmente antes da invenção da prensa móvel por Gutenberg. Foi graças a essas narrativas orais que algumas tradições foram transmitidas entre gerações. Assim, o sistema artesanal que antecedeu a industrialização era propício ao encontro entre experiências de longa data, daqueles considerados mestres sedentários porque dificilmente saíam dos lugares onde moravam e trabalhavam, e as vivências de aprendizagens migrantes, oriundos de diferentes locais.

Benjamin estabeleceu a narração como troca de experiências. Essa troca que considera essencial não está apenas na capacidade de saber contar, mas também profundamente enraizada na necessidade de saber ouvir. A relação entre quem ouve e quem escuta é marcada pelo interesse em conservar ou transformar em memórias o que foi narrado. Para Benjamin, o ponto mais importante para um ouvinte é assegurar a possibilidade de reprodução do que foi narrado (Benjamin, 1994: 114-115).

As pesquisas que temos realizado e os resultados encontrados têm sido significativos nesse sentido. E o Cinema de Vitrine não foi a única descoberta ao longo desse percurso. O documentário *A vida do solo* (1968), de Ana Primavesi, Orion Mello, José Feijó Caneda, Joel Saldanha e Glycia Doeller, é um dos exemplos de como o cinema brasileiro ainda carece de mais pesquisas sobre filmes que ganharam vida fora do cenário das telas tradicionais de exibição. O documentário realizado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com o improviso de uma câmera 16 milímetros que era propriedade do reitor da instituição, é a primeira produção do mundo a abordar o tema da agroecologia.

O fato de o documentário ter sido feito com animação chamou a atenção, a ponto de ser incluído no livro *Full length animated features films* (1977), do suíço Bruno Edera, considerado um dos primeiros estudos sobre a animação mundial. Para o pesquisador, *A vida do solo* foi o primeiro documentário educativo de animação da América Latina.

Se desde os anos 1970 era conhecida a importância de *A vida do solo* para o cinema nacional, poderia se esperar que houvesse estudos sobre o documentário e que o acesso ao filme fosse público, com cópias em locais importantes para a preservação do cinema brasileiro, como a Cinemateca Brasileira.

Porém, não é nenhuma novidade que quando se trata desses filmes pioneiros no país, principalmente de um filme realizado com tecnologia amadora, neste caso a bitola 16 milímetros, e além do mais uma produção que teve origem no interior do Rio Grande do Sul, nem tudo é tão simples assim (Daronco; Tomaim, 2019: 560).

Depois que a professora austríaca Ana Primavesi, a idealizadora da produção, deixou Santa Maria há cerca de cinco décadas, o filme parou de ser exibido. Durante quase 50 anos, a existência desse documentário animado passou despercebida pela historiografia do cinema brasileiro, assim como pela historiografia do cinema do Rio Grande do Sul, sem sequer fazer parte da catalogação da Filmografia Brasileira<sup>1</sup> e sem poder ser assistido pelo público, já que o filme original estava em um rolo guardado por um dos realizadores e, para evitar danos na película, não estava mais sendo projetado. Dessa forma, não é difícil perceber como durante muitos anos coube ao documentário *A vida do solo* o esquecimento.

Em 2015, quando visitamos Primavesi pela primeira vez na casa onde vivia com a família, em São Paulo, ela dizia que não sabia se ia conseguir lembrar de muita coisa, afinal, “já faz muitos anos” que o documentário foi realizado. Quando começamos a assistir ao filme, junto com sua filha, Carin Primavesi, em determinado momento a realizadora, que é conhecida mundialmente como a “mãe da agroecologia”, comentou: “Nossa, como ele entendia bem do assunto!”, referindo-se a voz de Luiz Fernando Vinadé, que fez a locução. Então, Carin lembrou à mãe: “Mas foi você quem fez o roteiro. Ele está apenas lendo o texto que você fez.” A fala foi respondida com um sorriso por Primavesi que, aos poucos, começou a rememorar a época.

Como se pode perceber, assim como existe relação entre imagem e emoções, ela também existe entre memória e afeto. Essa associação é tão próxima que, para muitas pessoas, “coleccionar fotos é coleccionar o mundo” (Sontag, 2004:13). Não é difícil perceber como, ao evocar o passado, as memórias são capazes de despertar emoções. É por conta disso que Izquierdo (2002) afirma que:

[...] memória são as ruínas de Roma e as ruínas de nosso passado; memória tem o sistema imunológico, uma mola e um computador. Memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou). Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades: as ruínas de Roma não são a Roma imperial; um disco da *Nona Sinfonia* gravado por Toscanini, Karayan ou Kleiber não equivale à sua execução, nem à *Nona Sinfonia* que Beethoven concebeu. Certamente não à que Beethoven tinha em mente quando, já totalmente surdo, a regeu pela primeira vez em Viena, em março

de 1824: a orquestra já tinha concluído, há vários compassos, e o compositor, de olhos fechados, continuava regendo (Izquierdo, 2002: 89).

Esquecimentos, rastros, esconderijos da memória também fazem parte do processo de recordar (ou esquecer). Diferentes motivos, que podem ir da doença ao trauma, podem fazer com que determinadas lembranças não venham à tona. Somos capazes ainda, em determinadas situações, de selecionar o que queremos ou não recordar, o que iremos manter vivo ou apagar de nossas memórias. A questão dos afetos com certeza é algo muito importante nesse processo que envolve recordar e esquecer.

De acordo com Aleida Assmann (2011), existem espécies de chaves para as nossas memórias afetivas, as quais podem se desenvolver a partir de diferentes sentidos, como um odor, um som, uma cor, enfim, algo que esteja ligado a um momento afetivamente importante. Essas chaves variam muito para cada pessoa. Para Ana Primavesi, assistir ao filme foi a chave que abriu caminho para diferentes lembranças. Semanas depois dessa entrevista, recebemos um envelope com 23 páginas de manuscritos e dados datilografados, os quais contêm informações detalhadas sobre o filme, inclusive sobre o roteiro de *A vida do solo*. Segundo Carin Primavesi, uma das perguntas que fizemos à sua mãe sobre como ela havia criado o roteiro serviu de gatilho para a professora lembrar que tinha guardado os papéis por décadas. Remexer com lembranças sobre seu pioneirismo cinematográfico foi tão importante para Primavesi que, em outubro de 2016, o filme foi disponibilizado em seu canal do YouTube. Até o fechamento deste artigo, já havia mais de 113 mil visualizações do documentário no canal.

Com Sioma Breitman, outro importante pioneiro que encontramos no nosso caminho de busca pelos realizadores, já não havia a possibilidade de ter acesso a essas memórias primárias. Por isso, a busca envolveu diferentes mídias de memória, como os próprios registros fílmicos feitos por ele, uma autobiografia que escreveu, artigos que publicou em periódicos de sua época, reportagens de jornal que abordaram seu trabalho e, também, entrevistas de história oral com familiares e outras pessoas que ajudaram a compreender o universo de Sioma.

O fotógrafo está longe de ser um profissional esquecido pela história do Rio Grande do Sul. Ele dá nome a uma simpática rua de Porto Alegre, o museu Joaquim José Felizardo<sup>2</sup> tem uma fototeca batizada Sioma Breitman, a Câmara Municipal de Porto Alegre promove anualmente um concurso de fotografias, o Concurso Sioma Breitman, e em pesquisas realizadas sobre fotografia no Estado, ele é lembrado como um dos fotógrafos mais destacados entre as décadas de 1930 e 1960 (Massia, 2008: 116). Além disso, de janeiro a abril de 2022, uma exposição no Farol Santander em Porto Alegre contou sobre a vida do fotógrafo. Já seus

filmes permaneceram desconhecidos por décadas, e as suas exibições de vitrine só passaram a ser investigadas a partir da tese de doutoramento de Marilice Daronco, *Sioma Breitman, a vida com retoques: história oral, narrativa e arqueologias das mídias na construção de trajetórias de vida* (2021), defendida na UFSM.

Sioma começou a carreira como retocador de negativos e terminou como um dos maiores fotógrafos do seu tempo. Ele tinha uma forma de registrar as imagens que ia muito além do aparelho e envolvia tempo, espaço, cultura vivida, experiências e também motivações.

O fotógrafo organizou o seu próprio arquivo, com um recorte do que desejava que fosse lembrado sobre ele num processo de “edição de si” (Daronco, 2021: 64). Esses materiais foram doados para locais como a fototeca, que leva seu nome, e a outros museus. Mas em casa, sob seu resguardo, manteve os rolos de filme que, em 2007, foram restaurados por meio de uma ação importante do pesquisador do cinema do Rio Grande do Sul, Glênio Póvoas. Ao ficar sabendo da existência de tais filmes, Glênio os encaminhou para o programa de restauro da Cinemateca Brasileira<sup>3</sup>. Isso possibilitou, por exemplo, que esses registros filmicos fossem exibidos ao público, por meio de uma curadoria cuidadosa da pesquisadora Lila Foster, durante o Home Movie Day<sup>4</sup>, realizado em São Paulo em 2010.

Não podemos deixar de destacar que, curiosamente, enquanto uma das principais capitais do país conhecia as produções de Sioma em Santa Maria, cidade onde foram realizadas as filmagens, e também a filmografia tradicional do cinema do Rio Grande do Sul, ainda se ignorava que tais realizações tinham até mesmo existido. Mais uma vez, precisamos dizer que pesquisar sobre a história das mídias é também conviver com essas lacunas do passado.

## DA FUGA DA UCRÂNIA AO PIONEIRISMO NO RIO GRANDE DO SUL

**E**m pleno contexto da guerra entre Rússia e Ucrânia no qual o mundo se vê imerso atualmente, os conflitos históricos entre os dois países ganharam as diferentes telas e mídias. Mas muitos anos antes, quando a família Breitman decidiu abandonar o povoado de Olgopol onde vivia em busca pela sobrevivência, esses conflitos também estavam latentes.

Em Sioma, a compreensão da dor do outro passa, por exemplo, por entender que quando ele escreve um artigo para um jornal argentino, em 1959, dizendo que a fotografia é uma arte que “pode e deve unir os povos” (Breitman, Sioma, 1959: 14-15), o drama vivido por sua família e pelo seu povo é uma questão que pulsa em sua fala. Afinal, se houvesse paz entre os povos, os Breitman jamais teriam precisado deixar Olgopol em 1920. Em outras palavras, não podemos perder de vista que, por mais que os conflitos que fizeram Sioma e os



seus familiares migrarem da Ucrânia tenham acontecido do outro lado do Atlântico há mais de 100 anos, eles influenciaram sua forma de ver o mundo ao longo de toda a sua trajetória. Sem nos propormos a conhecer mais de perto esses dilemas e dores, não somos capazes de compreender suas feridas e a construção que ele faz de si.

Mesmo passados mais de 40 anos da morte de Sioma, falar sobre a origem da família parece algo doloroso para seu filho, Samuel Breitman. O assunto, segundo ele, muitas vezes virava tema das conversas com o pai quando ele era vivo. O incômodo estava presente na entonação da voz e na pressa em encerrar rapidamente o assunto. Não que o tema fosse proibido, tanto que o próprio Sioma tratou dele em sua autobiografia; mas remexer essas histórias parecia tocar feridas que a memória tratou de deixar em esconderijos para que não fossem mais tocadas, já que nem mesmo a passagem de décadas e gerações foi capaz de cicatrizá-las.

Segundo Samuel Breitman, o que se contava era que a família precisou deixar o povoado onde vivia porque os judeus estavam sendo perseguidos, e a exemplo de outros tantos vizinhos, tiveram de buscar um novo lugar para viver:

Meu avô, Nathan Breitman, era fotógrafo na Ucrânia. Ele e a minha avó, Ida, tinham cinco filhos e viviam na cidade de Olgopol. Em 1917, com a Revolução Russa, os judeus passaram a ser perseguidos e muita gente fugiu. A minha família também fez isso (Breitman, Samuel, 2018).

Segundo Sioma, foi em 1920 que os Breitman planejaram a saída da Ucrânia. O fim da Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa acentuaram as disputas políticas entre partidos de diferentes cores e até mesmo do que ele chamou de “pseudopolíticos”, grupos que se diziam de determinada vinculação política mas que, na verdade, tinham como objetivo principal saquear os povoados pelos quais passavam, independentemente de quais fossem eles:

Os anos da revolução foram de grandes e constantes lutas entre facções políticas e minorias étnicas. A Ucrânia, território onde nossa família morava proclamava independência, desligou-se da Grande Rússia, na qual já dominava o regime bolchevista. A independência, por sua vez, trouxe o surgimento de partidos políticos de diversas cores; de fato, eles se dividiam em verdes, vermelhos e brancos, e em geral, em grupos de ex-militares e simplesmente grupos de pseudopolíticos, cuja atividade era principalmente em assaltos a população de pequenas cidades, vilas e estradas. Naturalmente, as vítimas prediletas eram os judeus, estes em grande maioria habitantes de várias zonas da Ucrânia (Breitman, Sioma, 1976: 5).

A Ucrânia que os Breitman deixaram para trás só se tornou realmente independente em 1991; antes disso, por desfrutar de terras férteis e abundantes, passou por uma série de invasões de países vizinhos: hordas de mongóis e tártaros, poloneses, lituanos, austríacos e

russo. Essas invasões causaram não apenas transformações geográficas, mas também culturais, as quais afetaram a identidade do povo ucraniano (Boruszenko, 1995).

Num primeiro momento, Sioma foi para a Argentina e já trabalhava em Buenos Aires, mas seus pais só conseguiram migrar para o Rio Grande do Sul. Sem saída, ele teve de se juntar à família e chegou de trem a Porto Alegre em janeiro de 1924. Os pais já o esperavam na estação. Com a frase “vindo de uma grande capital estrangeira, não podia sentir emoções novas, além das de encontrar-me com meus pais e irmãos” (Breitman, Sioma, 1976: 14), o fotógrafo deixa evidente seu descontentamento em não permanecer em Buenos Aires.

No ano seguinte, a família abriu o primeiro atelier fotográfico, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Ali começava não mais só uma história dos Breitman, mas também o da Fotografia Aurora, que depois teve outros estúdios na capital, em Cachoeira do Sul e também em Santa Maria, na região central do Rio Grande do Sul.

Em 1929, Sioma esteve em Santa Maria para as cerimônias fúnebres de um amigo judeu, aproveitou para conhecer a atividade fotográfica na cidade e acabou descobrindo que era um campo de oportunidades.

A cidade me atraiu, bem maior que Cachoeira e de uma população grande, colégios, institutos, escolas, abrigando mais ou menos uns dez mil alunos, dois quartéis do Exército e um da Brigada Militar, vários estabelecimentos bancários, clubes e sociedades (Breitman, Sioma, 1976:41).

Como o próprio fotógrafo destacou em sua autobiografia, Santa Maria era uma cidade de grande contingente militar, e, de olho nessa possibilidade, Sioma acabou procurando os quartéis e oferecendo o seu serviço. O estúdio passou a receber muitos militares que precisavam fazer fotos para sua documentação, o que, como conta em sua autobiografia, movimentou o caixa do estabelecimento. Aos poucos, Sioma se tornou mais conhecido pelos militares e surgiram alguns laços de amizade. Em uma passagem de seu livro, ele chega a contar que os comandantes emprestavam cavalos para que ele pudesse ir aos finais de semana com a família para a cidade vizinha, Itaara, onde havia balneários.

Sioma, que era um estrategista em relação à divulgação de seu trabalho, sabia que fotografar artistas trazia reconhecimento para a Casa Aurora, contando que

[...] muitos elementos femininos e masculinos do grande elenco nacional enriqueciam os nossos arquivos de negócios. Levando as suas encomendas, satisfeitos, tornavam-se divulgadores do nosso modesto estúdio. Para citar só alguns lembráveis: Jayme Costa, em *Deus lhe pague*, Os irmãos Celestino, com suas operetas, e muitos outros (mais tarde, já em Porto Alegre eu tornara-me quase imprescindível para as companhias de teatro) (Breitman, Sioma, 1976: 45).

Mas, pelo que podemos perceber, a ida para Santa Maria não só trouxe oportunidades de trabalho, como inspirou ainda mais a criatividade do fotógrafo. No estúdio, que também servia de moradia para o casal e os dois filhos, havia uma seção de aparelhos e material fotográfico, porta-retratos e álbuns para fotos. Sioma começou a fazer parcerias com marcas desses equipamentos e a realizar os mais diversos concursos entre os clientes, desde sorteios até caça-palavras com prêmios chamativos, como câmeras fotográficas:

Organizei vários concursos, entre o público, patinação em recinto fechado e em circuito formado com cartazes, em papel, que uma firma do ramo fotográfico me enviara, concurso de formação de palavras, as letras, as que formavam eram distribuídas em folhetos, dentro do texto explicativo e publicitário. Cada concorrente que formava a palavra, recebia um número o qual o habilitava para o sorteio de um valioso prêmio. Na maioria, os prêmios eram aparelhos fotográficos. Estes concursos conquistavam a cidade pela curiosidade e originalidade (Breitman, Sioma, 1976: 45).

Quando se lê a autobiografia de Sioma e mesmo em algumas das entrevistas que o fotógrafo cedeu, é possível reconhecer um sentimento de orgulho em relação a essas atividades variadas que criou e que ajudaram a tornar seu nome mais conhecido. Em meio aos jornais locais que circulavam na época, a variedade das ofertas para atrair clientes para a Casa Aurora pode ser comprovada, por exemplo, em anúncios publicitários (Figura 1).



Fonte: A Razão (1936: 4).

Figura 1 – Anúncio de uma promoção da Casa Aurora em jornal local.

Entre todas as estratégias, a mais surpreendente foi a que passamos a chamar de Cinema de Vitrine. Sioma criou um circuito exibidor que começava pelas filmagens em 16 milímetros e ia até a exibição na vitrine de seu estúdio fotográfico em Santa Maria, o que servia ao mesmo tempo como entretenimento para a população e propaganda para a Casa Aurora.

Ao abordar a questão do uso das vitrines pelo comércio em geral, Sylvia Demetresco (1985: 16) lembra que

mostrar, expor, comunicar visualmente, enfim, foram e ainda são formas de atrair, criando assim um primeiro vínculo entre vendedor e comprador em potencial. Aquilo que entendemos hoje por vitrina nasceu dessa necessidade, a atração.

Ainda sobre esse tipo de local de exposição e seu uso estratégico, a autora diz que

uma vitrina é uma visão que nos tira temporariamente do dia-a-dia, do tédio, da rotina, e nos transporta magicamente para outro mundo, onde nossa imaginação, com seus sentidos mais apurados, nos leva a sonhar e simbolizar nossos desejos (Demetresco, 1985: 32).

Pensando a partir dessas afirmações de Demetresco, o Cinema de Vitrine de Sioma cumpre muito bem o seu papel, tanto no sentido de mostrar o trabalho do realizador quanto ao fazer esse transporte a um outro tempo. Afinal, essa tarefa de aguçar os sentidos e nos transportar a um outro lugar sempre foi uma característica muito marcante do cinema.

Com a exibição dos filmes, ele conseguia atrair o público e, assim, apresentar a propaganda do seu trabalho, dos equipamentos que vendia e da Casa Aurora. Sobre essas exposições, ele escreveu:

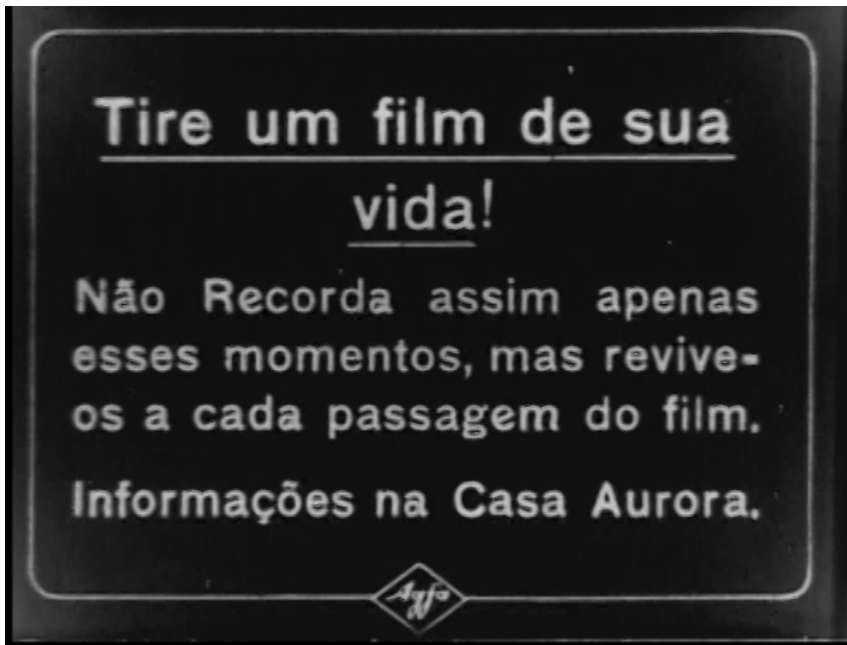
Tínhamos uma regular seção de aparelhos e material fotográfico, porta-retratos, álbuns para fotos. Nenhuma manifestação coletiva da cidade fora deixada sem registro fotográfico e, futuramente, criei um 'Jornal Cinematográfico'. Fazia as apresentações sobre tela, dentro da vitrine; intercaladas com filmes, quais mandava vir. Em noites calmas e bonitas, as projeções atraíam grande número de espectadores (Breitman, Sioma, 1976:44).

Para começar a pensar sobre os filmes de Sioma, é importante saber que, na mesma época em que ele realizou o *Cine Jornal Aurora*, a cidade já contava com salas de cinema. O cinema foi apresentado ao mundo em 1895 pelos irmãos Lumière, na França, e não demorou para chegar a Santa Maria, cidade que foi a segunda do Rio Grande do Sul a receber iluminação elétrica, em 1897, contando com espaços de exibição cinematográfica um ano depois (Beltrão, 2013).

Na época em que Sioma realizou o *Cine Jornal Aurora*, Santa Maria tinha até mesmo um grande cineteatro, o Cine-Theatro Coliseu Santamariense, inaugurado em 1911, onde, de acordo com Schilling (2005: 87), aos domingos a procura era tamanha que “era preciso ir-se uma hora antes da função, para se achar lugar”. Além daquele espaço, existiam outros três dedicados ao cinema: uma sala anexa à confeitaria Ponto Chique, que exibia filmes esporadicamente; o Cine Universal, que era um bar-cinema ao ar livre; e o Cine Theatro Independência, fundado em 1922 (Corrêa, 2005: 29).

Uma das questões importantes em relação aos filmes de Sioma é a nomenclatura “cine-jornal”. Por mais que a temática dos cinejornais seja variada, esse tipo de produção audiovisual tem características próprias. As produções de Sioma fogem à própria definição de cinejornal, que o apresenta como “noticiário produzido especialmente para apresentação em cinemas. É geralmente um curta-metragem periódico, exibido como complemento de filmes em circuito comercial. Diz-se também atualidades ou jornal da tela” (Rabaça e Barbosa, 2001: 133).

Outra questão importante é observar que nas cartelas dos filmes, Sioma trazia mensagens publicitárias que não só anunciavam qual era a câmera e o projetor usados, mas também convidavam as pessoas a terem registros de suas vidas e a contratarem o serviço na Casa Aurora (Figura 2).



Fonte: *Cine Jornal Aurora*, Santa Maria, 1 jan. 1932, *Passeio a Pinhal* (1932).

Figura 2 – Cartela de um dos cinejornais de 1932.

Na Figura 2, é possível observar a cartela de um *Cine Jornal Aurora* que registra um passeio da família Breitman que diz: “Tire um film de sua vida! Não recorda assim apenas esses momentos, mas revive-os a cada passagem do film”. Ao inserir uma cartela como essa em um cinejornal que tinha como temática um passeio familiar, Sioma procurava mostrar que, ao contratar seus serviços, qualquer família poderia preservar recordações de momentos como esse, ou melhor, qualquer um poderia ter um filme de sua vida.

Já na Figura 3, vemos uma cartela inserida em um cinejornal que trata de um treinamento militar. Como se percebe, o fotógrafo fazia um apelo às memórias afetivas dos espectadores, os convidando a registrar para poderem reviver esses momentos especiais.



Fonte: *Cine Jornal Aurora*, Santa Maria, 23 fev. 1932 (1932).

Figura 3 – Cartela de um de um dos cinejornais de 1932.

Existem ainda outras cartelas nas quais Sioma fazia propaganda dos equipamentos que usava em suas filmagens e dos projetores dos quais era representante e utilizava na exibição de seus filmes.

Os filmes feitos por Sioma Breitman, após sua exibição em Santa Maria, foram guardados pelo realizador, e, após sua morte em 1980, ficaram no acervo da família. Eles permaneceram desconhecidos por sete décadas, e a pesquisa sobre eles só se tornou viável após a digitalização dos materiais pelo programa de restauro da Cinemateca Brasileira.

Sobre a conservação desses filmes, mesmo supostamente tendo ocorrido um incêndio na Casa Aurora, Samuel Breitman disse que “esses filmes são uma recordação importante.

Eles não queimaram porque meu pai guardava eles em casa. Por isso, tivemos a ideia de recuperá-los, e procuramos pela Cinemateca Brasileira para fazer esse trabalho” (Breitman; Samuel, 2018). Já Elisabete Breitman, uma das noras de Sioma, comentou que “a preocupação dele em preservar os filmes de Santa Maria era muito porque tinha memórias da família e também porque Santa Maria teve um peso para ele por fazer parte dessa trajetória inicial” (Breitman, E., 2018).

Ainda que haja uma carência de informações a respeito do circuito exibidor criado por Sioma, que vai da realização dos filmes à sua projeção na vitrine da Casa Aurora, as entrevistas realizadas e a própria existência desses materiais sinaliza para uma prática até então desconhecida: o Cinema de Vitrine. As realizações fílmicas de Sioma são pouco conhecidas e até hoje não podem ser acessadas na web. Mas, nos anos de 1930, quando aconteciam as exibições, a prefeitura de Santa Maria chegava a isolar as ruas centrais devido ao elevado número de pessoas que se aglomeravam para ver os filmes.

Na verdade, o simples fato dessas realizações terem sobrevivido é uma grande vitória em termos de pesquisa e de respeito à memória do audiovisual do país: “para quem se debruça sobre a história do cinema silencioso brasileiro<sup>5</sup>, uma constatação pesarosa: neste período, menos de 10% dos filmes produzidos sobreviveu” (Morettin, 2014: 55).

No caso dos filmes produzidos por Sioma, por serem registros curtos, silenciosos, exibidos como cinejornais exclusivamente na vitrine de um estúdio fotográfico, tivemos dificuldades para encontrar caminhos de análise, ainda mais que se pretende que eles sejam protagonistas de uma história, e não uma mera ilustração da trajetória que buscamos (re)construir.

Quando olhamos para os filmes a partir das arqueologias das mídias unidas à análise fílmica, percebemos que isoladamente os fragmentos fílmicos, no presente, são capazes de dizer pouco sobre o passado, seus realizadores e o contexto em que foram produzidos. Querer que esse tipo de filme nos diga mais do que isso apenas fazendo a sua decomposição em planos e cenas, seria como um arqueólogo encontrar uma pegada no solo e acreditar que apenas por isso teria muitas informações sobre o animal que a deixou.

Dessa forma, notas de produção, críticas, imagens de *making of*, cartas e qualquer outro material que possa ajudar a compreender o que um filme e seu diretor têm a dizer – ou, ao menos, o que pretendia dizer – se tornam importantes. Essa busca tem nos guiado tanto nos estudos já mencionados sobre *A vida do solo* e as realizações de Sioma Breitman quanto nas investigações sobre os demais pioneiros do cinema no Rio Grande do Sul.

Sobre esse modo de investigação, Thomas Elsaesser (2018: 50) afirma que, para a arqueologia das mídias, “o centro é ausente”, tamanha é a importância de tudo o que cerca essa mídia.

Dessa forma, é preciso olhar para o que gira ao redor dos filmes, o seu entorno, ou seja, tudo o que perpassa o contexto de produção e a cultura do realizador e da obra realizada.

## MOTIVAÇÕES PARA REPENSAR A HISTÓRIA DAS MÍDIAS

Dentro do acervo de Sioma Breitman na Cinemateca Brasileira existem 19 fragmentos restaurados. Deles, 11 são edições do *Cine Jornal Aurora*, seis são registros familiares diversos como casamentos e viagens de família, e dois são filmagens de Samuel Breitman, uma delas nos Estados Unidos e a outra um documentário feito em Cachoeira do Sul. Em meio a esses fragmentos, Sioma acabou registrando a própria existência de algumas mídias, como é o caso da fotografia (Figura 4).



Fonte: *Cine Jornal Aurora*, Santa Maria, dez. 1931 (S. Maria, 1931)

Figura 4 – Captura do juramento à bandeira por um fotógrafo.

No *Cine Jornal Aurora* de 23 de fevereiro de 1932, Sioma constrói uma narrativa que mostra diversos aspectos de um treinamento dos dois principais grupos militares de Santa Maria, o 7º Regimento de Infantaria (7º RI) e o Regimento Mallet (5º RAM) que poucos anos antes haviam duelado no centro da cidade deixando um rastro de mortes. Em cena, é possível ver em planos gerais, desde a fila de soldados que carregam equipamentos pelo terreno



descampado até a montagem dos materiais de artilharia, o abastecimento de água com cantis e um churrasco.

Chama a atenção quando, aos dois minutos e nove segundos, três oficiais caminham em direção à câmera em plano médio, numa ação aparentemente combinada com o realizador. É possível que isso tenha acontecido justamente para destacar esses militares na exibição na vitrine.

Nesta mesma edição do *Cine Jornal Aurora*, também merece destaque a cena final (Figura 5), que mostra o desfile dos soldados no centro de Santa Maria. Sioma filmou o desfile a cavalo passando em frente ao seu estúdio, registrando aquela que, até onde foi possível investigar, é a única imagem que resistiu da Casa Aurora. Nesta cena, também é preciso destacar que a gravação se encerra em frente ao estúdio.



Fonte: *Cine Jornal Aurora*, Santa Maria, 23 fev. 1932 (1932)  
Figura 5 – Militares filmados por Sioma desfilando em frente à Casa Aurora.

Se pensarmos nos dois filmes com tema doméstico feitos por Sioma, um passeio da família à Piscina Gauer, um balneário bastante frequentado na época em Santa Maria, e um passeio a Pinhal, nome que recebia a atual cidade de Itaara, vizinha à Santa Maria, percebemos essa descontinuidade e esse valor muito mais familiar do que público dos filmes. Como destaca Cuevas Álvarez, “não há quase nada mais pessoal que os filmes caseiros. E poucas coisas

tão surpreendentes quanto a capacidade que esses filmes têm de adquirir novo significado e significantes com sua projeção” (Cuevas Álvarez, 2010: 14, tradução nossa).

O inusitado é que Sioma adiciona outros elementos a essas películas, como letreiros, e os exhibe na vitrine de seu estúdio como se fosse um cinejornal, ou seja, atribuindo a eles o mesmo valor de notícia dos filmes de atualidades feitos por profissionais para circularem nas salas de cinema.

Quando passamos a pensar em que imagens interessaram a Sioma Breitman preservar em seus filmes, não podemos perder de vista duas questões. A primeira delas diz respeito ao fato de se tratar de uma família reconhecida localmente, que participava das atividades da alta sociedade e que tinha relações próximas com as famílias mais abastadas. Ao mesmo tempo, trata-se dos anos 1930 e de uma família imigrante, ucraniana, formada por judeus. Por isso, ao registrar os passeios de sua família, um deles a Pinhal, onde existia uma comunidade judaica, Sioma não está sendo ingênuo em suas construções memorialísticas. Ele está decidindo preservar os hábitos daquele núcleo, está “salvando” aquelas particularidades do local do esquecimento. A segunda questão é o domínio que ele tinha da câmera. Por mais que fosse um cineasta amador, ele era um fotógrafo profissional e, por isso, dominava a linguagem do dispositivo técnico. Como escreveu em seu livro, Sioma vislumbrava a figura de quem usava a câmera como a de um caçador que precisava ficar atento para capturar a presa, que, nesse caso, era o instante fotográfico. Conseguiu assim, ser aquele tipo de cinegrafista que a pesquisadora Lila Foster (2017) aponta como sendo capaz de, ao mesmo tempo, dominar os códigos da câmera e manter um grau íntimo com os personagens que estão sendo filmados.

No caso dos dois registros fílmicos domésticos transformados por Sioma em edições do *Cine Jornal Aurora*, é possível perceber que, mesmo se tratando de uma filmagem caseira, doméstica, os filmes passaram por um tratamento que lhes garantiu um novo olhar, permitindo uma compreensão por parte do espectador. Ao registrar sua família, Sioma acompanhou passeios que ele, a mulher e os dois filhos fizeram com amigos a dois locais do passado de Santa Maria. Um deles é um balneário, a piscina Gauer, que já não existe mais; o outro é uma viagem de trem até uma localidade um pouco mais afastada do centro de Santa Maria.

Em *Cine Jornal Aurora* de 1 de janeiro de 1932, Passeio a Pinhal, com um minuto e vinte e dois segundos de duração, Sioma registrou homens e mulheres, entre eles sua família, desembarcando de um vagão de trem que saiu da estação férrea de Santa Maria em direção à estação da colônia judaica de Phillippon<sup>6</sup>, numa viagem com extensão de cerca de 23 quilômetros. Familiares da esposa de Sioma viviam naquela comunidade.

É importante chamar a atenção para mais uma curiosidade em relação a esse registro, que é a questão da presença do trem, especialmente porque esse fragmento foi exibido na vitrine da Casa Aurora. A chegada do trem é um clássico da história do cinema, afinal, o icônico filme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [A chegada do trem na estação] é considerado um documento histórico por ter sido o primeiro a ser exibido em uma sessão pública em Paris em 1895, por Auguste e Louis Lumière, os irmãos Lumière, considerados os pais do cinema. O filme, de pouco mais de sessenta segundos, mostra a movimentação na estação francesa de La Ciotat e a chegada de um trem. Ele consta apenas de um plano em perspectiva diagonal a partir da estação de La Ciotat, com passageiros à espera na estação.

A relação do filme com os registros cinematográficos feitos em Santa Maria se dá pela presença do trem e desse imaginário ligado à ferrovia. Santa Maria foi uma cidade ferroviária, e, inclusive, o fragmento fílmico mais antigo preservado do cinema no Rio Grande do Sul, *Cerimônia e festa da Igreja em S. Maria – Estado RS* (Cerimônias... 1910) foi feito na cidade e mostra uma saída da missa e a partida de um trem da estação da cidade. Ao contrário da filmagem dos irmãos Lumière, o filme é feito com a câmera paralela ao trem, possibilitando que se observe os rostos das pessoas que aparecem pelas frestas do vagão quando o trem parte da estação.

Como foi mencionado acima, em *Cine Jornal Aurora* de 1 de janeiro de 1932, Passeio a Pinhal, Sioma coloca em cena mais uma vez, agora sob a sua perspectiva, o tema mítico do trem. Dessa vez, não é o trem que chega, como em *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, nem o trem que parte, como na filmagem de Hirtz, e sim o trem que passa, sendo que a passagem do trem, como lembra Alexandr (1967: 72), era um dos momentos mais esperados em Phillipson.

Essa busca por Sioma e por suas mídias de memória a partir das arqueologias das mídias é praticamente um convite a compreender o passado, presente e futuro das práticas midiáticas integradas com outras tecnologias e diversos usos sociais, formas de entretenimento e disciplinas. Isso é fundamental para o entendimento que apresentamos nesta tese sobre cultura, identidades, memórias, história e comunicação. Pensamos nelas sempre em movimento e transformação.

Assim como procuramos realizar em relação ao Cinema de Vitrine, diferentes pesquisadores têm empregado múltiplas técnicas em seus estudos, ainda que partam de uma mesma concepção de que é preciso desentranhar aspectos até então dados como resolvidos, reprojutando o que vem pela frente, e de que é preciso e possível contar novas histórias sobre os meios. Dessa forma, as arqueologias das mídias se lançam ao desafio de descobrir histórias alternativas que servem de contraproposta à historiografia tradicional das mídias.

Por mais que já sejam instituídas como domínio de pesquisa na Alemanha e nos Estados Unidos a partir do trabalho de pesquisadores como Siegfried Zielinski, Friedrich Kittler, Jussi Parikka e Thomas Elsaesser, as arqueologias das mídias ainda são pouco abordadas no ambiente acadêmico brasileiro, algo que só começou a mudar há cerca de uma década.

Como explica Parikka (2017), a arqueologia das mídias é a escavação das ideias perdidas, das histórias alternativas e das condições de existência das mídias:

Em outras palavras, o papel da arqueologia das mídias tem sido ofertar projetos artísticos e ideias metodológicas de como aprender mais sobre as camadas arqueológicas e as genealogias complexas das nossas invenções supostamente inovadoras. Neste sentido, há várias maneiras de abordar a arqueologia das mídias como parte da história das artemídias: a melhor delas é a partir de exemplos, já que o corpus deste campo é tão rico que se torna difícil indicar apenas uma definição (Parikka, 2017:203).

Mas o que fazem, afinal, os arqueólogos das mídias? Assim como um arqueólogo lida com os rastros, as pegadas, as fezes, os rastros de cerâmica e qualquer vestígio material de uma cultura ou civilização, os arqueólogos das mídias estão em busca de vestígios. Mas eles não escavam cavernas ou áreas fósseis, e sim vasculham os diversos arquivos textuais, visuais e sonoros, tanto de mídias analógicas quanto digitais.

Como destaca o pesquisador Erick Felinto (2011: 6), uma das preocupações das arqueologias das mídias é fazer uma (re)leitura da história “a contrapelo” – conceito inspirado em Walter Benjamin. Ou seja, não mais uma visão da história das mídias a partir das narrativas dominantes ou puramente tecnológica, tampouco uma narrativa dos vencedores, mas sim a história dos esquecidos. Abre-se, assim, espaço para narrativas heterodoxas, direcionada a “coisas” (objetos, ideias, tecnologias) que não “deram certo” ou que representaram paradigmas minoritários.

Seja a partir do que encontramos em *A vida dos solos* ou nas escavações sobre as mídias de memória de Sioma Breitman, o campo do cinema tem se mostrado uma área importante de escavação. Como aqueles arqueólogos que comemoram seus achados preciosos, nós também temos comemorado cada fragmento, pois eles nos ajudam a contar importantes histórias sobre o nosso cinema.

## NOTAS

**1** A Filmografia Brasileira contém informações sobre a produção audiovisual brasileira, mas o registro da existência dos filmes não pressupõe que eles ainda existam nem que façam parte do acervo da Cinemateca Brasileira.

**2** O museu Joaquim José Felizardo reúne o acervo histórico sobre a cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Ele está instalado no Solar Lopo Gonçalves, na rua João Alfredo, na Cidade Baixa. Fazem parte do seu acervo indumentárias, instrumentos musicais, itens arqueológicos, cartões postais e cerca de 9 mil imagens dos séculos XIX e XX. Essas imagens estão arquivadas em um espaço chamado Fototeca Sioma Breitman.

**3** A Cinemateca Brasileira, fundada em 1946, em São Paulo, é considerada a quinta maior cinemateca do mundo. Ela é responsável pela preservação da memória audiovisual brasileira. A Cinemateca trabalha com três pilares: preservação, difusão e restauração dos audiovisuais produzidos no Brasil. Fazem parte do seu acervo, considerado o maior da América do Sul e um dos maiores da América Latina, mais de 250 mil rolos de filmes, além de cartas, jornais, revistas e outros materiais.

**4** O Home Movie Day foi uma iniciativa criada em 2003, por pesquisadores – a maioria deles arquivistas – da Cinemateca Brasileira, com a intenção de preservar e difundir a produção audiovisual amadora no país.

**5** O período do “silencioso cinema brasileiro” engloba os filmes produzidos desde o final do século XIX até aproximadamente 1930.

**6** A colônia estava localizada no atual município de Itaara, na época distrito de Santa Maria. Ela foi fundada em 1903 pela companhia judaica Jewish Colonisation Association, com 80 famílias judias russas, sendo a primeira colônia de judeus no Brasil. A maioria dos judeus acabou abandonando a colônia, onde tinham uma vida difícil e enfrentaram problemas como uma praga de gafanhotos, indo para a cidade de Santa Maria trabalhar no comércio (Belém, 2000: 191).

## REFERÊNCIAS

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

ALEXANDR, F. *Filipson: memória da primeira colônia judaica no Rio Grande do Sul*. São Paulo: Fulgor, 1967.

A RAZÃO. Santa Maria: [s. n.], ano 2, p. 4, 19 nov. 1936.

BELÉM, J. *História do município de Santa Maria: 1797-1933*. Santa Maria, RS: UFSM, 2000.

BELTRÃO, R. *Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Marinho (1787-1930)*. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-206.

BORUSZENKO, O. Os ucranianos. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba, v. 22, n. 108, p. 3-28, out. 1995.

BREITMAN, E. Entrevista I. Entrevistadora: Marilice Daronco. Porto Alegre, nov. 2018. 1 .mp3 (120min.).

BREITMAN, Samuel. Entrevista I. Entrevistadora: Marilice Daronco. Porto Alegre, nov. 2018. 1 .mp3 (90min.).

BREITMAN, Sioma. A fotografia pode e deve aproximar os povos. *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, ano 38, n. 842, p. 14-15, 15 mar. 1959.

BREITMAN, Sioma. *Respingos de revelador e rabiscos*. Porto Alegre: Edição do autor, 1976.

BRUM, E. *Meus descontentamentos: a história da minha vida com palavras*. São Paulo: LeYa, 2017.

CERIMÔNIAS e festa da Igreja em S. Maria – Estado RS. Direção: Eduardo Hirtz. Produção: Leopoldis-Som, 1910. 1 filme (3min43seg), 35mm, preto e branco. Cópia do Festival Santa Maria Vídeo e Cinema.

CORRÊA, R. C. *Cenário, cor e luz: amantes da Ribalta em Santa Maria (1943-1983)*. Santa Maria: Editora UFSM, 2005.

CUEVAS ÁLVAREZ, E. *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.

DARONCO, M. *Milímetros da história*. Santa Maria, RS: Palotti, 2020.

DARONCO, M. *O nosso cinema era super*. Santa Maria, RS: Palotti, 2014.

DARONCO, M. *Sioma Breitman, a vida com retoques: história oral, narrativa e arqueologias das mídias na construção de trajetórias de vida*. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2021.

DARONCO, M; TOMAİM, C. Revelar os filmes: a construção de memórias do cinema pioneiro por meio de pesquisas de história oral. In: RODRÍGUEZ, A. P. et al. (Ed.). *Os desafios da pesquisa em comunicação: entre a historicidade e as lacunas da historiografia*. Porto Alegre: Edipucrs, 2019.

DEMETRESCO, S. *Vitrina*. São Paulo: Edição da autora, 1985.

ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc, 2018.

FELINTO, E. Um futuro complexo, híbrido, incerto e heterogêneo. [Entrevista cedida a] Márcia Junges e Thamiris Magalhães. *IHU On-Line: Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, RS, n. 375, 3 out. 2011.

FOSTER, L. Modernidade à brasileira: ideário moderno e cinema amador na revista ilustrada Cinearte. *Vivomatografías: Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, [s. l.], ano 3, n. 3, p. 5-45, 2017.

IZQUIERDO, I. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

MASSIA, R. S. *Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MORETTIN, E. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. *Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 50-67, 2014.

PARIKKA, J. Arqueologia da mídia: interrogando o novo na artemídia. *Intexto*, [s. l.], n. 39, p. 201-214, maio 2017.

PASSEIO a Piscina Gauer. Direção: Sioma Breitman. Produção: Cine Jornal Aurora. Santa Maria: Casa Aurora, 10 jan. 1932. DVD (55seg), mono., 16mm. Cinejornal; Cópia da Cinemateca Brasileira.

PROCISSÃO de Corpus Christi em Santa Maria. Direção: Sioma Breitman. Produção: Cine Jornal Aurora. Santa Maria: Casa Aurora, 26 maio 1932. DVD (2min), mono., 16mm. Cinejornal; Cópia da Cinemateca Brasileira.

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. *Dicionário de comunicação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2001.

S. MARIA. Direção: Sioma Breitman. Produção: Cine Jornal Aurora. Santa Maria: Casa Aurora, dez. 1931. DVD (3min), mono., 16mm. Cinejornal; Cópia da Cinemateca Brasileira.

S. MARIA. Direção: Sioma Breitman. Produção: Cine Jornal Aurora. Santa Maria: Casa Aurora, dez. 1932. Produção: Cine Jornal Aurora. Santa Maria: Casa Aurora, dez. 1932. DVD (7min), mono., 16mm. Cinejornal; Cópia da Cinemateca Brasileira.

SCHILLING, G. *A arte fotográfica e o teatro em Santa Maria*. Santa Maria, RS: Pallotti, 2005.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.